

el paisaje interpretado

LA CONCIENCIA PAISAJÍSTICA EN GRANADA
A TRAVÉS DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

TESIS DOCTORAL

Marta Rodríguez Iturriaga

director JUAN CALATRAVA
programa de doctorado en historia y artes
UNIVERSIDAD DE GRANADA



2022

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Marta Rodríguez Iturriaga
ISBN: 978-84-1117-467-1
URI: <http://hdl.handle.net/10481/76793>

A Antonio

XI	PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS
XIII	RESUMEN ABSTRACT
XV	SIGLAS Y ABREVIATURAS

19 introducción

21	EL PAISAJE, DESDE LA ARQUITECTURA
25	GRANADA COMO PAISAJE
27	TRES VENTANAS SOBRE LA HISTORIA DE LA CIUDAD
31	MIRADAS CONSTRUIDAS: EL PAISAJE INTERPRETADO POR EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO
35	OBJETO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN
37	METODOLOGÍA

PARTE I

45 el paisaje como jardín dichoso

ARQUITECTURA Y CONCIENCIA DEL ENTORNO EN LOS PALACIOS NAZARÍES [1238-1492]

49	INTRODUCCIÓN
71	LA GRANADA ISLÁMICA
89	ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS ORIENTADOS A LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE EN LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE
99	<i>CASOS DE ESTUDIO</i>
99	Mirador del Patio de la Acequia
113	Pórtico del Partal y Torre de las Damas
123	Observatorio del Partal
133	Salón Regio del Generalife
143	Mirador de la Victoria (<i>Torre de Machuca</i>)
153	Oratorio del Partal
161	Salón de Embajadores
175	<i>Qalahurra</i> de Yūsuf I (<i>Torre de la Cautiva</i>)
183	Oratorio del Mexuar
189	Mirador de Lindaraja
203	Mirador del Palacio de los Infantes
213	Torre de Abū l-Ḥayyāy (<i>Peinador Bajo</i>)
221	<i>Qalahurra</i> de Muḥammad VII (<i>Torre de las Infantas</i>)
227	CONCLUSIONES
230	<i>PAUTAS EN LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE DESDE EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO</i>
230	Emplazamiento y orientación
231	Concepto espacial
237	Escala y proporciones
238	Materialidad
239	Experiencias del entorno
244	Funciones y destinatarios

PARTE II

249 **el paisaje como teatro de la memoria**

APROXIMACIONES AL PAISAJE URBANO DESDE LA ARQUITECTURA PALACIEGA Y MONUMENTAL DE LA GRANADA CRISTIANIZADA [1492-1667]

253	INTRODUCCIÓN
275	LA GRANADA CRISTIANIZADA
291	LAS OBRAS REALES EN LOS PALACIOS NAZARÍES: NUEVAS MIRADAS Y MECANISMOS DE APERTURA AL PAISAJE
303	<i>CASOS DE ESTUDIO</i>
303	Cuarto Dorado
313	Mirador de la Reina
325	Galería del Patio de la Acequia
337	Jardín Bajo del Generalife
347	Galería del Patio de la Rreja
357	<i>Studiolo de Carlos V (Peinador de la Reina)</i>
369	Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana
379	LA NUEVA ARQUITECTURA MONUMENTAL: PUNTUACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA DEL PAISAJE
391	<i>CASOS DE ESTUDIO</i>
391	Hospital Real
411	Catedral y Capilla Real
435	Palacio de Carlos V
465	Real Chancillería
481	Abadía del Sacromonte
503	CONCLUSIONES
504	<i>PAUTAS DE (RE)APERTURA AL PAISAJE DESDE EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO</i>
505	Emplazamiento y orientación
506	Concepto espacial
509	Escala y proporciones
510	Formas y materialidad
512	Experiencias del entorno
516	Funciones y destinatarios
517	<i>PAUTAS EN LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO POR MEDIO DE LA NUEVA ARQUITECTURA MONUMENTAL</i>
517	Emplazamiento y orientación
519	Concepción volumétrica
520	Escala y proporciones
522	Formas y materialidad
523	Experiencias del entorno
526	Funciones y destinatarios

PARTE III

529 **el paisaje incierto**

VISIONES INESTABLES DEL ENTORNO EN LA ARQUITECTURA DE LA GRANADA CONTEMPORÁNEA [1900-2020]

533	INTRODUCCIÓN
551	LA GRANADA CONTEMPORÁNEA
569	VIVIENDA Y PERIFERIA: DEL HÁBITAT SEMIRRURAL A LA INDIFERENCIA ANTE PAISAJE
570	<i>LOS PRIMEROS CRECIMIENTOS PERIFÉRICOS: UNA TRANSICIÓN INTUITIVA ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD</i>
580	<i>POSGUERRA Y NECESIDAD: EL DESVANECIMIENTO DE LOS ASPECTOS CUALITATIVOS</i>
589	<i>LA LÓGICA DEL CAPITAL EN LA ARQUITECTURA DEL DESARROLLISMO</i>
603	<i>CASOS DE ESTUDIO</i>
603	Barrio Fígares de casas baratas
621	La Chana
645	Barriada de Santa Adela
667	Camino de Ronda
685	EL PAISAJE COMO ESPECTÁCULO EXCLUSIVO: SU UTILIZACIÓN COMO RECLAMO COMERCIAL
686	<i>APARICIÓN Y AUGE DE LA INDUSTRIA TURÍSTICA</i>
692	<i>INSATISFACCIÓN CON LA CIUDAD MODERNA: EL "PARAÍSO" DE LAS URBANIZACIONES</i>
705	<i>CASOS DE ESTUDIO</i>
705	Hotel Alhambra Palace
723	El Serrallo
743	Nuevo Albaicín
763	ARQUITECTURA-SIGNO EN EL BORDE URBANO: EL PAISAJE COMO ESCAPARATE
769	<i>UN PAISAJE PARA EL AUTOMÓVIL</i>
785	<i>CASOS DE ESTUDIO</i>
785	Sede central Caja Granada y Museo de la Memoria de Andalucía
801	Hotel Nazaríes
809	Parque Tecnológico de Ciencias de la Salud
829	EXPERIENCIAS SINGULARES ENTRE ARQUITECTURA Y PAISAJE
833	<i>CASOS DE ESTUDIO</i>
833	Carmen del pintor Rodríguez-Acosta
857	Centro Manuel de Falla
879	Edificio Zaida
897	CONCLUSIONES

909 **conclusiones finales | *final conclusions***

911 APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN | *RESEARCH CONTRIBUTIONS*
923 FUTURAS LÍNEAS DE TRABAJO | *FURTHER RESEARCH*

929 **referencias**

931 BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA
931 *MARCO TEÓRICO GENERAL*
949 *BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LA PRIMERA PARTE*
965 *BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LA SEGUNDA PARTE*
1007 *BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LA TERCERA PARTE*
1043 *TEXTOS TRANSVERSALES DE REFERENCIA SOBRE GRANADA*
1047 HEMEROTECA
1061 NORMATIVA, PLANES, INFORMES Y MEMORIAS INSTITUCIONALES
1069 AUDIOVISUALES Y GRABACIONES SONORAS

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido desarrollada durante los últimos cuatro años con la ayuda de un contrato FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte adscrito al Área de Composición Arquitectónica de la Universidad de Granada. Como suele ocurrir, su motivación y planteamiento parten de un cúmulo de factores biográficos y experiencias personales que han cristalizado provisionalmente en la forma de una investigación doctoral. El paisaje, particularmente el de Granada, ha sido para mí un asunto de interés especialmente desde que presenté en esta Universidad mi Proyecto Fin de Carrera bajo la estrategia de “construir un paisaje”. Posteriormente, el desarrollo del Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico en la Universidad de Sevilla me permitió iniciar una exploración, ya puramente investigadora, en la historia del paisaje local narrada desde su arquitectura, comenzando por una serie de espacios de la Alhambra y el Generalife. Aquel trabajo sirvió de base e impulso para emprender el reto de esta tesis doctoral que ahora se presenta y que no habría podido ver la luz de no ser por la ayuda y el apoyo de numerosas personas.

En primer lugar, de mi director de tesis, Juan Calatrava, quien confió ciegamente en mí cuando le propuse esta aventura y ha estado siempre disponible para guiarme con su enorme generosidad en esta ardua carrera de fondo. Si alguna vez me sentí abrumada por el peso del trabajo y la aparición de dificultades, él supo mantenerme motivada.

Gracias también a mis compañeros y compañeras del Área de Composición Arquitectónica y del Departamento de Construcciones Arquitectónicas, por su generoso acompañamiento durante los últimos años y su ayuda y orientación en infinidad de temas. De ellos he aprendido mucho, tanto en el plano intelectual como en el personal. Un agradecimiento especial merece asimismo la Dirección del Departamento de Construcciones, tanto la actual como la pasada, que ha apoyado siempre el trabajo investigador con ayudas para desplazamientos, asistencia a congresos y obtención de copias de material original.

Quiero expresar de igual modo mi gratitud para con el personal de bibliotecas y archivos, que ha gestionado con paciencia infinita mis innumerables visitas y peticiones de documentación; vaya mi agradecimiento especialmente para Sole, Paqui y Amparo de la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura; Eulalia y Pilar Cuevas, del Archivo Municipal de Granada; Pilar Parra, del Archivo de la Diputación, y Bárbara, del Archivo de la Alhambra. Debo igualmente agradecer al Patronato de la Alhambra y Generalife las numerosas facilidades otorgadas

para la realización de trabajo de campo, incluso en temporada alta o por espacios cerrados al público.

Son muchas más las personas que han contribuido, con su tiempo y ayuda, a que la tesis cobrara forma: Gianluca Belli, tutor durante la estancia en Florencia, a quien pude preguntar dudas sobre el contexto italiano y quien me proporcionó sugerencias bibliográficas de interés; José Miguel Puerta Vilchez, de quien fui antigua alumna y que ha respondido con gran amabilidad a todas mis consultas sobre vocabulario árabe y epigrafía en la Alhambra; José Vallejo, Elena García de Paredes Falla, Miguel Giménez Yanguas, Fernando Acale y un largo etcétera en el que seguramente me dejaré a muchos en el tintero; espero que sepan excusarme. A todos ellos sólo cabe reiterar mi agradecimiento por su colaboración generosa y desinteresada.

Gracias, por último, a mi familia, por soportar pacientemente la rutina solitaria de una doctoranda, especialmente a mi madre, Ane, por su ayuda diaria y apoyo incondicional; a Pepa, Eduardo y Pepita, por su cariño y comprensión, y, sobre todo, a Antonio, mi compañero de viaje, sin cuyo apoyo constante esta tesis no habría sido nunca posible.

A todos, muchas gracias.

RESUMEN | ABSTRACT

La conceptualización del paisaje como interpretación cultural del territorio vivido (Consejo de Europa, 2000) ha venido a superar su entendimiento tradicional, limitado a la dimensión artístico-estética, para llamar la atención sobre la experiencia del medio habitado y sus connotaciones culturales. Esta perspectiva permite extender el estudio del paisaje a territorios cotidianos y a sociedades ajenas o poco inclinadas a la “artealización” del entorno, siempre que se detecten interpretaciones unitarias y coherentes del mismo compartidas por parte de la población.

La presente investigación asume la definición de “paisaje” proporcionada por el Convenio Europeo y parte de la hipótesis de que la arquitectura es uno de los condicionantes fundamentales en la experiencia del entorno como paisaje, especialmente en el medio urbano. Ensayar un entendimiento de la ciudad como paisaje se vislumbra de utilidad para alcanzar una comprensión más integrada de todo lo que implica el fenómeno urbano en términos culturales. Al mismo tiempo, esta hipótesis sitúa a la arquitectura como registro fidedigno de la evolución de la conciencia del paisaje en un determinado enclave; es decir, de la cambiante interpretación y valoración del medio por sus habitantes y de las relaciones consecuentemente practicadas con el mismo. Todo indica que el análisis de la experiencia del entorno asociada a la arquitectura puede aportar claves para descifrar el devenir histórico y reciente de los paisajes urbanos.

La tesis adopta la ciudad de Granada como ámbito de estudio y propone explorar las interrelaciones entre conciencia del paisaje y proyecto arquitectónico en tres “ventanas” o episodios concretos de su historia, a partir de una muestra de su producción arquitectónica más representativa. Las “ventanas” examinadas corresponden a la Granada nazarí (1238-1492), la Granada cristianizada (1492-1667) y la Granada contemporánea (1900-2020); en ellas, se individualizan aproximaciones al paisaje compartidas por agrupaciones relevantes de obras arquitectónicas, tratadas como casos de estudio. Para abordar su análisis, se emplea una metodología mixta, basada en la revisión bibliográfica y documental, el registro experiencial y la interpretación gráfica. El trabajo destila puntos clave en las conexiones entre proyecto arquitectónico, interpretación y experiencia del entorno durante los tres episodios considerados, en los planos conceptual, espacial, material o perceptivo. La yuxtaposición de estas tres “ventanas” a la historia de la ciudad ha permitido ponderar con mayor perspectiva las implicaciones paisajísticas de cada una de ellas; detectar paralelismos, contrastes y transgresiones en los planteamientos arquitectónicos adoptados en relación con el paisaje, y advertir varios temas de fondo que atraviesan este relato y se prolongan hasta la actualidad. La investigación concluye identificando un proceso circular de reelaboración permanente de la visión del entorno como paisaje, en el cual la arquitectura juega un papel destacado; señala la necesidad de reconocer institucionalmente el patrimonio arquitectónico-paisajístico local, así como de gestionar la realidad paisajística que constituye la ciudad, y apunta a la conveniencia de fomentar una “mirada atenta” al lugar desde el ejercicio profesional de la arquitectura, conducente a un pensamiento ético del paisaje.

* * *

The conceptualisation of the landscape as a cultural interpretation of the lived territory (Council of Europe, 2000) has come to move beyond its traditional understanding, limited to the artistic-aesthetic dimension, to draw attention to the experience of the environment and its cultural connotations. This perspective allows extending the study of the landscape to unexceptional territories and to societies alien or little inclined to the “artialisation” of the environment, always provided that collective unitary interpretations of that site are detected.

This study uses the definition of “landscape” provided by the Council of Europe and assumes that architecture is one of the fundamental influencing factors in the experience of the environment as a landscape, especially in the urban environment. Understanding the city as a landscape seems advantageous to achieve a more integrated vision of the entire urban phenomenon in cultural terms. At the same time, this hypothesis places architecture as a reliable record of the evolution of landscape awareness in a given site, that is, of the changing interpretation and valuation of the environment by its inhabitants and of the relations consequently established with it. Everything indicates that the analysis of the experience of the environment associated with architecture can provide keys to deciphering the historical and recent evolution of urban landscapes.

The thesis takes the city of Granada as a study area and explores the interrelations between landscape awareness and architectural practice in three “windows” or specific historical episodes through a sample of their most representative architectural production. The “windows” examined are Nasrid Granada (1238-1492), Christianised Granada (1492-1667) and contemporary Granada (1900-2020). In them, approaches to the landscape shared by relevant groupings of architectural works are individualised, exemplified with case studies. The analysis of the selected works employs a mixed methodology, based on a literature and documentary review, experiential record and graphic interpretation. The study distils central aspects of the connections between architectural practice, reading and experience of the environment during the three episodes considered, in the conceptual, spatial, material or perceptual planes. The juxtaposition of these three “windows” to the local urban history makes it possible to weigh up with greater perspective the landscape implications of each of them; detect parallels, contrasts and transgressions in the architectural approaches adopted in relation to the landscape, and notice several underlying themes that permeate this narrative and continue to the present day. The dissertation concludes by identifying a circular process of permanent reworking of the vision of the environment as a landscape, in which architecture plays a prominent role; points out the need to institutionally recognise the local architectural-landscape heritage, as well as to manage the landscape reality that constitutes the city, and suggests the convenience of promoting an “attentive gaze” at the place from the architectural practice, leading to an ethical thinking of the landscape.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

- AAS – Archivo de la Abadía del Sacromonte
- ADPG – Archivo de la Diputación Provincial de Granada
- ADTFIOT – Archivo de la Delegación Territorial de la Consejería de Fomento, Infraestructuras y Ordenación del Territorio
- AFRA – Archivo de la Fundación Rodríguez-Acosta
- AGA – Archivo General de la Administración
- AGAn – Archivo General de Andalucía
- AGS – Archivo General de Simancas
- AHPG – Archivo Histórico Provincial de Granada
- AMF – Archivo Manuel de Falla
- AMG – Archivo Municipal de Granada
- AMRS – Archivo del Museo Reina Sofía
- APAG – Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife
- APNG – Archivo de Protocolos Notariales de Granada
- ASF – Archivio di Stato di Firenze
- ASGG – Archivo de la Subdelegación del Gobierno en Granada
- ASSi – Archivio di Stato di Siena
- AUG – Archivo de la Universidad de Granada / Archivo Universitario
- BAV – Biblioteca Apostólica Vaticana
- BDH – Biblioteca Digital Hispánica
- BM – British Museum
- BNCF – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
- BNE – Biblioteca Nacional de España
- BNF – Bibliothèque Nationale de France
- BOE – Boletín Oficial del Estado
- BOP – Boletín Oficial de la Provincia de Granada
- CCA – Canadian Centre for Architecture
- CEP – Convenio Europeo del Paisaje
- CIAM – Congreso Internacional de Arquitectura Moderna
- CITN – Centro de Interés Turístico Nacional
- CNIG – Centro Nacional de Información Geográfica
- COAG – Colegio Oficial de Arquitectos de Granada
- COAM – Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

- EEA – Escuela de Estudios Árabes
- FLC – Fondation Le Corbusier
- GDSU – Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi
- IECA – Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía
- IGN – Instituto Geográfico Nacional
- INE – Instituto Nacional de Estadística
- INV – Instituto Nacional de la Vivienda
- MoMA - Museum of Modern Art de Nueva York
- ONC – Obra Nacional de Construcción de Casas para Inválidos, Empleados y Obreros
- OSH – Obra Sindical del Hogar
- PGOU – Plan General de Ordenación Urbana
- POT AUG – Plan de Ordenación Territorial de la Aglomeración Urbana de Granada
- RABASF – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- RAE – Real Academia Española
- RIBA – Royal Institute of British Architects
- UGR – Universidad de Granada
- V&A – Victoria & Albert Museum

introducción

EL PAISAJE, DESDE LA ARQUITECTURA

De todos es sabido que el término “paisaje” apareció en Europa a la par que el género pictórico homónimo, entre los siglos XVI y XVII. La palabra surgió para hacer alusión a la representación verosímil de territorios o “países” como tema principal y no contextualizador o subordinado a la historia de unos personajes¹. La Real Academia Española, algo rezagada, introdujo por primera vez el término en el Diccionario de Autoridades de 1737 y lo definió como *un pedazo de país en la pintura*², con evidente servidumbre artística. De acuerdo con este origen pictórico, la indagación en torno a la historia del paisaje ha venido siendo principalmente abordada desde la Historia del Arte, ciñéndose normalmente a su vertiente artístico-estética y a su dimensión visual e identificando el “nacimiento”³ o la “invención”⁴ del paisaje con el de su representación gráfica —y, por tanto, con la aparición del término con que nombrarla—⁵. En la actualidad, sin embargo, la significación e implicaciones del concepto de paisaje trascienden con mucho este ámbito.

En efecto, el Convenio Europeo del Paisaje (CEP, 2000)⁶ proporcionó hace dos décadas una definición contemporánea de “paisaje” mucho más completa e integradora, que responde a la realidad de la experiencia cotidiana:

Por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos⁷.

1. Javier Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 2ª edición (Madrid: Abada Editores, 2007), 13-14.

2. Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 29.

3. Término preferido por Augustin Berque; véase *El pensamiento paisajero*, ed. Javier Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009).

4. Término utilizado en Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (Paris: Presses Universitaires de France, 2004).

5. E. H. Gombrich, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. Remigio Gómez Díaz, vol. 1 (Madrid: Debate, 2000), 107-121; Cauquelin, *L'invention du paysage*; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*; Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, ed. Javier Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007); Berque, *El pensamiento paisajero*; Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo: una historia cultural del paisaje* (Madrid: Abada Editores, 2020); D. Fairchild Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain* (State College: Pennsylvania State University Press, 2000); D. Fairchild Ruggles, «Making Vision Manifest: Frame, Screen and View in Islamic Culture», en *Sites Unseen*, ed. Diane Harris y D. Fairchild Ruggles (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007), 131-56. En el caso de Ruggles, la propia autora evoluciona en sus escritos hasta reconocer la limitación a lo visual de sus trabajos anteriores; véase D. Fairchild Ruggles, «Listening to Islamic Gardens and Landscapes», en *Music, Sound, and Architecture in Islam*, ed. Michael Frishkopf y Federico Spinetti (Texas: University of Texas Press, 2018), 19-34.

6. Ratificado por España el 6 de noviembre de 2007.

7. Consejo de Europa, «Convenio Europeo del Paisaje» (Florenia, 2000), Art. 1a.

El uso del verbo “percibir” presenta en esta formulación un doble significado superpuesto: el referido a la captación o registro multisensorial integrado⁸ y el que alude a la interpretación y valoración de lo percibido, a la luz de la cultura y los modelos de referencia disponibles⁹. Lo que se percibe e interpreta es *cualquier parte del territorio*, transformado directa o indirectamente por la acción humana, y el paisaje es el resultado de dicha percepción e interpretación, o ensamblaje mental como constructo unitario¹⁰.

De acuerdo con esta definición, podemos entender el paisaje como la interpretación, filtrada a través de la cultura, del territorio percibido por medio de los sentidos. Así, aunque emerge a partir de la percepción sensitiva del entorno físico, el paisaje constituye una elaboración mental: es el mundo exterior mediatizado por la experiencia¹¹. Esta interpretación o elaboración mental también puede ser

8. Es evidente que en la captación sensorial de cualquier paraje prima el sentido de la vista, ya que es el único que opera a grandes distancias; de ahí que tradicionalmente se haya adjudicado a lo visual un claro protagonismo especialmente en el Occidente europeo; véase: Denis Cosgrove, «Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 34 (2002): 63-89; Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente (Barcelona: Gustavo Gili, 2006); Barbara Arciszewska, «Villa, Villeggatura and the Sensory Turn: Research Challenges and Opportunities», en *The Early Modern Villa: Senses and Perceptions Versus Materiality*, ed. Barbara Arciszewska (Varsovia: Veranstaltung, 2014), 1-16; David Howes, «Architecture of the Senses», en *Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism*, ed. Mirko Zardini (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2005). No obstante, tampoco debe caerse en la identificación simplista entre paisaje e imagen, pues la percepción del entorno integra componentes no visuales como las sonoras, olfativas, táctiles, térmicas, hápticas o cinéticas. Es la superposición sincrónica de todas las percepciones sensitivas la que permite ensamblar un registro multisensorial integrado del territorio susceptible de ser interpretado como paisaje. Arnold Berleant ha señalado, en este sentido, que *la división de los sentidos es una separación biológica, pero no experiencial*. En relación con este debate, remitimos a James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, ed. Leonard Carmichael (Cambridge (Mass.): The Riverside Press, 1950), 29; James Marston Fitch, «The Aesthetics of Function», *Annals of the New York Academy of Sciences* 128, n.º 2 (1965): 706-14; Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1986), 39; Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Filadelfia: Temple University Press, 1992), 28; Mathieu Kessler, *El paisaje y su sombra*, ed. Gerard Vilar, trad. Fernando González del Campo (Barcelona: IDEA Books, 2000); Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (Londres - Nueva York: Routledge, 2005); Pallasmaa, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*; Jan Gehl, *La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios*, trad. María Teresa Valcarce (Barcelona: Reverté, 2006), 74-75.

9. En esta investigación utilizaremos el término “percepción” para aludir al primero de los fenómenos, según lo postulado, entre otros, por Maurice Merleau-Ponty o E. Bruce Goldstein, sin que ello signifique una drástica separación entre percepción y pensamiento. Como han señalado numerosos autores, la captación sensorial es en sí misma activa y está, en cierto grado, influida por la cultura. Véase al respecto Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, trad. Félix Blanco, 21ª ed. (México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2003), 7-8; Arnheim, *El pensamiento visual*; Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes (Barcelona: Planeta-Agostini, 1993); E. Bruce Goldstein, *Sensation & Perception*, 5ª ed. (Pacific Grove: Brooks/Cole Publishing Company, 1999), 53; Berleant, *The Aesthetics of Environment*, 18-20; David Le-Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, trad. Herber Cardoso (Buenos Aires: Nueva Visión, 2009), 13-14; Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011).

10. Numerosos autores han apuntado la necesaria condición unitaria e integrada de la interpretación del entorno como paisaje, que trasciende la suma de impresiones aisladas o la atención a los detalles. Maderuelo, para explicarla, recupera la idea de “trabazón” empleada también por Eduardo Martínez de Pisón; consúltese Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 33-35; Eduardo Martínez de Pisón, «Reflexiones sobre el paisaje», en *Estudios sobre historia del paisaje español*, ed. Nicolás Ortega Cantero (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2002), 13-24. Lo que une y traba, para Simmel era el *Stimmung* o “tonalidad espiritual”, cualidad que el autor consideraba inherente al paisaje y que parece cercana al famoso “estado de ánimo de la naturaleza” descrito por Henri Frédéric Amiel; en Georg Simmel, *Filosofía del paisaje*, trad. Mathias Andlauer (Madrid: Casimiro, 2013), 8-9, 18-22. Para Eric Dardel, *un vínculo interno, “una impresión” une todos sus elementos*; en Eric Dardel, *El hombre y la tierra: naturaleza de la realidad geográfica*, ed. Joan Nogué, trad. María Beneyto (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 90-92.

11. Cosgrove, «Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista».

entendida en un sentido recíproco: como proyección del individuo, su cultura y sus valores en el entorno percibido, con todo lo que ello implica de comprensión y asociación de lo registrado por los sentidos en relación con la propia interioridad. Es por ello que W. J. T. Mitchell propuso variar el sentido de *landscape*, de sustantivo a verbo¹² (“paisajizar”, o hacer paisaje a través de la experiencia).

Podemos considerar, entonces, que el paisaje emerge de la experiencia del ser humano sobre el mundo¹³ y que, recíprocamente, el análisis de dicha experiencia puede proporcionar claves sobre el paisaje como constructo cultural, incluso referido a episodios del pasado. Ahora bien, ¿cómo se articula la experiencia del entorno? ¿Cómo podemos aproximarnos a su conocimiento? Posiblemente haya varias respuestas a estas preguntas, pero lo que resulta evidente desde un primer momento es la insuficiencia de los marcos epistemológicos tradicionalmente aplicados a la pintura de paisajes para abordarlas. La traslación directa de los mecanismos de aproximación a la obra pictórica al territorio vivido da como resultado lecturas excluyentes y sesgos que, en ausencia de visiones complementarias, corren el riesgo de distorsionar la realidad histórica y de reducir el paisaje a una imagen plana cuya identidad reside en la dimensión artística. La experiencia del ser humano sobre el mundo es, desde luego, mucho más rica y compleja, y los pictóricos son sólo unos de los posibles referentes culturales capaces de mediatizarla. La definición de “paisaje” propuesta por el CEP exige enfoques más integradores y susceptibles de superponerse o complementarse sin conflicto, dado que la parcialidad ante un asunto tan poliédrico es prácticamente inevitable; enfoques que, de ser posible, resulten asimismo útiles para la acción y la toma de decisiones. Como ha advertido el Consejo de Europa:

[...] existe una clara conciencia de la inadecuación de los instrumentos teóricos y metodológicos más utilizados [en el conocimiento del paisaje] para las necesidades de la acción. Demasiado a menudo responden a universos disciplinarios compartimentados, mientras que el paisaje demanda respuestas adecuadas a las escalas de tiempo y espacio transversales susceptibles de satisfacer la necesidad de conocimiento de las transformaciones permanentes a nivel local¹⁴.

En esta tesis doctoral asumimos la definición de “paisaje” propuesta por el CEP, con objeto de tratar esta realidad con rigor conceptual, y partimos de la hipótesis de que la arquitectura es uno de los condicionantes fundamentales de la experiencia del entorno como paisaje, especialmente en el medio urbano. No sólo se trata de un elemento normalmente dominante en los asentamientos humanos desde el punto de vista físico y material, sino que constituye el ambiente en que se desarrolla la mayor parte de las actividades cotidianas y, por ello, sienta las bases para el establecimiento de relaciones con el medio, fijando los puntos y áreas de relación entre interior y exterior, filtrando o bloqueando los estímulos sensoriales¹⁵

12. W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, 2ª ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 1.

13. Desde el momento —indeterminado— en que el ser humano comenzó a ser capaz de interpretar el territorio de modo unitario y global, trascendiendo la atención exclusiva y utilitaria a los aspectos determinantes para la supervivencia. Hay investigadores que defienden, sin embargo, otras teorías, como se señala más adelante (ver nota 25).

14. Consejo De Europa, «Recomendación CM/Rec(2008)3 del Comité de Ministros a los Estados miembros sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje», 2008.

15. Fitch, «The Aesthetics of Function».

y propiciando determinadas lecturas del mundo, a través del uso y las connotaciones culturales asociadas a su configuración, función e imagen. Inversamente, la arquitectura puede ser entendida como reflejo o cristalización material de las relaciones que una sociedad desea practicar con su entorno y de la interpretación que ésta hace del mismo¹⁶, recordando las correlaciones entre construir, habitar y pensar evidenciadas por Heidegger¹⁷. Esta hipótesis sitúa a la arquitectura como registro fidedigno de la evolución de la conciencia del paisaje en un determinado enclave; esto es, de la cambiante interpretación y valoración del territorio como paisaje por parte de sus habitantes. Ello conduce a pensar que el estudio de la experiencia del entorno asociada a la arquitectura podría acercarnos a una más completa comprensión del devenir histórico y reciente de los paisajes urbanos.

16. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1979), 17; Peirce F. Lewis, «Axioms for Reading the Landscape», en *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*, ed. Donald William Meinig (Nueva York - Oxford: Oxford University Press, 1979), 11-32; Amos Rapoport, *House Form and Culture* (Londres: Prentice-Hall Inc., 1969), 13, 48.

17. Martin Heidegger, «Construir, Habitar, Pensar», en *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau (Barcelona: Serbal, 1994). La tendencia a construir y habitar de un modo determinado en un territorio concreto viene siendo crecientemente denominada *Baukultur*, o cultura del habitar. Véase la reciente «Declaración de Davos: Hacia una *Baukultur* de alta calidad para Europa» (Davos, 2018).

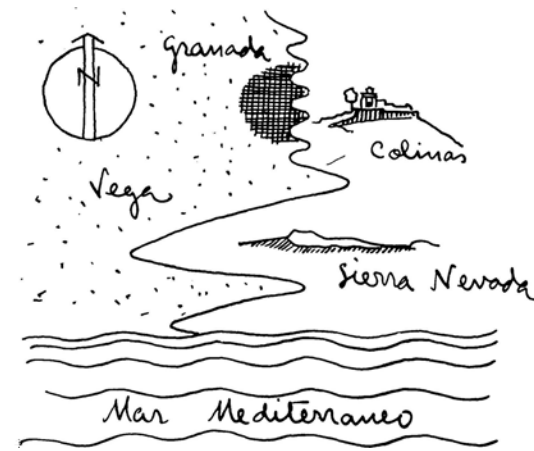
GRANADA COMO PAISAJE

Para comprobar la validez de estas premisas, en esta investigación decidimos efectuar una incursión en la historia de las aproximaciones al entorno por medio de la arquitectura en un enclave territorial concreto. La hegemonía de la Historia del Arte en los estudios sobre historia del paisaje ha privilegiado aquellos focos culturales de gran relieve por su práctica pionera o entusiasta de la pintura o representación gráfica de lugares: el Renacimiento italiano, los Países Bajos a comienzos de la Edad Moderna o la Inglaterra del s. XVIII. Incluso en lo que respecta a las relaciones entre arquitectura y paisaje el análisis se ha ceñido principalmente a estos contextos y tomando como base su producción pictórica. Han sido muy estudiadas, por ejemplo, las villas mediceas, palladianas y neopalladianas en este sentido¹⁸. Sin embargo, las conclusiones de estos trabajos de valor reconocido no resultan extrapolables sin más a otros territorios, ni siquiera en situaciones de contemporaneidad o relativa vecindad. Los factores climáticos o geográficos, pero también aquellos relativos al devenir histórico, político, social, económico, religioso, étnico y cultural de cada enclave pueden determinar variaciones desde ligeras a profundas en la historia de la aproximación cultural al territorio habitado. Tampoco el estudio de aquellas regiones que se erigieron en focos culturales de ámbito europeo habría de excluir la investigación sobre otros territorios. En la actualidad, frente al énfasis tradicional de las investigaciones, situado en el arte y la historia de las épocas, el debate científico exige volver la mirada sobre la específica historia cultural de territorios concretos¹⁹.

18. Georgina Masson, *Italian villas and palaces* (Londres: Thames and Hudson, 1959); Gerda Gollwitzer, «Interazione tra l'uomo e il paesaggio esemplificata nelle ville venete», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, n.º 18 (1976): 49-63; Denis Cosgrove, «Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea», *Transactions of the Institute of British Geographers* 10, n.º 1 (1985): 45-62; Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia: un ensayo*, trad. Teresa Blanco, Fernando Bouza, y Juan Barja (Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1992); Paul van der Ree, Gerrit Smienk y Clemens M. Steenbergen, *Italian Villas and Gardens: a corso di disegno* (Munich: Prestel, 1992); James S. Ackerman, *La villa: forma e ideología de las casas de campo*, trad. Isabel Balsinde (Madrid: Akal, 1997); Javier Maderuelo, «Paisaje y villa en la Toscana», *Matèria. Revista internacional d'Art*, n.º 2 (2002): 59-74; Isabella Lapi Ballerini, *Le ville medicee: guida completa* (Floencia: Giunti, 2003); Amanda Lillie, *Florentine Villas in the Fifteenth-Century: An Architectural and Social History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); Gian Maria Varanini, «Cittadini e "ville" nella campagna veneta tre-quattrocentesca», en *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa* (Venecia: Marsilio, 2005), 39-53; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*; Claudia Maria Bucelli y Claudia Massi, «Le ville medicee nel processo evolutivo del paesaggio fiorentino», *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, n.º 1 (2011): 55-73; Javier Maderuelo, «La mirada pintoresca», *Quintana*, n.º 11 (2012): 79-90.

19. Tetsurō Watsuji, *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, trad. Juan Masía Clavel (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006), 211.

[Fig. 1] Una geografía de contrastes.
Francisco Prieto-Moreno,
Los jardines de Granada (1983), 15.



Así, esta investigación asume una perspectiva localizada, adoptando la ciudad de Granada como ámbito de estudio. Esta elección se fundamenta tanto en motivaciones biográficas personales como en la renombrada identidad paisajística de la ciudad²⁰, debida a su geografía de contrastes, a su emplazamiento dominante de una amplia cuenca visual y a su intensa luz meridional, pero no en menor medida a la labor humana y las asociaciones culturales trazadas a lo largo de su singular y dilatada historia²¹. La reflexión en torno a la historia del paisaje en conexión con la arquitectura parece, por tanto, especialmente pertinente en este enclave, que presenta el interés adicional de haber sido reconocido y “leído” de diferentes maneras por parte de las diversas culturas que lo han poblado. No se trata, por otro lado, de un paraje excepcional y simplemente musealizado²², sino ininterrumpidamente habitado desde tiempos remotos y sujeto, por tanto, a tensiones sociales, económicas, políticas o ideológicas que condicionan en alto grado su interpretación. Explorar un entendimiento de la ciudad como paisaje posibilita, por otro lado, una comprensión más integrada de todo lo que implica el fenómeno urbano en términos culturales. Esta posición enlaza, a su vez, con aportaciones recientes que, desde acercamientos diversos, han venido a cuestionar las categorías de análisis tradicionales y las miradas especializadas y unidimensionales sobre la ciudad que, a pesar de su parcialidad, tienen incidencia directa en la transformación de su paisaje²³.

20. Ya lo dijo Antonio Jiménez Torrecillas: *Granada es fundamentalmente un paisaje*; en «Arquitectura y paisaje contemporáneo en monumentos y contextos históricos», *P+C, proyecto y ciudad. Revista de temas de arquitectura*, n.º 3 (2012): 140-41.

21. Véase al respecto: María del Mar Martínez Álvarez, *La silueta de la ciudad histórica como elemento patrimonial, el caso de Granada* (Armillá: Grontal, 2012).

22. El CEP señaló la conveniencia de dirigir las atenciones a todos los paisajes, superando la visión acotada a entornos remarcables.

23. Tom Turner, *City as Landscape. A Post-Postmodern View of Design and Planning* (Londres: E & FN Spon, 1996); Mirko Zardini, «De la “ciudad que sube”, al paisaje que avanza», en *Metrópolis: ciudades, redes, paisajes*, ed. Ignasi de Solà-Morales y Xavier Costa (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 205-12; Charles Waldheim, ed., *The Landscape Urbanism Reader* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006); Sébastien Marot, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, trad. Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2006); Juan Luis De las Rivas Sanz, «Hacia la ciudad paisaje. Regeneración de la forma urbana desde la naturaleza», *Urban*, n.º 5 (2013): 79-93; Charles Waldheim, *Landscape as Urbanism* (Nueva York: Princeton University Press, 2016); Salvador Rueda-Palenzuela, «El Urbanismo Ecosistémico», *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales* LI, n.º 202 (2019): 723-52.

TRES VENTANAS SOBRE LA HISTORIA DE LA CIUDAD

Si nos deshacemos provisionalmente del prejuicio pictorialista y asumimos la definición de “paisaje” enunciada por el CEP, no parece haber restricción alguna para estudiar la interpretación del entorno y las relaciones establecidas con el mismo por medio de la arquitectura en distintos episodios del pasado, incluso ajenos o poco inclinados a su representación gráfica. Desde el “mirador de la contemporaneidad”²⁴ parece lícito abrir “ventanas” al pasado para revisitarlo y reinterpretarlo conforme a los marcos conceptuales y terminológicos de que disponemos actualmente. Ello no implica que se descarte u obvie la historicidad del paisaje²⁵; al contrario, la presente investigación se fundamenta en la intrínseca condición histórica de cada interpretación cultural del territorio²⁶. Sin embargo, y de acuerdo con la definición del CEP, entendemos que lo que permite hablar de paisaje respecto de una sociedad concreta no es tanto el que existan manifestaciones varias de la “arrealización”²⁷ del territorio, o valoración del mismo en cuanto objeto de arte —pintura, literatura, vocabulario, etc.; remitimos a las seis condiciones enunciadas por Berque²⁸—, como el que percepción, interpretación y valoración den como resultado una concepción del ambiente unitaria y coherente dotada de valores culturales.

24. Expresión utilizada en Fernando de Terán, *El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad* (Madrid: Akal, 2009), 28.

25. Raffaele Milani o Francesco Careri se inclinan, en cambio, por una conciencia paisajística inherente a la especie humana, asumiendo, por tanto, que el paisaje ha existido siempre. Véase Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, ed. Federico López Silvestre, trad. Carmen Domínguez (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015), 41, 52, 116. Remitimos también a Raffaele Milani, «Estética y crítica del paisaje», en *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Joan Nogué (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 45-66; Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. Maurici Pla, 2ª edición (Barcelona: Gustavo Gili, 2013).

26. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), 15. Véase una clasificación de las distintas propuestas teóricas sobre la historicidad del paisaje en Federico López Silvestre, «El paisaje, ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje», *Métode: Revista de difusión de la investigación de la Universitat de València*, n.º 58 (2008): 97-103.

27. Roger, *Breve tratado del paisaje*. El autor retoma el término empleado por Charles Lalo, a su vez tomado de Montaigne, y defiende el fundamento artístico del paisaje.

28. Augustin Berque propone hasta seis condiciones *sine qua non* para poder hablar propiamente de paisaje respecto de una determinada civilización, sumamente restrictivas en conjunto y, algunas de ellas, de marcado trasfondo artístico: 1. una literatura (oral o escrita) que cante la belleza de los lugares, lo que incluye (1 bis) la toponimia [...]; 2. jardines de recreo; 3. una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas; 4. pinturas que representen el entorno; 5. una o varias palabras para decir “paisaje”; 6. una reflexión explícita sobre “el paisaje”; en Berque, *El pensamiento paisajero*, 60. Aunque con matices importantes, Alain Roger o Javier Maderuelo también se han posicionado en favor de las manifestaciones artísticas que denotan una estetización del medio como punto de partida para hablar de paisaje respecto de una determinada sociedad; véase, por ejemplo, Roger, *Breve tratado del paisaje*; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*. Roger, no obstante, ha cuestionado la rigidez de las condiciones de Berque, apuntando que la conciencia paisajista y sus formas de expresión no han de ser necesariamente homologables en todos los pueblos, en



[Fig. 2] Tres “ventanas” a la historia del paisaje de la ciudad desde el “mirador de la contemporaneidad”. Elaboración propia.

Esta tesis, por tanto, asume que la “artealización”²⁹ es sólo una de las consecuencias posibles de esta visión global del medio, pero no necesariamente su causa. En otras palabras, entendemos que la interpretación del entorno como un conjunto único y trabado y su caracterización cultural preceden a su consideración como objeto de arte o espectáculo estético, entendida como una especialización unidimensional de la mirada que atenúa el resto de facetas.

Desde este punto de vista, la tesis se plantea como un relato discontinuo, concentrado en tres episodios, sobre la historia del paisaje de la ciudad de Granada. Aproximarnos a la historia del paisaje local como constructo cultural significa rastrear los referentes, los símbolos, los valores y las connotaciones asociadas al territorio perceptible y a su experiencia a través del tiempo, en nuestro caso, mediados por la arquitectura. La elección de un solo intervalo temporal de estudio podría haber producido abundante conocimiento especializado sobre un único momento del pasado, pero presentaba el dilema de su selección, no detectándose *a priori* un periodo claramente sobresaliente por encima de todos los demás en cuanto a su trascendencia en la construcción cultural del paisaje urbano como para justificar suficientemente una dedicación exclusiva; además, se corría el riesgo de perder la perspectiva por ausencia de una visión general en que encuadrar dicho conocimiento, pues no existe, hasta donde sabemos, una línea investigadora consolidada sobre esta materia. Parecía más conveniente, por ello, para iniciar esta andadura, partir de una mirada más amplia, transversal y relacional, para profundizar en aspectos o problemáticas concretas en indagaciones posteriores. Es por ello que, en lugar de una, optamos por abrir de modo exploratorio tres “ventanas” a la historia de la ciudad, correspondientes con tres episodios, a nuestro juicio, sensiblemente equiparables en cuanto a su repercusión en la historia del paisaje local [Fig. 2].

En el caso de Granada, el prolongado arraigo de la cultura islámica en este territorio hacía desde un principio recomendable explorar las relaciones entre paisaje y arquitectura en este contexto bajomedieval. A este propósito se ha dedicado la primera parte de la tesis, *EL PAISAJE COMO JARDÍN DICHOSO: Arquitectura y conciencia del entorno en los palacios nazaríes (1238-1492)*, que se apoya en el Trabajo Fin de Máster de la autora, *CONSTRUIR LA MIRADA. La arquitectura para la*

contemplación en la Alhambra y el Generalife, defendido el 15 de diciembre de 2017 para la obtención del Máster Universitario en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla. Aquel Trabajo Fin de Máster supuso el despertar de un interés personal por la historia del paisaje de Granada narrada desde su arquitectura. Muchas de las afirmaciones entonces realizadas han sido revisadas y matizadas en la primera parte de esta tesis, en la que se propone visitar una serie de espacios de la Alhambra y el Generalife para examinar sus bases e implicaciones paisajísticas.

En segundo lugar, la insistencia historiográfica en los inicios de la Edad Moderna como contexto que supuestamente alumbró la conciencia paisajista a nivel europeo, con epicentro en la Italia central y septentrional o los Países Bajos, no dejaba de incitar al contraste con el caso granadino, en unos años también marcados por la excepcionalidad: en este caso, de la cristianización de la ciudad tras la conquista (1492). La situación particular de la ciudad entre los siglos XV y XVII, caracterizada por la llegada de nuevos pobladores, la aculturación y la intensa transformación urbana, se complejiza con la permanencia de unas inercias culturales difíciles de desechar, con el mestizaje artístico propio del momento y con la radicalización religiosa derivada de la Contrarreforma. Este intervalo presentaba, además, el aliciente de la comparación con el episodio nazarí inmediatamente anterior, con vistas a detectar posibles continuidades, reelaboraciones o cambios en la aproximación cultural a este mismo enclave geográfico. A su revisión se dedica la segunda parte de la tesis, *EL PAISAJE COMO TEATRO DE LA MEMORIA: Aproximaciones al paisaje urbano desde la arquitectura palaciega y monumental de la Granada cristianizada (1492-1667)*, concretada en el estudio de una serie de espacios inscritos en la Alhambra y el Generalife y dotados de especial significación paisajista, y de algunos de los principales edificios monumentales erigidos en la ciudad baja y sus contornos. El desarrollo de esta segunda parte de la investigación vino apoyado por una estancia internacional en Florencia (2019), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades³⁰ y tutorizada por el profesor Gianluca Belli, que tuvo por objeto la familiarización con el contexto italiano de referencia y la exploración de posibles conexiones y transferencias con Granada en materia de arquitectura y paisaje.

Breve tratado del paisaje, 57-64. La vía abierta por Roger presenta el interés de proponer un abordaje de la conciencia paisajista de manera más flexible y desprejuiciada.

29. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

30. Ayudas complementarias para Estancias Breves y Traslados Temporales FPU 2018.

Finalmente, es sabido que, tras una larga fase de decadencia, olvido por parte de la monarquía y regresión económica, Granada sólo comenzaría a despertar de su letargo a mediados del siglo XIX, con el revulsivo de los viajeros románticos. Pero no sería hasta los últimos años de dicha centuria cuando se iniciase una profunda transformación física que iría ganando velocidad y contundencia a lo largo de todo el siglo XX. Este último siglo, unido a las dos primeras décadas, ya transcurridas, del sucesivo —hasta el inicio de la crisis del COVID-19—, prometía un contrapunto provocador en cuanto a interpretación del entorno y construcción del paisaje desde la actividad arquitectónica, así como un retorno al presente que suscitase la reflexión y la mirada crítica sobre la edificación reciente en sus implicaciones paisajísticas. Se trata, además, de una época marcada por el desapego global con los paisajes contemporáneos, sobre cuyas causas y posibles salidas, en lo que concierne a la arquitectura, podrían extraerse algunas ideas. La revisión previa de los dos episodios anteriores posibilitaría, asimismo, el reconocimiento de conexiones y la realización de cuestionamientos actuales pero dotados de perspectiva histórica. A este episodio resolvimos, por tanto, dedicarle la tercera parte de la tesis doctoral: *EL PAISAJE INCIERTO: Visiones inestables del entorno en la arquitectura de la Granada contemporánea (1900-2020)*.

De este modo, y sin ánimo alguno de exhaustividad, sino desde una intención transversal y relacional, la investigación aborda el estudio de estas tres “ventanas” a la historia del paisaje de Granada desde el punto de vista de su arquitectura:

- Granada nazarí (1238-1492)
- Granada cristianizada (1492-1667)
- Granada contemporánea (1900-2020)

Los títulos de cada una de las tres partes, anteriormente enunciados y visibles en el índice, obedecen a abstracciones operativas de las interpretaciones del entorno posiblemente subyacentes a las prácticas examinadas. Estas posibles visiones o interpretaciones del territorio granadino constituyen evidentes simplificaciones y se plantean únicamente como herramienta conceptual de comprensión y síntesis, para enmarcar y analizar las experiencias del entorno que se construyen predominantemente en dichos episodios. Su propiedad se argumentará en la contextualización inicial de cada una de las partes y su utilidad se probará en el propio desarrollo de la investigación.

En cada una de estas tres “ventanas”, se introducirán primeramente los antecedentes básicos y el contexto histórico, cultural, político o religioso necesario para su comprensión, para pasar después a explorar algunas de las más relevantes aproximaciones al paisaje expresadas por una selección de obras arquitectónicas representativas. Como se expone seguidamente, los casos de estudio escogidos para cada parte no pretenden agotar el tema ni representar todas las posibles casuísticas de interés, sino que sirven de anclaje y punto de partida para iniciar una reflexión más amplia, que se espera proseguir en los años siguientes, acerca de los modos de pensar, construir y habitar el paisaje de la ciudad de Granada.

MIRADAS CONSTRUIDAS: EL PAISAJE INTERPRETADO POR EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Como venimos señalando, el eje vertebrador de esta indagación sobre la historia del paisaje de Granada es precisamente su arquitectura. Se propone una lectura en clave paisajística de aquellas realizaciones que formen parte destacada de la historia del paisaje local; o, dicho de otro modo, se invita a recorrer la evolución de la conciencia paisajística en este enclave a través de una muestra de su producción arquitectónica más representativa, entendida como expresión de una particular interpretación del entorno. Así, aunque *a priori* pudiera parecer que el título de la investigación (*EL PAISAJE INTERPRETADO. La conciencia paisajística en Granada a través del proyecto arquitectónico*) encierra una redundancia —ya que, como establece el CEP, todo paisaje es por definición una interpretación cultural³¹—, la palabra “interpretado” no se emplea aquí como epíteto de “paisaje” sino como participio: el paisaje interpretado [por la arquitectura, por los proyectos arquitectónicos que se van a someter a análisis].

Consecuentemente, dentro de cada una de las tres partes o “ventanas” del trabajo, se han individualizado una o varias aproximaciones al paisaje relevantes y compartidas por agrupaciones destacadas de obras arquitectónicas. Estas aproximaciones se estructuran en bloques que incluyen varios casos de estudio que las ejemplifican. En lo que respecta a su selección, cabe puntualizar que, si bien es evidente que el paisaje se construye tanto por medio de obras singulares y con vocación de permanencia como mediante agregación de construcciones anónimas en constante adaptación y reposición, en lo que respecta a las dos primeras partes y más lejanas en el tiempo, el estudio ha debido necesariamente de circunscribirse a la arquitectura señorial y monumental, ya que, encargada por comitentes poderosos y construida con mayores recursos, ha sido la que se ha preservado y resulta más accesible. Debe tenerse en cuenta, por tanto, que las aproximaciones al paisaje que reflejan estas obras son las características de estos colectivos promotores, aunque a la postre terminen siendo también asimiladas por buena parte de la sociedad, por imitación, valoración o presión ideológica³². En la tercera parte del trabajo, más próxima al momento presente, sí será factible tratar como casos de

31. Ya Carl Ortwin Sauer señaló que todo paisaje es, por definición, un paisaje cultural; en «The Morphology of Landscape», *University of California Publications in Geography* 2, n.º 2 (1925): 19-54.

32. Véase, en relación con ello, Joan Nogué, «Sentido del lugar, paisaje y conflicto», *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder* 5, n.º 2 (2015): 161.

estudio algunas arquitecturas comunes, que no ya populares ni exactamente anónimas, dada su permanencia y la documentación conservada. También en este último caso, las interpretaciones paisajísticas que las obras encierran son atribuibles en primera instancia a los colectivos promotores, aunque los destinatarios de las mismas terminen asimilándolas, al menos en parte, a través de la experiencia del lugar proporcionada. Dicha experiencia se ha considerado en su doble vertiente:

- El paisaje desde la arquitectura: es decir, la experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico y condicionada por el diseño de éste
- La arquitectura en el paisaje: ya que toda obra percibida externamente, como elemento material, formal, energético y semántico de cierta escala, forma parte del paisaje en que se inserta y que con su presencia contribuye a matizar

Obviaremos, en esta separación conceptual entre arquitectura y paisaje, la posible ambivalencia entre ambas realidades³³, aunque ésta saldrá por sí misma a la luz en algunos de los casos de estudio. En la evaluación de dichas situaciones, asumiremos que el “espacio vivido” lo integra un *continuum* experiencial, según la concepción fenomenológica de Edward Relph o Christian Norberg-Schulz³⁴. Entenderemos, por tanto, que el “espacio vivido” se extiende exteriormente hasta donde alcanzan los distintos sentidos e, interiormente, hasta las últimas resonancias de tal percepción sensible en la memoria y la imaginación³⁵. De este modo, el “espacio vivido” resulta ser paradójicamente metaespacial; es decir, no se encuentra limitado a unos contornos físicos, sino que constituye una “finitud abierta”, recuperando una expresión de Rosario Assunto³⁶. Por otro lado, como apuntara Relph, el “espacio vivido”, en cuanto espacio existencial, es intersubjetivo, es decir, en líneas generales compartido por los miembros de un mismo grupo social que disponen de una cultura común³⁷. Puede apreciarse que esta concepción fenomenológica del “espacio vivido” aplicada al territorio concuerda con la definición de paisaje propuesta por el CEP. Al mismo tiempo, permite tratar de modo unitario la experiencia entre arquitectura y paisaje.

Esta doble perspectiva (el paisaje desde la arquitectura / la arquitectura en el paisaje) puede ser combinada para el análisis de un mismo proyecto y, también, adaptada a una escala superior para considerar conjuntos de construcciones contiguas que comparten rasgos comunes. En este último caso, cabe hablar de “paisaje

urbano interior” —el paisaje entre los edificios— y de “paisaje urbano exterior” —el paisaje resultante de la experiencia de la ciudad desde fuera de la misma—, según la terminología propuesta por Florencio Zoido³⁸, que en esta tesis adoptaremos.

33. Algunas apreciaciones sugestivas en Gordon Cullen, *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*, trad. José María Aymamí, 6ª ed. (Barcelona: Blume, 1981), 28; Garret Eckbo, «Is Landscape Architecture?», *Landscape Architecture Magazine* 73, n.º 3 (1983): 64-65; Kenneth Frampton, «En busca del paisaje moderno», *Arquitectura*, n.º 285 (1990): 52-73; Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. Josefina Martínez Alinari, 2ª ed. (Barcelona: Apóstrofe, 1998), 154; Carmen Escoda, «La arquitectura como paisaje», *Arquiteturarevista* 6, n.º 1 (2010): 12-26; Juan Navarro Baldeweg, *Escritos* (Valencia: Pre-Textos, 2017), 155.

34. Edward Relph, *Place and Placelessness* (Londres: Pion, 1976), 8, 12; *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, 11.

35. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, 157.

36. Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Vol. I: Natura e Storia* (Palermo: Novecento, 1994), 10-11. Véase también Jean-Marc Besse, *La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía*, ed. Federico López Silvestre (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010), 17.

37. Relph, *Place and Placelessness*, 12.

38. Florencio Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico», en *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*, ed. Carmen Delgado Viñas, Joseba Juaristi Linacero, y Sergio Tomé Fernández (Santander: Librería Estudio, 2012), 13-92.

OBJETO Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, el objeto de estudio de esta tesis doctoral es la conciencia del paisaje expresada a través de la arquitectura en tres episodios concretos de la historia de Granada. El objetivo principal de la investigación, por tanto, es explorar las interrelaciones entre conciencia del paisaje y proyecto arquitectónico en las tres “ventanas” temporales anteriormente señaladas (Granada nazarí / Granada cristianizada / Granada contemporánea). Ello implica considerar:

- Cómo se ha percibido, interpretado y valorado este territorio en los periodos seleccionados, es decir, cómo ha evolucionado su concepción y elaboración cultural como paisaje
- Qué estrategias de relación con el paisaje por medio de la arquitectura se han adoptado en estos episodios
- Qué lecturas y experiencias del entorno fomentaban dichas obras; es decir, cuál era su intencionalidad en relación con el paisaje

Un segundo objetivo implícito y derivado del enfoque propuesto es comprobar la validez de la hipótesis asumida como punto de partida, desglosable en tres puntos:

- Que la arquitectura es uno de los condicionantes fundamentales de la experiencia del entorno como paisaje, especialmente en el medio urbano
- Que la arquitectura constituye un registro fidedigno de la evolución de la conciencia del paisaje en un determinado enclave; esto es, de la cambiante interpretación y valoración del medio por parte de sus habitantes
- Que el estudio de la experiencia del entorno asociada a la arquitectura puede acercarnos a una más completa comprensión del devenir histórico y reciente de los paisajes urbanos

METODOLOGÍA

Una de las dificultades de abordar el asunto del paisaje tal y como es definido por el CEP es la inexistencia, hasta el momento presente, de una tradición epistemológica consolidada³⁹. La condición poliédrica del paisaje y la multiplicidad de perspectivas posibles desde las cuales abordarlo han sido sintetizadas con gran brillantez por Jean Marc Besse en su fértil ensayo *Las cinco puertas del paisaje*⁴⁰. Como apuntábamos, esta misma condición compleja, multidimensional y poliédrica de la idea contemporánea de paisaje convierte a su estudio individual en una labor de enfoque necesariamente parcial. No obstante, dicha parcialidad no ha de traducirse forzosamente en la producción de visiones disciplinarmente rígidas o excluyentes; al contrario, como señalamos, existe la necesidad de enfoques transversales o, en todo caso, capaces de integrarse o superponerse con otros diferentes sumando conocimiento y sin producir conflictos paralizantes.

Esta tesis está claramente redactada desde la formación de arquitecta de su autora y haciendo uso de las herramientas que le son familiares, como seguidamente se expondrá. Sin embargo, la investigación se apoya asimismo en aportaciones que comprenden otros campos del conocimiento (Geografía Humana, Historia del Arte, Historia Urbana, Arqueología, Antropología, etc.), desde la intención de producir una lectura integradora dentro de sus posibilidades.

La metodología investigadora decantada a lo largo del proceso de trabajo se compone de tres aproximaciones paralelas y simultáneas al objeto de estudio: el acercamiento bibliográfico y documental, o estrictamente cognoscitivo, la aproximación experiencial y la interpretación gráfica; procesos que se detallan a continuación. Se omite, de esta breve reseña metodológica, la conformación del marco teórico general que ha servido como punto de partida, basado, lógicamente, en la revisión de aportaciones previas con un alcance internacional y cuyas referencias se compendian al final del trabajo.

39. Linarejos Cruz Pérez y Ignacio Español Echániz, *El paisaje: de la percepción a la gestión* (Madrid: Liteam, 2009), 12.

40. Jean-Marc Besse, «Las cinco puertas del paisaje: ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas», en *Paisaje y pensamiento*, ed. Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo (Madrid: Abada Editores, 2006), 145-72.

Revisión bibliográfica y documental

Spiro Kostof señaló que sólo es posible leer e interpretar el entorno construido desde una adecuada comprensión de las sociedades y las culturas que le dieron forma⁴¹. Partiendo de dicho criterio, este primer acercamiento metodológico tiene por objeto la adquisición de conocimiento objetivo sobre las tres “ventanas” o episodios temporales estudiados, y se basa en aportaciones investigadoras previas y material original. Desde el punto de vista bibliográfico, el enfoque de la investigación ha hecho necesario indagar fundamentalmente en tres tipos de fuentes:

- Textos directa o indirectamente ilustrativos de las relaciones entre arquitectura y paisaje en la cultura islámica medieval, en la cultura occidental cristiana a comienzos de la Edad Moderna y en la cultura contemporánea
- Aportaciones sobre la historia, el urbanismo, la cartografía y la imagen urbana de Granada referentes a los episodios considerados
- Contribuciones específicas sobre arquitectos y obras arquitectónicas concretas de la ciudad pertenecientes a las “ventanas” analizadas, desde múltiples puntos de vista

Todos los textos consultados se recogen en la sección final de *Referencias*, diferenciando entre el ya mencionado marco teórico general, bibliografía específica manejada en el desarrollo de cada una de las tres partes y textos transversales de referencia sobre Granada, no circunscritos a las “ventanas” analizadas.

La complementaria indagación documental ha permitido acceder a un mayor nivel de especialización con el estudio de fuentes primarias. Se han visitado presencialmente o consultado telemáticamente numerosos archivos, bibliotecas y centros de documentación, de los que se han extraído testimonios e imágenes históricas, planimetrías, expedientes administrativos o material epistolar. Concretamente, durante los años de realización de la tesis se ha obtenido documentación de las siguientes instituciones y repositorios:

- Archivo di Stato di Firenze
- Archivo di Stato di Modena
- Archivo di Stato di Siena
- Archivo de D. Miguel Giménez Yanguas
- Archivo de la Abadía del Sacromonte
- Archivo de la Delegación Territorial de la Consejería de Fomento, Infraestructuras y Ordenación del Territorio
- Archivo de la Diputación Provincial de Granada
- Archivo de la Fundación Rodríguez-Acosta
- Archivo de la Real Chancillería
- Archivo de la Subdelegación del Gobierno en Granada
- Archivo de la Universidad de Granada / Archivo Universitario
- Archivo del Museo Casa de los Tiros

41. Spiro Kostof, *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings through History* (Londres: Thames and Hudson, 1991), 10.

- Archivo del Museo Reina Sofía
- Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife
- Archivo del Senado
- Archivo digital de la Dumbarton Oaks Research Library and Collection
- Archivo digital de la Universidad Politécnica de Madrid
- Archivo General de Andalucía
- Archivo General de la Administración
- Archivo General de Simancas
- Archivo Histórico Provincial de Granada
- Archivo Manuel de Falla
- Archivo Municipal de Granada
- Biblioteca Apostolica Vaticana
- Biblioteca del Palacio Real de Madrid
- Biblioteca Digital Hispánica
- Biblioteca Nacional de España
- Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
- Biblioteca Virtual de Andalucía
- Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico
- Bibliothèque Nationale de France
- British Museum
- Canadian Centre for Architecture
- Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, Smithsonian Institution
- Gabinetto dei Disegni e delle Stampe de la Gallerie degli Uffizi
- Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada
- Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento
- Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max Planck Institut
- Metropolitan Museum of Art
- Österreichische Nationalbibliothek
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- Real Biblioteca
- Repositorio digital bpk-Bildagentur
- Repositorio digital Fundación Sancho el Sabio
- Royal Institute of British Architects
- The Morgan Library & Museum
- Victoria & Albert Museum

Especialmente decisivas han resultado las consultas efectuadas en el Archivo Municipal de Granada, el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife y el Kunsthistorisches Institut in Florenz, donde se han llevado a cabo numerosas búsquedas. También la información obtenida en el Archivo de la Delegación Territorial de la Consejería de Fomento, Infraestructuras y Ordenación del Territorio; el Archivo de la Subdelegación del Gobierno en Granada; el Archivo del Museo Reina Sofía; el Archivo General de Andalucía, y el Archivo de la Diputación Provincial de Granada ha sido imprescindible para dar forma a la tesis. Un agradecimiento

especial merece D. Miguel Giménez Yanguas, que nos recibió generosamente en su casa en un contexto poco favorable. No ha resultado posible, en cambio, acceder al archivo histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, que ha permanecido cerrado durante el tiempo de elaboración de la tesis.

También en el marco de la indagación documental, en el caso de la tercera parte, ha resultado determinante la revisión de hemeroteca histórica (diarios *IDEAL*, *ABC*, *El Defensor de Granada*, *PATRIA*, *La Publicidad*, *Noticiero Granadino*, *La verdad*, *Gaceta del Sur*, etc.). Este material se ha revelado de enorme utilidad para obtener datos e imágenes poco difundidas de arquitecturas concretas y para analizar anuncios publicitarios, noticias o críticas que denotan actitudes y valoraciones del paisaje local, sin perder de vista que sólo a partir de las últimas décadas del siglo XX se encuentran representadas todas las opiniones. Un compendio de los artículos de hemeroteca consultados se recoge asimismo al final del trabajo.

Igualmente, en el caso de la tercera parte, se han revisado aquellos instrumentos normativos y de planeamiento, tanto actuales como vigentes en los episodios considerados, que afectan a la definición de las arquitecturas estudiadas en su relación con el entorno (planes municipales, leyes de vivienda, etc.). Estos instrumentos, unidos a informes y memorias institucionales de distintos agentes implicados en la transformación de la ciudad, han resultado asimismo reveladores del entendimiento y la valoración del paisaje a nivel local y, más globalmente, en el contexto nacional, a lo largo del último siglo. El material consultado de estas características se compendia también en la sección final de *Referencias*.

Aproximación experiencial

Lo imprescindible de una aproximación experiencial en el estudio del paisaje en su conexión con la arquitectura se desprende no sólo de la propia definición de “paisaje” proporcionada por el CEP, sino también de los escritos de algunos de los más prestigiosos teóricos de ambas materias, desde Alexander von Humboldt⁴² a Francisco Giner de los Ríos⁴³, Ignasi de Solà-Morales⁴⁴ o Javier Maderuelo⁴⁵. Estos y otros autores han señalado el carácter insustituible de la experiencia directa para el análisis tanto de la arquitectura como del paisaje; tanto más, por consiguiente, en una investigación como ésta que tiene por objeto sus interrelaciones y reciprocidades.

42. Alexander von Humboldt, *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*, ed. Eduardo Perié (Bélgica: Biblioteca Hispano-sur-americana, 1875).

43. Francisco Giner de los Ríos, «Paisaje», *La Ilustración artística*, n.º 219-220 (1886): 91-92, 103-4.

44. *Ni una lógica, ni una forma, ni una economía son capaces de explicar la experiencia viva, existencial y directa de los lugares que la arquitectura forja. La vida como totalidad está recogida en espacios y lugares que solo nos son accesibles experimentándolos, viviéndolos. [...] La casa, la ciudad y el paisaje son espacios para ser vividos, para transcurrir en ellos la experiencia del existir y nuestra relación con el mundo*; en Ignasi de Solà-Morales, «Mediaciones en la arquitectura y en el paisaje urbano», en *Territorios*, ed. Saskia Sassen (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 112-113.

45. *La interpretación del paisaje se hace imprescindible para comprender no sólo el lugar sino la historia del lugar. Pero esa hermenéutica del paisaje no se consigue mediante la pura reflexión idealista, sino que, en buena medida, surge de la propia experiencia del paisaje*; en Javier Maderuelo, «El patrimonio expandido: del objeto al paisaje», en *Paisaje y patrimonio*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Abada Editores, 2010), 108.

En este trabajo, la aproximación experiencial tiene por objeto reconocer la arquitectura en el lugar, su configuración interna y externa y las experiencias del paisaje proporcionadas en la actualidad. Este reconocimiento de la situación actual, unido al conocimiento recabado sobre su génesis y evolución histórica, facilita la retrotracción aproximada a aquellas situaciones del pasado que se identifican de interés; igualmente, posibilita una comprensión de la evolución a través del tiempo de las experiencias entre arquitectura y paisaje consideradas. En todo caso, ha resultado determinante discernir con claridad la realidad actual de la situación histórica hipotética, asumiendo, con Edward T. Hall, que sólo podemos aspirar a alcanzar alguna noción de la experiencia en el pasado⁴⁶.

Teniendo presente esta limitación, se ha procurado estudiar las relaciones tanto originales y proyectadas como actuales y efectivas entre paisaje y obra arquitectónica. La inspección *in situ* ha permitido reconocer aspectos difícilmente consignados en la bibliografía y el material documental disponible, como las cuestiones de medida, proporción y escala, las secuencias espaciales, las decisiones materiales, los grados de permeabilidad, las orientaciones, la existencia de direccionalidades preferentes, las percepciones sensoriales, la continuidad entre interior y exterior, la integración de elementos naturales, la interacción con la luz solar, la visibilidad de la obra arquitectónica en su contexto urbano y territorial, etc. La documentación de esta información referida a los casos de estudio se ha traducido en numerosas visitas de campo. La toma de datos ha incluido series fotográficas, grabaciones sonoras, vídeos —para captar sonidos ambientales o la percepción a través del movimiento— y, en algunos casos, toma de medidas y croquizado. Esta información ha servido para producir interpretaciones gráficas sintéticas entendidas como una herramienta más de conocimiento, como se expone seguidamente.

Interpretación gráfica

La elaboración de interpretaciones gráficas que sintetizan el conocimiento bibliográfico, documental y experiencial adquirido ha constituido el tercer y complementario acercamiento metodológico a la realidad estudiada. El dibujo arquitectónico se ha empleado como herramienta de comprensión de las obras seleccionadas, tanto en su estado actual como original o hipotético en el momento considerado. La eventual diferenciación entre ambos estadios se ha significado por el criterio gráfico del color, empleándose el dibujo en blanco y negro, en el primer caso, y a una sola tinta, en el segundo. Esta distinción ha posibilitado tanto confrontaciones como superposiciones gráficas. Para mayor claridad, a cada “ventana” corresponde un color específico, utilizado tanto para la representación de las situaciones hipotéticas como para el énfasis en aspectos concretos.

Las interpretaciones gráficas producidas comprenden vistas diédricas (plantas, alzados, secciones), perspectivas isométricas y apuntes a mano alzada que recrean de modo aproximado algunas situaciones de interés. El uso de sistemas de representación análogos en las tres partes ha permitido la homogeneización del análisis, la abstracción de conceptos, la selección de elementos clave en la experiencia del

46. Hall, *La dimensión oculta*, 102.

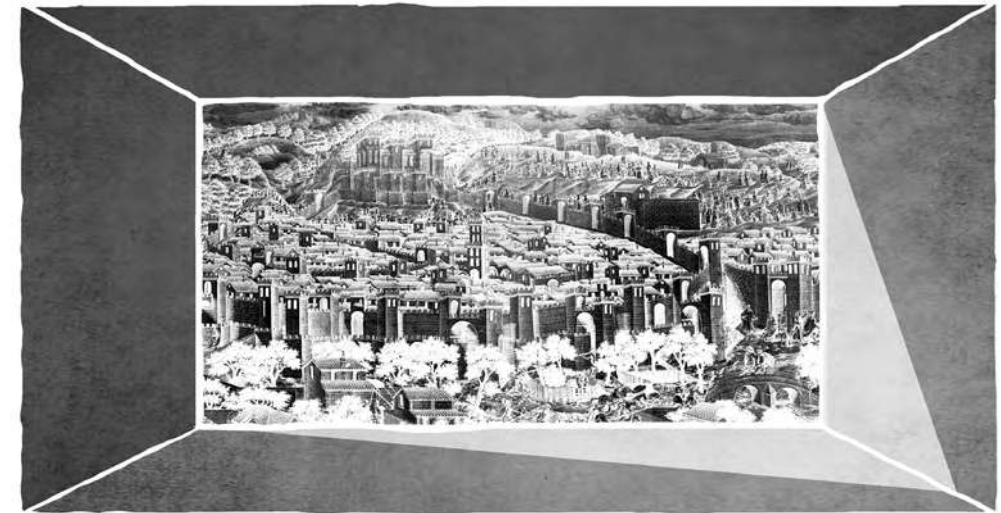
paisaje proporcionada y la aproximación de las obras en cuestión a los mecanismos de ideación contemporáneos. Con ello se persigue el acercamiento uniforme al presente de todas las arquitecturas estudiadas, y su visión, no ya como construcciones alejadas de la realidad actual y susceptibles únicamente de una mirada descriptiva o arqueológica, sino como conjuntos de decisiones proyectuales y situaciones experienciales con precisas implicaciones paisajísticas y prolongaciones insospechadas en la actualidad. A su vez, esta similitud de tratamiento de los distintos casos, independientemente de su autoría, cronología o relieve cultural, facilita la mirada crítica, siempre desde el punto de vista de sus premisas e intencionalidades paisajísticas, sobre aquellas arquitecturas más recientes y que aún no han sido objeto de demasiadas atenciones.

* * *

Las principales claves que se desprenden de la exploración de estas tres “ventanas” a la historia del paisaje local se sintetizan en las conclusiones parciales de cada una de ellas, al término de su desarrollo. Una sección de *Conclusiones finales* cierra la investigación, con consideraciones más generales referidas al conjunto del trabajo.

Para terminar esta reseña metodológica cabe reiterar, una vez más, la condición exploratoria y experimental del acercamiento propuesto, no habiendo detectado precedentes directos de una investigación de estas características. Es por ello que los procesos aquí ensayados se encuentran claramente abiertos a mejoras o matizaciones posteriores, sirviendo la propia tesis de primer testeo de la viabilidad y utilidad del enfoque y procedimiento adoptados.

PARTE I



el paisaje como jardín dichoso

ARQUITECTURA Y CONCIENCIA DEL ENTORNO
EN LOS PALACIOS NAZARÍES

1238-1492

“Yo soy en este jardín el ojo fresco,
cuya pupila es, justamente, el señor
Muḥammad V, alabado por su valor y generosidad
de excelente conducta y suprema celebridad.

[...]

Desde mí contempla la capital del reino
cada vez que aparece en el trono del califato y se manifiesta.
Envía el corcel de su mirada al espacio en que juega el céfiro
y regresa complacido por lo visto:
mansiones en las que los ojos amenidades encuentran
y donde la mirada es cautivada y la razón trabada”.

Fragmento de la inscripción sobre las ventanas del Mirador de Lindaraja, s. XIV,
según interpretación de José Miguel Puerta Vilchez

INTRODUCCIÓN

Para todo conocedor de la Alhambra y el Generalife que se embarque en el estudio histórico de las relaciones entre arquitectura y paisaje, resulta sorprendente constatar el limitado número de indagaciones en este sentido que pongan el foco en la cultura nazarí y, más generalmente, andalusí o incluso islámica occidental. La desproporción de atenciones que han recibido, en comparación, las villas romanas, mediceas, palladianas o neopalladianas en sus implicaciones paisajísticas, siendo fenómenos igualmente localizados, es cuanto menos llamativa. Aunque notables aportaciones en los últimos años están contribuyendo a reequilibrar la balanza¹, el panorama bibliográfico demuestra todavía una inercia tendente a considerar la arquitectura islámica medieval del sur del continente como un conjunto de reliquias extrañas y exóticas, ajenas al devenir cultural de Occidente y que no encuentran fácilmente sitio en los “grandes relatos”. Obviando la evidencia perceptiva y los cada vez mejor conocidos testimonios históricos, se elude, quizás con excesiva frecuencia, el debate paisajístico en lo concerniente a esta sociedad, esgrimiendo la inexistencia en ella de una tradición pictórica de representación de lugares y con apoyo en unos pocos argumentos de autoridad. Así, cuando aparecen, las referencias a la relación entre arquitectura y paisaje en los palacios nazaríes suelen limitarse a menciones tangenciales o bien de amplia componente subjetiva. En el primer caso se posterga o esquiva el debate y, en el segundo, sorprende la naturalidad con la que se habla de regocijo estético ante el panorama, teniendo en cuenta la época en cuestión, la distancia cultural con el momento presente y la historicidad de toda interpretación del entorno, como se apuntó en la *Introducción* a este trabajo.

Con la inquietud principal de comprender estas experiencias entre arquitectura y paisaje de las que ha quedado notable testimonio, esta primera parte de la tesis se propuso explorar la conciencia del entorno desarrollada por los musulmanes andalusíes a través del estudio de algunos ejemplos de arquitectura palatina de la Granada nazarí. Con apoyo en la bibliografía de referencia y en las fuentes escritas y, sobre todo, por medio del análisis directo, transversal y comparativo de la propia arquitectura, se trata de extraer algunas ideas sobre la interpretación y valoración

1. A destacar, en especial, D. Fairchild Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain* (State College: Pennsylvania State University Press, 2000); Fátima Roldán Castro, ed., *Paisaje y naturaleza en Al-Ándalus* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004); José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia* (Granada: Universidad de Granada, 2011); Julio Navarro Palazón y Carmen Trillo San José, eds., *Almunias: las fincas de las élites en el Occidente islámico: poder, solaz y producción* (Granada: Universidad de Granada, 2018).

del territorio granadino y su traducción en términos arquitectónicos. Por sus propias características, se trata de una indagación necesariamente preliminar, que servirá para su confrontación, en la segunda y tercera parte de la tesis, con otros episodios de la historia de la ciudad.

Para enmarcar el tema, se hacen necesarias algunas consideraciones previas sobre la cultura árabe islámica medieval, que no por conocidas son menos relevantes. Y es que se ha argumentado que la ausencia, en el s. VIII, de una cultura poderosa en territorio ibérico habría facilitado no sólo la conquista, que apenas halló resistencia, sino también la introducción de una cultura y un orden social arábigos sensiblemente puros, frente a la hibridación y el mestizaje que se verificó en otros enclaves². Además, la propia religión islámica crearía un marco ideológico y legislativo bastante homogéneo (Corán, *Sunna*³, *Shari'a*⁴, *Fiqh*⁵, *hadith*⁶) que se traduciría en notables similitudes a nivel de construcción, urbanismo y arquitectura⁷. Existen incluso factores lingüísticos, escasamente estudiados hasta la fecha y en los que no entraremos, como la influencia del sentido de la lectura en lengua árabe, de derecha a izquierda, en el orden de procesamiento sensorial del entorno⁸. Es, sin duda, difícil alcanzar una comprensión siquiera aproximada de las estructuras cognitivas que gobernaban los actos de una cultura tan diferente y lejana en el tiempo, pero cualquier intento en este sentido requiere considerar los cánones culturales entonces vigentes. En nuestro caso, el estudio histórico de las relaciones entre arquitectura y paisaje conduce a prestar especial atención a los juicios y criterios presentes en la interpretación del medio en el marco de esta cultura, comenzando por su memoria territorial⁹.

El hecho de que el islam surgiera en la región de Hījāz en la Península Árabe, un territorio caluroso y predominantemente desértico¹⁰, necesariamente hubo de

2. Oleg Grabar, *La formación del arte islámico*, trad. Pilar Salsó, 6ª ed. (Madrid: Cátedra, 1990), 32-35; Besim Selim Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles* (Londres - Nueva York: Routledge, 2010), 13; Camilo Álvarez de Morales, «De la conquista musulmana a la abolición del Califato Omeya (siglos VIII-XI)», en *Historia del reino de Granada. Vol. 1: De los orígenes a la época mudéjar (hasta 1502)*, ed. Manuel Barrios Aguilera y Rafael Peinado Santaella (Granada: Universidad de Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2001), 124.

3. Conjunto de relatos de actuaciones y disertaciones del profeta Mahoma puestos por escrito entre los siglos VIII y IX.

4. Ley divina del islam.

5. Interpretación de la *Shari'a* en los procesos constructivos y urbanos.

6. Tradición profética. Para la transliteración de términos árabes nos hemos basado en la *Brill Encyclopaedia of Islam, Second Edition* —a la cual la Universidad de Granada proporciona acceso electrónico— y en el *Diccionario Biográfico electrónico* (DB-e) de la Real Academia de la Historia, salvo para aquellas palabras ya integradas en el castellano y que usaremos en su forma convencional.

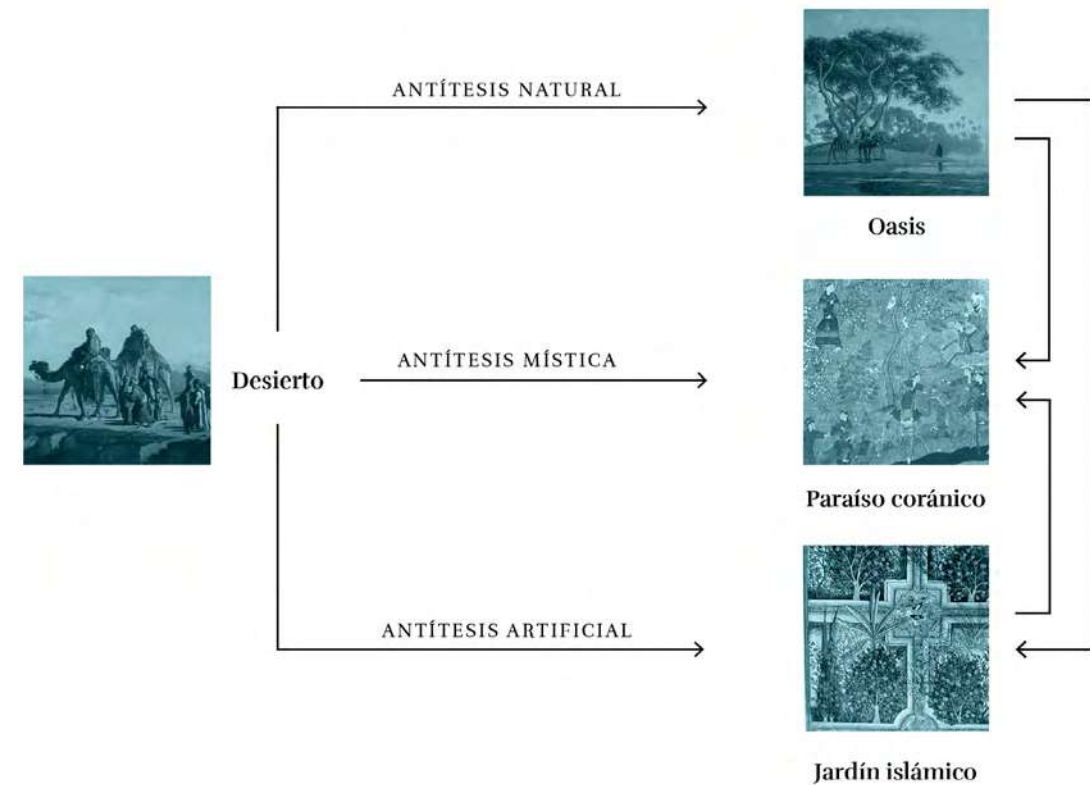
7. Georges Marçais, *El arte musulmán*, trad. Pilar Calvo, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 1991), 14; Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*, 12, 137.

8. Es un claro ejemplo de que la percepción sensorial está influida por la cultura, como se señaló en la *Introducción* a la tesis.

9. La memoria territorial se encuentra directamente asociada con el hábitat originario o tradicional de un pueblo, cuando éste presenta unas características distintivas que determinan la forma de vida de sus moradores. Las sociedades con una intensa memoria territorial son altamente conscientes de las características, virtudes y carencias de su medio natural e identifican o crean modelos a partir de dicha experiencia. Véase, respecto a la cultura islámica medieval, Fátima Roldán Castro, «La percepción del entorno en el mundo musulmán», *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 52.

10. Ibn Jaldún se referiría a la región por lo arduo de sus condiciones ambientales, señalando que *el terreno no es nada apropiado para el cultivo o como pastizales, por lo que la gente que allí habita tiene dificultades para vivir*, en 'Abd al-Rahman ben Muhammad Ibn Jaldun, *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah)*, Biblioteca de literatura universal (Córdoba: Almuzara, 2008), 143.

MODELOS DE ENTORNO IDEAL



impregnar el credo islámico de particulares criterios valorativos y actitudes hacia el entorno. Estos se extenderían, con intensidad variable, a todas las regiones rápidamente conquistadas y gradualmente islamizadas, incluso a aquellas cuya fisonomía distaba ampliamente del desierto originario, como Siria, Palestina o la misma Península Ibérica.

La realidad es que el desierto arábigo (*al-ṣaḥrā'*) inspiraba sentimientos encontrados. De un lado, la misma composición etimológica del término árabe revela la hostilidad percibida en el medio como consecuencia de las adversas condiciones vitales que impone. Es conocido que el tan extendido nomadismo venía exigido por la necesidad de alimentar al rebaño y al clan familiar, ante la imposibilidad de esperar los frutos de un medio natural de por sí estéril¹¹. De otro lado, los poemas de la *Yāhiliyya* o época árabe preislámica permiten entrever una admiración de su grandeza y espectáculos naturales¹². Como espacio casi indiferenciado y donde apenas hay elementos fijos, presenta un alto grado de abstracción, que lo connota como

[Fig. 1] Modelos de entorno ideal en la cultura árabe islámica medieval. Elaboración propia.

11. Tetsurō Watsuji, *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, trad. Juan Masía Clavel (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006), 78.

12. José Ramírez del Río, «Notas acerca del paisaje en la cultura árabe clásica», en *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004), 67-82; Ingrid Bejarano Escanilla, «Poesía: naturaleza y paisaje», en *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004), 115-38.

[Fig. 2] Escena en el desierto. Miniatura del libro *Jāmi' al-Tawārīkh*, (Irán, Rashid al-Din, ca. 1307). Edinburgh University Library, Or.Ms.20.



ambiente ascético y que llevó a Christian Norberg-Schulz a acuñar la expresión de “paisaje cósmico”¹³.

Como es bien sabido, el contraste con ese territorio árido y monótono lo constituían los oasis, antítesis natural del desierto, entendidos como lugares de referencia y verdaderos centros de atracción de personas y animales. No casualmente varias de las ciudades más importantes del mundo islámico han surgido en torno a los oasis¹⁴; como observa Fátima Roldán, en ellos se ubican asimismo tradicionalmente los encuentros amorosos de historias y leyendas¹⁵. La concentración de vida en estos parajes los convertía en altamente deseables, y se comprende la importancia que pudo tener la presencia de vegetación para estos pueblos, como signo inequívoco de la existencia de agua. De este modo, frente a la hostilidad del desierto que dominaba la mayor parte del territorio, los oasis constituían la excepcionalidad amable, y su valoración social los convertiría en lo que Yi-Fu Tuan denominó el modelo de “entorno ideal”¹⁶ para esta cultura, es decir, el tipo de ambiente considerado idóneo para habitar [Fig. 1].

Consecuentemente, del oasis presente en la naturaleza derivan dos creaciones culturales proverbiales del mundo islámico: el Paraíso coránico, ideal místico que no es sino una “hipérbole del oasis”, en palabras de María Jesús Rubiera¹⁷; y el jardín, esa otra creación, terrenal en este caso, que comparte los mismos atributos ambientales del oasis pero racionalizados y sometidos a la geometría, al control humano y a sus preferencias estéticas¹⁸.

En cuanto a lo primero, es de todos conocido que el Paraíso prometido en el mundo islámico recibe el nombre de *yanna* o *yannat*, cuya traducción viene a

13. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1979), 45-47.

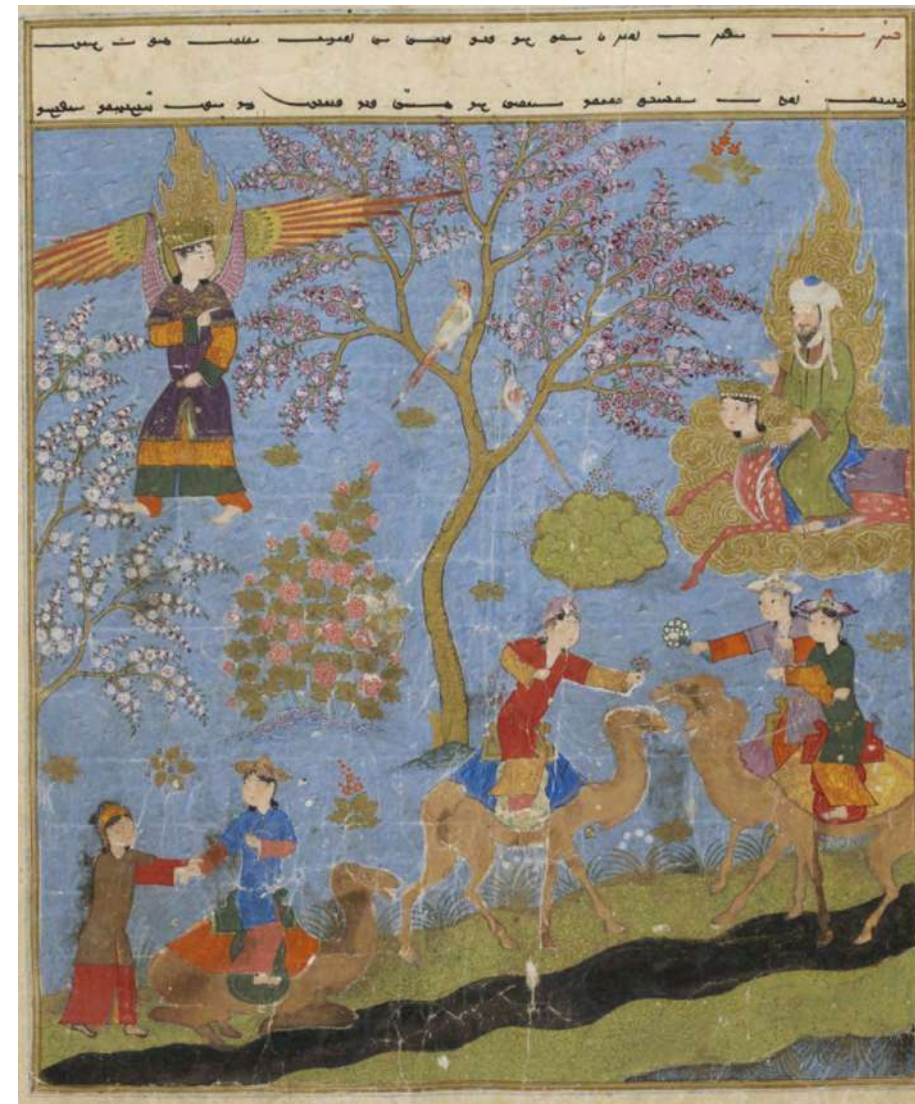
14. Por ejemplo, Palmira, Medina o Damasco.

15. Roldán Castro, «La percepción del entorno en el mundo musulmán», 56; Fátima Roldán Castro, «El paisaje Andalusi: realidad histórica y construcción cultural», en *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004), 25.

16. Yi-Fu Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, trad. Flor Durán de Zapata (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007), 155, 336.

17. Carmen Añón Feliú, ed., *Jardines y paisajes en el arte y en la historia* (Madrid: Editorial Complutense, 1995); María Jesús Rubiera Mata, «La función estética del agua en la civilización arabigoislámica», en *Agua y poblamiento musulmán (Simposium de Benissa, abril 1987)*, ed. Míkel de Epalza (Benissa: Ajuntament de Benissa, 1988), 11-12.

18. Roldán Castro, «El paisaje Andalusi: realidad histórica y construcción cultural», 25; Francisco Vidal Castro, «Paisajes del agua en al-Andalus», en *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004), 139-58.



[Fig. 3] Mahoma visitando el Paraíso a lomos de al-Buraq. Manuscrito *Miraj-nameh* (s. XV). BNF, Département des Manuscrits, Supplément turc 190, f. 49.

significar “jardín”¹⁹. Este ideal celestial se representa tradicionalmente como un frondoso jardín recorrido por ríos y arroyos de aguas limpias, plagado de fuentes, en el que crecen flores aromáticas, así como toda clase de árboles que proporcionan prolongada y permanente sombra, rebosantes de deliciosos frutos de toda estación carentes de espinas, que se inclinan hasta el suelo y pueden ser siempre alcanzados sin dificultad, asegurando la subsistencia de sus moradores²⁰. El *yannat* es, por tanto, el lugar de la abundancia y el libre goce de los sentidos purificado por la presencia de la divinidad. Parece claro que la construcción ideológica del Paraíso musulmán toma como referencia el oasis presente en la naturaleza, amplificando sus atributos y multiplicando su escala hasta hacer desaparecer sus límites. Los cánones de

19. Nerina Rustomji, *The Garden and the Fire: Heaven and Hell in Islamic Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 2009).

20. Noelia Silva Santa-Cruz, «El Paraíso en el Islam», *Revista Digital de Iconografía Medieval* III, n.º 5 (2011): 39-49.

belleza territorial desarrollados por el Corán representan, así, *la idealización de un entorno que se ofrecía pleno de bondades al hombre del desierto*²¹; a la inversa, el infierno en la escatología islámica (*al-nār*) viene a ser una exageración del desierto, literalmente traducible por “el fuego”²²:

Y, a aquellos que creen y obran rectamente, pronto les haremos entrar en un Jardín de cuyas profundidades brotan los ríos, en el que estarán eternamente. En ellos tendrán parejas purificadas y les colocaremos bajo densas sombras (4, 57)

El Jardín que les ha sido prometido a los temerosos de Dios es así: De sus profundidades brotan los ríos, siempre tiene frutos y sombra (13, 35)

Para ellos son los Jardines del Edén de cuyas profundidades brotan los ríos. En él serán adornados con brazaletes de oro y vestirán con ropas verdes de seda y brocado y se recostarán en lechos. ¡Qué buena recompensa y qué buen lugar de reposo! (18, 31)

Descripción del Jardín que ha sido prometido a los temerosos de Dios: En él hay ríos de agua fresca e incorruptible, ríos de leche cuyo sabor no varía, ríos de vino delicioso para quienes lo beben y ríos de miel pura. En él habrá para ellos todo tipo de frutos y el perdón de su Señor (47, 15)

En él estarán reclinados sobre cojines y no verán Sol ni frío extremos. Sobre ellos una sombra amplia y frutos fáciles de alcanzar (76, 13-14)

Sombras, ríos, fuentes y frutos son los elementos recurrentes en la imagen mental del Paraíso musulmán, que se identifica inequívocamente con un jardín. También el relato del *Mi' rāy* o ascensión de Mahoma al cielo señala que, tras el muro del Paraíso, lo que existe es un vergel²³. Esta concepción pudo estar influenciada por la tradición judeocristiana precedente²⁴; es, en cualquier caso, significativo que las religiones monoteístas surgidas en el Oriente árido compartan este ideal.

Si el Paraíso coránico constituía una utopía religiosa, los jardines terrenales ofrecían la posibilidad de recrear las condiciones ambientales idílicas del oasis de modo real y perceptible, sujetas a la voluntad del ser humano y a los recursos disponibles. En este sentido, se ha afirmado repetidamente que el jardín de tradición islámica —en el que se integran prácticas previas preislámicas, así como influencias helenísticas y persas²⁵— podría tener como objetivo último evocar la totalidad y grandeza de ese “otro” jardín celestial infinito, a través de un proceso de metonimia o “sinécdoque visual”²⁶. No obstante, autores como José Tito, Manuel

Casares o Fairchild Ruggles exigen una mayor cautela y prefieren evitar este tipo de generalizaciones sin base documental²⁷. En efecto, no se pueden obviar las componentes bioclimáticas, estéticas, demostrativas y placenteras de los jardines, independientes de alusiones místicas y que anteceden al islam²⁸. Se ha apuntado, de hecho, que, al menos hasta el siglo XI o incluso XIII-XIV, la creación de jardines en los territorios islamizados no habría estado movida por propósitos místicos, sino fundamentalmente seculares, y que podría haber sido, más bien, el ideal de Paraíso prometido el que hubiese bebido de un vocabulario jardinero preexistente²⁹. En definitiva, si el paraíso coránico adquiere indudablemente forma y aspecto de jardín, no puede afirmarse directamente, a la inversa, que todo jardín islámico remita intencionalmente al Paraíso celestial. Lo que sí parece evidente es que oasis, Paraíso coránico y jardín, en tanto que antítesis (natural, mística y artificial, respectivamente) del desierto dominante, ejemplificaban los principales modelos de “entorno ideal”³⁰ para la cultura árabe islámica medieval [Fig. 1]. Desde este punto de vista, como apunta Ruggles, el jardín puede ser entendido como el modelo en miniatura de paisaje idealizado³¹.

Al ser estos vergeles difíciles de encontrar en la naturaleza de un territorio eminentemente desértico, su artificialidad era evidente, como también lo eran los esfuerzos físicos y económicos requeridos para materializarlos y mantenerlos. Tetsurō Watsuji señaló que, para esta cultura, prácticamente *toda fecundidad proviene del esfuerzo humano*³². Frenar el avance del desierto requería una constante y costosa intervención de cultivo e irrigación. De esta manera, la frondosidad y exuberancia de los jardines y su presencia de agua eran claros indicativos del estatus y la capacidad económica de su propietario. El jardín islámico de territorios áridos nunca aparece expuesto, sino encerrado por altas tapias, murallas o por la propia arquitectura que se desarrolla a su alrededor, en primer lugar, por motivos de privacidad —cuya importancia establecería el Corán³³— y, en segundo lugar, como mecanismo de protección de aquel ambiente apacible frente al exterior: se trata no sólo de una defensa frente a extraños, sino también ante los inclementes agentes naturales, que tienden a secar y marchitar el vergel interior. Jesús Bermúdez López ha asociado de forma intuitiva la disposición de la arquitectura árabe rodeando el

21. Bejarano Escanilla, «Poesía: naturaleza y paisaje».

22. Rustomji, *The Garden and the Fire: Heaven and Hell in Islamic Culture*; Ramírez del Río, «Notas acerca del paisaje en la cultura árabe clásica»; Attilio Petruccioli, *Dar al Islam: Architetture del territorio nei paesi islamici*, vol. 2 (Roma: Carucci, 1985), 13.

23. Concepción Castillo Castillo, «El jardín islámico y su simbolismo», *Cuadernos del CEMYR*, n.º 21 (2013): 77-88. La autora se basa en la traducción de José Muñoz Sendino, *La escala de Mahoma* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949).

24. Como ha estudiado José Tito, el Paraíso en el Génesis originalmente se denominaba *gan*, palabra de la que deriva el *yannat* musulmán y que venía a significar “huerto” (productivo, alimenticio) más que “jardín” (cultivado por placer). Véase «El paraíso es un jardín», en *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, ed. Juan Calatrava y José Tito Rojo (Madrid: Abada Editores, 2011), 71-87.

25. Consúltese, por ejemplo: Nasrine Faghih, «El jardín en la arquitectura islámica», en *Jardines de los países del Islam de Córdoba a la India* (Madrid: Real Jardín Botánico, 1983), 9-29; Rubiera Mata, «La función estética del agua en la civilización arabigoislámica».

26. James Dickie, «Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 14 (1965): 75-87; Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, ed. Javier

Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 40; Silva Santa-Cruz, «El Paraíso en el Islam»; Castillo Castillo, «El jardín islámico y su simbolismo».

27. Tito Rojo, «El paraíso es un jardín»; Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 26-29, 133; D. Fairchild Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2008).

28. José Tito Rojo, «Jardín y naturaleza en Al-Andalus», en *Paisaje y naturaleza en al-Andalus* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004), 291-312; Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 31-32.

29. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, xiii; Alfonso Jiménez Martín, «Los jardines de Madinat Al-Zahara», *Cuadernos de Madinat Al-Zahara*, n.º 1 (1987): 81-92; Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes*, 89; Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 28.

30. Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*.

31. [...] *the garden is a constructed microcosm of the landscape and is thus both landscape and an image or model of landscape*; en Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 8.

32. Watsuji, *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, 73.

33. Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*, 33.

patio o jardín con la de las *jaimas agrupadas en torno a un oasis*³⁴: el paralelismo viene a subrayar el protagonismo conceptual del vacío interior, privado y grato, frente a un exterior, en general, interpretado como hostil, ante el que sólo cabe la protección y defensa.

En el diseño de estos jardines, el agua era el elemento fundamental y base del trazado, cuya adecuada distribución permitía la supervivencia de las especies vegetales. Por ello, solía presentar un recorrido ordenado y racional, cuya geometría determinaba en gran medida el aspecto final del vergel. Se ha apuntado que el orden geométrico típico de éstos, en torno a un eje central o en cuatro cuarteles (*chahār bāgh*)³⁵, derivaría de unos presupuestos inicialmente idénticos a los de la explotación agrícola³⁶. El eje central, en el primer caso, o los dos ejes perpendiculares, en el segundo, serían originalmente los caminos del agua, para la irrigación, y de las personas, para el mantenimiento y supervisión de las plantaciones. Si el propietario quería hacer alarde de sus posibilidades económicas, el agua se utilizaba, además de como materia de riego, como elemento decorativo, sacando el máximo provecho de sus cualidades sensoriales (reflectantes, sonoras, refrescantes) en lo que a buen seguro eran considerados lujos y dispendios sólo al alcance de unos pocos. Las fuentes, por ejemplo, han sido caracterizadas como la máxima expresión del lujo acuático³⁷. La vegetación que completaba el jardín proporcionaba la tan ansiada sombra, además de hierbas aromáticas, flores y frutos con sus perfumes, colores y sabores; estímulos placenteros y agradables a todos los sentidos. José Miguel Puerta Vilchez ha observado cómo en el Corán la percepción sensorial es asumida como mecanismo para *entender la palabra de Dios y el orden de su universo*³⁸ —en las antípodas, por tanto, del repudio a la sensorialidad que impregna el Medievo occidental a través del cristianismo— y cómo esta naturaleza artificial y de alta carga sensorial que constituye el jardín se refleja en el texto sagrado como portadora de *la emoción de un sentimiento artístico*³⁹.

Lógicamente, este carácter excepcional, placentero y de autoafirmación que presentaban los jardines suscitaba desde tiempos remotos el deseo de integrarlos en la experiencia de la arquitectura, especialmente en territorios áridos. Las

34. Jesús Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2010), 129.

35. Los jardines cuatripartitos o *chahār bāgh* son de origen persa y anteriores al advenimiento de la religión islámica.

36. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, xiii.

37. Rustomji, *The Garden and the Fire: Heaven and Hell in Islamic Culture*.

38. José Miguel Puerta Vilchez, «Estética y teoría de la sensibilidad en el pensamiento andalusí», *Revista Española de Filosofía Medieval*, n.º 6 (1999): 105-29.

39. José Miguel Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Universidad de Granada, 2018), 87. De hecho, la pasión por los jardines llevaría a recrearlos en soportes de todo tipo, produciendo “ilusiones” de jardines. La más clara de estas manifestaciones artísticas es la tradición de la alfombra. Otros textiles domésticos asumirían también estos motivos. Ya en al-Andalus, los cojines brocados en el suelo de la Aljafería de Zaragoza formaban un *ameno vergel* de seda, en palabras del poeta bū Bakr Yaḥyà b. Muḥammad al-Ŷazzār al-Saraqusṭī; según José Miguel Puerta Vilchez, «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí», en *Seminario Internacional sobre la Aljafería y el arte del islam occidental en el siglo XI*, ed. Gonzalo Máximo Borrás Gualis y Bernabé Cabañero Subiza (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004), 135-76. El mismo autor subraya el papel de la poesía como recurso con capacidad de sugerir jardines o su atmósfera sensorial; además, muchos poemas asumen “títulos ajardinados”; véase José Miguel Puerta Vilchez, «La construcción poética de la Alhambra», *Revista de poética medieval*, n.º 27 (2013): 263-85.

construcciones más nobles buscaban proporcionar espacios en los que, estando bajo cubierto, se pudiera disfrutar del ambiente y la sensorialidad del jardín sin exponerse demasiado a las miradas o a los agentes atmosféricos. Es por ello que las edificaciones tendían a horadarse y desmaterializarse hacia el vergel o patio interior, que protegían o envolvían. Asimismo, un orden menor de arquitectura proporcionaba pabellones abiertos, de fábrica o encañado, situados en lugares estratégicos del jardín, donde el paseante pudiese resguardarse de los rayos solares y bajo cuya sombra las percepciones sensoriales se viesan intensificadas. Por su parte, el patio o jardín acomodaba su geometría a las líneas perimetrales de la arquitectura y acordaba frecuentemente su trazado en relación con los ejes de simetría, visión o movimiento de aquélla. La arquitectura se extendía al patio o vergel y éste se convertía en el espacio más apreciado del conjunto edificado⁴⁰. La apertura de las construcciones al entorno se hallaba preferentemente ligada a la experiencia interior de tales “paraísos” cerrados —y hablamos ahora de “paraíso” en su sentido etimológico, de recinto cercado⁴¹—. Se trata de una tendencia introspectiva que se rastrea desde tiempos inmemoriales, incluso en el mismo Egipto Imperial⁴², en parte derivada de unos condicionantes geográficos y climáticos concretos caracterizados por la aridez, el calor y la sequedad. Al exterior, en cambio, tendía a devolverse una imagen hermética, coherente con la idea de seguridad y privacidad y con el deseable aislamiento frente a un entorno inclemente que no respondía, en general, a los modelos ambientales socialmente apreciados.

Sin embargo, la llegada a la Península Ibérica (711) pudo suponer, a largo plazo, un cambio en la actitud hacia el entorno de los musulmanes asentados en este territorio, de predominio árabe y beréber. Es evidente que la tradición remota de la arquitectura volcada interiormente al patio o jardín pervive en el contexto andalusí, pero las particularidades de este medio natural, distinto del propiamente desértico, y el contacto con las culturas hispano-gótica y romana permitieron que la islámica en al-Andalus adquiriese matices propios. No puede obviarse que el carácter más septentrional de la Península Ibérica —mayoritariamente en el “cuarto clima” y más equilibrado⁴³— proporcionaba unas temperaturas más rebajadas y confortables que las de los territorios áridos de Arabia y el Magreb, así como mayor cantidad de precipitaciones, lo que, en definitiva, se traducían en suelos más fértiles, corrientes de agua permanentes y mayor presencia de vegetación, sin perjudicar al buen tiempo y a la intensa luz tan parecidos a sus lugares de origen. Muchas de

40. Marçais, *El arte musulmán*, 13.

41. El término “paraíso” procede del persa antiguo *pairidaeza*, que significa “cercado”, de *pairi*, “alrededor” y *daeza*, “muralla”; véase Roger, *Breve tratado del paisaje*, 38. En la traducción de la Biblia al griego, conocida como “de los Setenta” (s. III-II a.C.), se vertió el término *gan* (huerto) como *Paradeisos*, pasando después al latín como *Paradisus* y llegando así hasta nuestros días esta denominación, según Tito Rojo, «El paraíso es un jardín». En adelante, siempre que empleemos el término “paraíso” en este sentido de vergel cercado lo escribiremos entre comillas.

42. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 108-9.

43. La división del mundo conocido en siete climas la llevó a cabo Ptolomeo en su *Introducción a la representación de la Tierra* (s. II) y sería ampliamente asumida por la producción intelectual del mundo islámico medieval. Un ejemplo de ello lo proporciona Ibn Jaldún en su *Al-Muqaddimah* (s. XIV).

las características extremas e indeseables del medio desértico no sólo se atenuaban, sino que llegaban a desaparecer:

Cuando alguien emprende un viaje a través del país no precisa hacer provisión de agua. ¿Por qué motivo? Por su abundancia de ríos, manantiales y pozos. Con frecuencia, el viajero, en un solo día de camino, puede toparse hasta con cuatro ciudades e innumerables fortalezas y alquerías, hallará verdes valles, blancos alcázares y ramas frondosas en las que pájaros empollan sus huevos y crían. Las sombras que dan los árboles son tan abundantes que evitan tener que protegerse de él con las jaimas⁴⁴.

No obstante, la memoria territorial del desierto originario, condicionante y determinante de numerosos rasgos culturales, lingüísticos e idiosincráticos⁴⁵, no desaparecería sin más con el asentamiento en la Península, sino que sería el punto de partida para los juicios y relaciones que se estableciesen con este nuevo entorno. Como ha señalado Tetsurō Watsuji:

El desierto es una realidad social e histórica y no sólo un territorio. Por eso, aunque el hombre pueda abandonar el desierto en un sentido espacial, no lo puede abandonar, en el mismo sentido, como realidad social e histórica. Para abandonarlo, el hombre ha de evolucionar hacia otra forma social e histórica; pero, aunque lo logre, el hombre no abandona del todo su pasado, sino que lo preserva. Aunque el hombre del desierto se establezca en un terreno rico en agua y se convierta en agricultor, se producirá una evolución del mismo hombre del desierto y no algo completamente nuevo⁴⁶.

En este sentido, conviene advertir que, si el modelo ambiental idealizado del jardín islámico se había forjado por oposición al medio adverso de desiertos y estepas, en la Península Ibérica el territorio no ofrecía ya un cuadro desalentador sino globalmente ameno a los sentidos, lleno de vida. Aunque en el momento de la invasión musulmana acusaría un importante grado de abandono y decadencia⁴⁷, en conjunto las condiciones naturales debieron de parecer de sorprendente potencial a sus nuevos moradores. Tal vez vieron en estas tierras la posibilidad de replicación de algunos parajes verdes que añoraban, como los jardines y terrazas de Siria y Yemen⁴⁸; tal vez, un inmenso y providencial oasis o una aproximada materialización del Edén descrito en el Libro sagrado. No se conocen impresiones territoriales anteriores al s. X que permitan contrastar estas intuiciones⁴⁹, pero lo cierto es que

44. Isa al-Gāfiqī, s. XII. Citado en Fátima Roldán Castro y Isabel Hervás Jávega, eds., *El saber en al-Ándalus*. Vol. III. *Textos y estudios* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 135.

45. Eduard Meyer caracterizó esta cultura con los siguientes rasgos: (I) *Sequedad especulativa*, (II) *Intensa fuerza de voluntad*, (III) *Intensidad de sus inclinaciones morales*, (IV) *Escasez de vida sentimental*. Citado en Watsuji, *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, 86-87.

46. Watsuji, *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, 79.

47. Vicente Salvatierra y Alberto Cano, *Al-Ándalus: De la invasión al Califato de Córdoba* (Madrid: Síntesis, 2008), 25-26; Keppel Archibald Cameron Creswell, *Compendio de arquitectura paleoislámica*, ed. Alfonso Jiménez Martín (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979), apéndice de Alfonso Jiménez Martín.

48. Esta posibilidad parece cobrar sentido si consideramos el interés mostrado por muchos dirigentes y altos cargos musulmanes por recibir semillas de especies de aquellos países como el granado, que deseaban sembrar para emular o incluso superar las maravillas de Oriente; véase Carmen Trillo San José, *Agua y paisaje en Granada. Una herencia de al-Ándalus* (Granada: Diputación de Granada, 2003).

49. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 13.

unos siglos de trabajo esforzado bastarían para elevar este territorio de forma recurrente a la categoría de paraíso terrenal:

al-Andalus es como Siria y [...] es un país de suelo generoso, tierra magnífica y fértiles jardines; por todas partes brotan ríos y manantiales de agua dulce; los animales dañinos y ponzoñosos escasean y goza de un clima, un aire y una brisa templados; las cuatro estaciones dan unas temperaturas equilibradas, gracias a lo cual los frutos crecen en toda época; en las costas son tempranos y en las montañas y zonas frías, tardíos; posee características que la asemejan a la India y plantas aromáticas; cuenta con grandes ciudades, fortalezas inexpugnables, castillos fortificados, construcciones insignes y edificios excelsos; reúne el mar y la tierra, la llanura y la montaña [...] Al-Andalus [...] es una fértil península caracterizada por sus tierras extensas y su amplio mar, así como por sus variados frutos y riquezas; posee una gran población, una naturaleza generosa, abundancia de caza de pelo y de pluma y provechosa pesca; su tierra y su suelo son productivos y sus aguas, potables [...] Añádase a esto el hecho de que apenas existen zonas desérticas⁵⁰, pues abundan las fortalezas y los castillos [...]⁵¹.

¡Oh, gentes de al-Andalus! De Dios benditos sois con vuestra agua, sombra, ríos y árboles. No existe el Jardín del Paraíso sino en vuestras moradas si yo tuviese que elegir, con éste me quedaría; no penséis que mañana entraréis en el fuego eterno: no se entra en el infierno tras vivir en el Paraíso⁵².

Incluso Bermúdez de Pedraza recogió, en su *Antigüedad y Excelencias de Granada* (1608), que *los Moros de Africa hacen publica oración los Viernes en sus Mezquitas, por que Dios les restituía este Parayso en vida, que es mucho mejor, que el que Mahoma les prometió después de muertos*⁵³. Se ha señalado que la profusión de alusiones en este tono, tanto en prosa como en poesía, al territorio andalusí podría estar en muchos casos teñida de “amor patrio”, “nostalgia” o intereses políticos⁵⁴. De cualquier modo, estos y otros condicionantes son filtros culturales intrínsecos a la mirada, igualmente presentes en la interpretación contemporánea del territorio como paisaje. Como se apuntó en la *Introducción* a la tesis, la reductividad del paisaje a su dimensión artístico-estética, apreciable de modo “desinteresado”⁵⁵, ha quedado definitivamente superada por la definición contemporánea del CEP. Desde este punto de vista, el hecho de que una sociedad carezca de mirada “artealizadora”⁵⁶ aplicada al territorio o de que, en su interpretación del mismo, interfieran

50. Entiéndase “deshabitadas”.

51. Anónimo, citado en Julio Valdeón Baroque, *Abderramán III y el califato de Córdoba* (Madrid: Debate, 2001), 24.

52. Ibn Jafāya, s. XII. Citado en Carmen Añón Feliú, Mónica Luengo y Jorge Sierra, *Jardines de España* (Barcelona: Lunewerg, 2003), 18.

53. Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada* (Madrid: Luis Sanchez, 1608), f. 7v.

54. María Jesús Viguera Molins, «El paisaje en las crónicas andalusíes», en *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004), 83-114.

55. Este tema lo desarrolla Kant en su *Crítica del Juicio* (1790): *Cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas del gusto*. Se ha consultado la edición: *Crítica del Juicio*, ed. Francisco Larroyo (México: Porrúa, 1991), 210.

56. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

otros factores además del juicio estético no parece obstáculo para proseguir el estudio de su concepción del paisaje.

De hecho, a la luz de los testimonios disponibles, resulta innegable que el territorio andalusí recibió insólitas atenciones, ya fuera por su acentuado contraste con los territorios más presentes en el imaginario araboislámico⁵⁷, por su permanente disputa política o por ambas razones. El tono globalmente entusiasta y laudatorio de los testimonios escritos, así como las caracterizaciones e imágenes recurrentemente empleadas para describirlo, sugieren que el modelo paisajístico arquetípico de la cultura árabe islámica medieval, aquel que, siguiendo a Ruggles, sintetizaba el jardín, pudo haberse visto reconocido y realizado a gran escala en este territorio, lo que explicaría en gran medida la admiración despertada⁵⁸. Este entusiasmo se transmitiría desde la primera generación de musulmanes invasores hacia las sucesivas, en una cultura cambiante y en permanente proceso de mestizaje cuya identidad territorial se hallaba dividida entre la memoria del legendario Oriente islámico y el inestable presente peninsular.

* * *

Podemos preguntarnos, entonces, cuál sería la repercusión de este posible cambio de actitud hacia el entorno en las construcciones arquitectónicas. Hay que considerar, de una parte, la condición más fértil y benigna del territorio y del propio clima peninsular y, de otra, la diversidad orográfica de al-Andalus, parcialmente accidentada, que proporcionaba numerosos lugares prominentes con una visibilidad privilegiada sobre vastas llanuras y campiñas. Ambos aspectos debieron de incidir en el emplazamiento estratégico de los grandes proyectos de arquitectura.

Una consecuencia directa sería la preferencia por los complejos palaciegos en entornos periurbanos. Es sabido que, si bien los primeros emires y califas, debido a la situación inicial de incertidumbre política y falta de recursos, ocuparon los palacios urbanos visigóticos⁵⁹, casi desde el inicio de su establecimiento en la Península erigieron ciudades palatinas, almunias (*munya*, pl. *munān*) y fincas de recreo en la periferia de las poblaciones. Hay que entender que las urbes medievales hispánicas serían lugares constreñidos por las murallas donde sobrevivía una población multiétnica hacinada, en unas condiciones donde la salubridad, la privacidad y la seguridad brillaban por su ausencia. La amenaza de motines y revueltas estaba, además, siempre presente. Por ello, los emires no las consideraban lugares agradables para residir de forma permanente, y pronto dispusieron de palacios periurbanos desde los que se desplazaban periódicamente a la capital para

57. Bejarano Escanilla, «Poesía: naturaleza y paisaje».

58. Señala José Tito: *hemos de reconocer que la literatura andalusí prestó una especial atención a la belleza de los cultivos. Si el paisaje es, y en el origen del empleo del término está marcado, objeto percibido [pintura, panorama], desde los inicios de la literatura andalusí tendremos manifestaciones de esa percepción, antes, por supuesto, de que Petrarca subiera al monte Ventoux*; en Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 122-23.

59. Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas* (Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2007), 52.

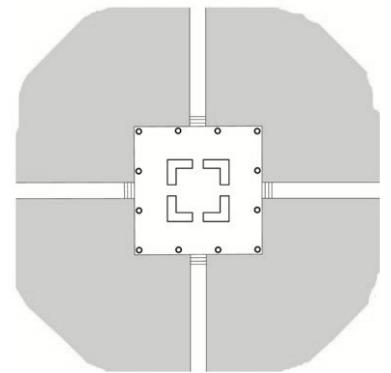
recepciones y audiencias⁶⁰. Estos palacios y almunias, entre otras cosas, permitían disponer de amplias superficies de jardines y cultivos, que crecían admirablemente gracias a la feracidad natural del entorno y al cuidado minucioso de sus hortelanos. Se intensificaban y perfeccionaban, de este modo, las cualidades del medio natural, avanzando hacia el constante incremento de las superficies verdes y acuáticas⁶¹. Por otro lado, la separación de almunias y palacios respecto de los núcleos urbanos populares era garante no sólo de una mayor seguridad de los gobernantes, sino también de una superior intimidad, entendida en un sentido recíproco: el soberano y los miembros de la corte no podían ser observados por el pueblo, por lo que adquirirían mayores libertades de acción, movimiento y exposición al entorno, y, al mismo tiempo, no hallaban sus sentidos perturbados ni su iniciativa edilicia coartada por la presencia y actividad de extraños. Conviene recordar el sentido obscuro y ofensivo que adquiere la mirada sobre la vida ajena en el Corán y en la ley islámica, siendo fuente constante de conflictos y debates⁶². Mediante el asentamiento en zonas rurales próximas a la ciudad, los dirigentes y aristócratas musulmanes no sólo tenían la posibilidad de crear, con esfuerzo inconcebiblemente reducido, vastos jardines y exuberantes huertas coincidentes con los ideales, sino que además adquirirían una amplia libertad para la experiencia de los mismos. La variedad orográfica de la Península favorecía, finalmente, la selección de emplazamientos en ladera o ligera pendiente, en los que al control territorial se uniesen la fácil irrigación por gravedad y la expansión de la mirada sobre el vergel privado o los propios dominios.

En cuanto a las referencias arquitectónicas disponibles para la materialización de estos complejos, Oriente sería siempre el espejo en el que al-Andalus se mirase, tanto con pretensiones de emulación como de superación. Si bien Damasco fue un topónimo con fuertes resonancias en el mundo islámico, la dinastía omeya no parece haber contado con arquitecturas áulicas ambiciosas desde el punto de vista paisajístico. Los equívocamente llamados “palacios del desierto” (Qaṣr al-Ḥayr al-Gharbī, Qaṣr al-Ḥayr al-Sharqī, Qaṣr Kharāna, etc., s. VII-VIII), aunque imponentes, constituían complejos fortificados de planta cuadrada y patio central, con altos muros ciegos y torreados y un despliegue formal concentrado en el acceso principal con fines representativos. Como advierte Ruggles, nada en ellos denota un interés por el entorno, aunque presidían amplias explotaciones agrícolas de terrenos

60. Es lo que ocurrió con el palacio del Aljarafe sevillano, que dejó deshabitado el alcázar de la capital; con Madīnat al-Zahrā' o al-Ruṣāfa respecto a la Córdoba califal, o con la Aljafería zaragozana, mucho más renombrada que la residencia áulica intramuros, el palacio de la Zuda. Esta tendencia antiurbana de las élites existía ya en los omeyas orientales. Consúltense, por ejemplo: Leopoldo Torres Balbás, «Ciudades hispanomusulmanas de nueva fundación», en *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, vol. II, 1962, 781-803; Creswell, *Compendio de arquitectura paleoislámica*, 124-25; Fernando López Cuevas, «La almunia cordobesa, entre las fuentes historiográficas y arqueológicas», *Onoba. Revista de Arqueología y Antigüedad*, n.º 1 (2013): 243-60.

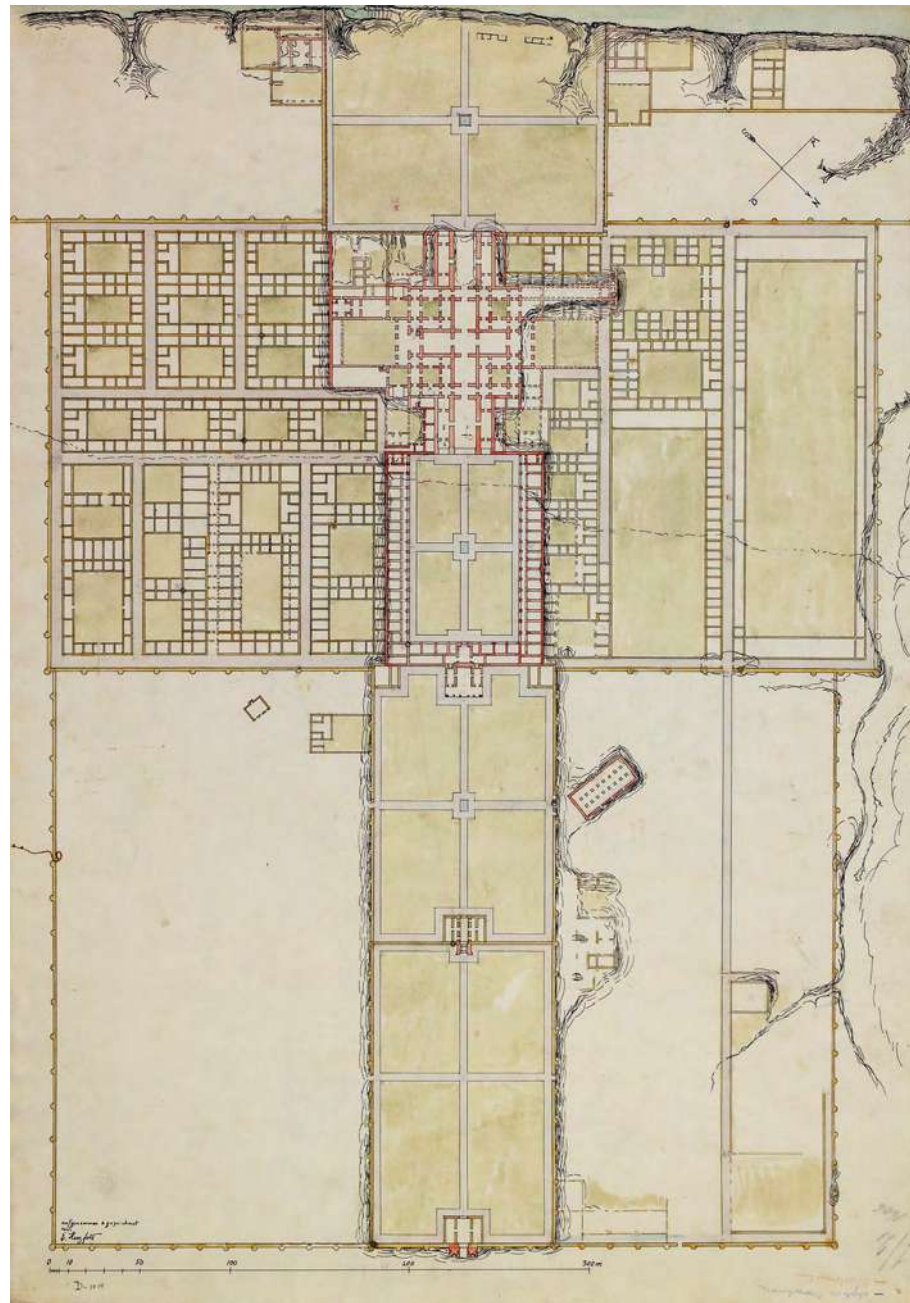
61. Consecuencia de ello es el gran desarrollo que alcanzó en al-Andalus el género poético llamado *rawḍiyyāt*, consagrado íntegramente a la descripción de jardines; véase, por ejemplo: Henri Pérès, *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, trad. Mercedes García Arenal (Madrid: Hiperión, 1983), 167-72; Celia del Moral, «Jardines y fuentes en al-Andalus a través de la poesía», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos Sección Árabe-Islam*, n.º 58 (2009): 223-49.

62. Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*, 33-39.



[Fig. 4] Pabellón en el jardín cuatripartito de al-Ruṣāfa (Siria, s. VIII). Dumbarton Oaks Research Library and Collections.

[Fig. 5] Palacio de Balkuwārā (Samarra, s. IX-XIV). Dibujos de la campaña de excavación de 1911. Ernst Herzfeld Papers. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives. Smithsonian Institution, Washington D.C.



llanos reconvertidos en productivos⁶³. Quizás el referente omeya más representativo para el caso andalusí sea la al-Ruṣāfa de Hishām ibn ‘Abd al-Malik: un palacio inmerso entre jardines donde el que sería ‘Abd al-Raḥmān I autoproclamado emir de al-Andalus, había pasado su infancia⁶⁴. Lo poco que se conoce del mismo es que estaba dotado de un jardín cuatripartito en cuyo centro existía un pabellón abierto

63. D. Fairchild Ruggles, «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology», *Muqarnas*, n.º 7 (1990): 73-82; Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 94; Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes*, 15.

64. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 42.

y ligeramente elevado que enmarcaba cuatro visuales axiales [Fig. 4]. Este tipo de pabellón, situado en el centro de un jardín y destinado a proporcionar un lugar para la experiencia íntima y quiescente del mismo, recuerda tanto al descrito con posterioridad por Ibn Luyūn en su *Tratado de agricultura* (s. XIV)⁶⁵ como a los que existieron en la Ruzafa de Valencia⁶⁶, la Dār aṣ-Ṣugrā murciana⁶⁷ o en el Generalife y los Alijares granadinos, lo que no hace sino remarcar la continuidad histórica de un tipo de experiencia del entorno, la de los jardines o “paraísos” interiores, de raíces preandalusíes.

La dinastía abasí, sin embargo, contaba con arquitecturas palatinas notablemente más majestuosas, en las que, según Christian Ewert, se exacerbaba la jerarquía espacial, aproximando al califa a un estatus cuasi-divino⁶⁸. Por ello, durante la etapa del Califato Independiente de Córdoba, los omeyas cordobeses, deseosos de magnificencia, comenzaron a considerar los referentes de una estirpe tan rival como envidiada⁶⁹. Tenían los abasíes enormes complejos palatinos con la dimensión de auténticas ciudades, que integraban huertas, jardines y barrios enteros para caballería y sirvientes. Estos palacios estaban emplazados y concebidos para enfatizar determinadas líneas de movimiento y visión; perspectivas que se asociaban con la mirada supervisora y omnipotente del monarca⁷⁰. Así ocurría en la ciudad de Bagdad o *Madīnat al-Salām* (“la ciudad de la paz”)⁷¹: su geometría circular estaba atravesada por dos ejes ortogonales, a modo de canales abiertos y modelados en la propia arquitectura que concurrían en la residencia del califa, lugar de donde partía su mirada escrutadora⁷². Más adelante, Samarra sucedió a Bagdad como capital del califato abasí. En pocas décadas se convirtió en una auténtica metrópolis, presidida por la Gran Mezquita y los palacios de al-Mu ‘taṣim, conocido como al-Djawsaq al-Khāqānī o Dār al-Khilāfa, y de Balkuwārā (s. IX-XIII-XIV) [Fig. 5]. De enormes dimensiones, ambos incorporaban patios y jardines insertos en la propia ordenación arquitectónica, con un eje visual central atravesando de forma ininterrumpida todo el complejo palatino. El salón del trono adoptaba una inconfundible planta en cruz, que interceptaba tanto el eje visual principal como el ortogonal secundario; controlando así el califa, al igual que en el caso de Bagdad, las cuatro direcciones del espacio. Los jardines podrían haber formado estructuras

65. Sa’d ibn Ahmad Ibn Luyūn al-Tujībī, *Tratado de agricultura*, trad. Joaquina Eguaras Ibáñez (Almería: Universidad de Almería, 2014), 272-74.

66. Rubiera Mata, «La función estética del agua en la civilización arabigoislámica».

67. Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo, «Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII», en *Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, ed. Julio Navarro Palazón (Madrid: Lunewerg, 1995), 17-32.

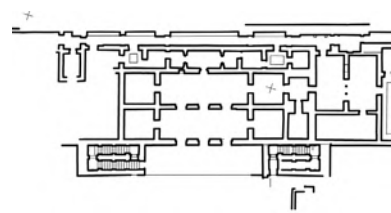
68. Creswell, *Compendio de arquitectura paleoislámica*, 437-38; Christian Ewert, «Precursores de Madinat al-Zahra. Los palacios omeyas y abasíes de Oriente y su ceremonial áulico», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, n.º 3 (1991): 123-63; Robert Hillenbrand, *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning* (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 392.

69. Ruggles, «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology»; Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 56.

70. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 106-7.

71. Fundada por al-Manṣūr en el año 762.

72. El aspecto exterior de la ciudad era el de una fortaleza amurallada, provista de grandes torres y un profundo foso, sobre la cual resplandecían las cúpulas doradas de las cuatro puertas de acceso y la verde del palacio califal. Las estancias bajo las cúpulas doradas, según una crónica, funcionaban como salones de audiencias (*majlis*) cuando el califa deseaba observar los campos de cultivo en torno al Eufrates, los jardines y fincas circundantes o los distintos suburbios; véase Grabar, *La formación del arte islámico*, 79-82. Creswell incluye una sección por una de las puertas en *Compendio de arquitectura paleoislámica*, 265.



[Fig. 6] Planta excavada de la Dār al-Mulk (Madinat al-Zahra, s. X-XI). Según Antonio Almagro.

cuatripartitas⁷³ y aparecían invariablemente cerrados hacia el exterior, por mura-llas o por espacios arquitectónicos. Interesante es también notar cómo los puntos y elementos de agua (fuentes, albercas y estanques) se situaban generalmente ali- neados con los ejes visuales. El agua, elemento simbólico y cautivador, guía y dirige la mirada por unos cauces predefinidos. Ruggles observa en los palacios abasíes, a diferencia de los omeyas, una voluntad generalizada de recreación paisajística, pero la realidad es que sólo la ocupación de las torres, puertas y plataformas de acceso al recinto amurallado, como en el caso de Bagdad o en Dār al-Khilāfa⁷⁴, o una considerable elevación del salón del trono, en el caso de Balkuwārā⁷⁵, podrían haber hecho despegar la mirada hacia el horizonte; y, de hecho, todo indica que la motivación principal para destacar en altura las dependencias asociadas al sultán era, más bien, la expresión pública de poder⁷⁶. Dicho de otro modo, la arquitectura palatina abasí, si bien es posible que por su propia localización y diferencias de nivel proporcionase largas vistas del territorio circundante desde algunos espa- cios concretos, no parece haber estado proyectada desde una clara voluntad de experimentar el territorio en derredor, a diferencia, por ejemplo, de la pretensión de manifestar públicamente jerarquía y autoridad, que sí era, en su composición, nítidamente patente.

Si volvemos a al-Andalus observaremos algunas diferencias notables. Madinat al-Zahrā' ("la ciudad resplandeciente", s. X-XI) incorporaba asimismo jardines y pa- tios interiores estratégicamente dispuestos para ofrecer perspectivas axiales aso- ciadas a los espacios arquitectónicos adyacentes⁷⁷. Este complejo aúlico presenta- ba, además, la singularidad de situarse en un pie de sierra, por lo que la ocupación natural del terreno, de forma aterrazada, proporcionaba por sí misma vistas pa- norámicas del entorno circundante⁷⁸. Algunos autores han visto en la Dār al-Mulk o residencia privada del califa, situada en la zona más alta de Madinat al-Zahrā', un espacio intencionadamente escogido para esta función por su dominio de la ciudad y del Valle del Guadalquivir⁷⁹, panorama al que la vivienda se abría a través de una terraza descubierta o patio incompleto en uno de sus lados [Fig. 6]. Sería éste uno de los pocos puntos de contacto deliberado con el entorno territorial, pues incluso los jardines inferiores estaban cerrados perimetralmente por una muralla

73. Aunque Ernst Herzfeld representa en los planos de las excavaciones jardines cruciformes, podría tratarse de dibujos meramente hipotéticos, según Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes*, 45.

74. Ruggles, «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology»; Alastair Northedge, «An Interpretation of the Palace of the Caliph at Samarra (Dar Al-Khilafa or Jawsaq Al-Khaqani)», *Ars orientalis*, n.º XXIII (1993): 143-70.

75. Es lo que, de hecho, se sugiere, siguiendo la hipótesis de Ernst Herzfeld, en Ruggles, «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology»; D. Fairchild Ruggles, «Vision and power at the Qala Bani Hammad in Islamic North Africa», *The Journal of Garden History* 14, n.º 1 (2012): 28-41.

76. Hillenbrand señala: *hierarchy is the leitmotiv of the ensemble. This idea is expressed spatially, visually, in the lie of the land and in the choice of materials*; en *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*, 405-6.

77. Ruggles, «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology».

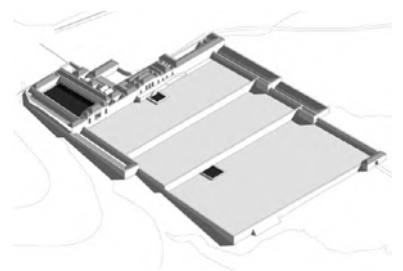
78. Antonio Vallejo Triano, «Madinat al-Zahra. Notas sobre la planificación y transformación del pala- cio», *Artigrama*, n.º 22 (2007): 73-101.

79. Antonio Almagro Gorbea, *Planimetría De Madinat Al-Zahrā'* (Granada: Escuela de Estudios Árabes, CSIC, 2012); Felix Arnold, «The Age of the Great Caliphates (900-1000 CE)», en *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History* (Nueva York: Oxford University Press, 2017), 69. Resultan también de interés las recreaciones virtuales elaboradas por la Escuela de Estudios Árabes (CSIC). Disponibles en: <https://www.eea.csic.es/laac/divulgacion-laac/reconstruccion-virtual-del-alcazar-y-la-mezquita/>

lo suficientemente alta como para imposibilitar toda visión del exterior⁸⁰. En ellos, Ruggles considera, siguiendo la hipótesis de Hernández Giménez⁸¹, que las vistas lejanas serían facilitadas por una posible torre-mirador situada entre los jardines Alto y Bajo, de la que hoy, sin embargo, no queda rastro⁸². Esta contenida apertura al exterior, a pesar de lo extraordinariamente favorable del emplazamiento, contra- ta con la profusión de perspectivas interiores que enlazan linealmente espacios arquitectónicos, jardines y albercas: una tradición consolidada.

Existen dos conocidas leyendas referidas a la ciudad áulica, citadas por Ruggles, que añaden evidencias culturales relevantes para nuestros propósitos⁸³. La prime- ra es aquella que narra el disgusto de la favorita Azahara por lo "negro" del monte en comparación con la blanca ciudad, motivo por el cual el califa, apesadumbrado y deseoso de complacerla, *ordenó entonces que se talaran los árboles que allí había y se plantaran, en su lugar, higueras y almendros. No había vista más hermosa que la de aquella ciudad, sobre todo en primavera, cuando los árboles florecían*⁸⁴. Esta leyenda aparentemente simple nos habla ya de criterios estéticos aplicados a la percepción del territorio andalusí. Aunque no se pueda asegurar su veracidad his- tórica, lo cierto es que Ibn Arabi ya la cita en el s. XII, y ello supone que las valo- raciones del territorio en al-Andalus estaban a la orden del día, al menos entre la corte y la clase aristocrática con capacidad para transformarlo. La segunda leyenda, transmitida en este caso por al-Nuwayrī, refiere la construcción de un mira- dor (*manzara*) rodeado de jardines por el califa al-Ḥakam en las inmediaciones de Madinat al-Zahrā'. Esta historia pone de manifiesto la existencia de una mirada ociosa al territorio en la Córdoba califal, capaz de inspirar construcciones arquitec- tónicas e incluso de nombrarlas. En este sentido, José Miguel Puerta Vilchez aclara que *manzar* (pl. *manāzir*), cuyo significado es *visión, apariencia, lugar en que algo se ve o manifiesta* y que proviene de la raíz *naẓara* (ver, mirar), es la palabra árabe más cercana a "paisaje"⁸⁵ y, aunque no está del todo clara la época en la que surgió este término, ya era empleado en al-Andalus⁸⁶.

Otros ejemplos de palacios y almunias andalusíes apuntan, al menos hasta el s. XII, a situaciones igualmente ambivalentes entre arquitectura y entorno territo- rial, que no permiten hablar de un deseo común, rotundo y generalizado de inte- gración en el espacio arquitectónico de la experiencia del paisaje, sino, en todo caso, incipiente, localizado y ocasional. Así, en la también cordobesa al-Rummaniyya



[Fig. 7] Almunia de al-Rummaniyya (Córdoba, s. X). Según Felix Arnold.

80. Arnold, «The Age of the Great Caliphates (900-1000 CE)», 85. Ruggles considera que, incluso en ese caso, la altura del muro sur del Jardín Bajo no podría haber obstruido la visión desde la rampa conectora entre los dos jardines; en «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology».

81. Félix Hernández Giménez, *Madinat Al-Zahra: arquitectura y decoración* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1985), 62. Existen numerosas incógnitas en torno a este supuesto torreón, desde el momento de su construcción hasta el nivel desde el que se habría podido acceder a su interior, como el mismo autor reconoce. Es, por otro lado, significativo que el arquitecto establezca asociaciones con la Torre de Comares en razón de su hipotética experiencia del paisaje.

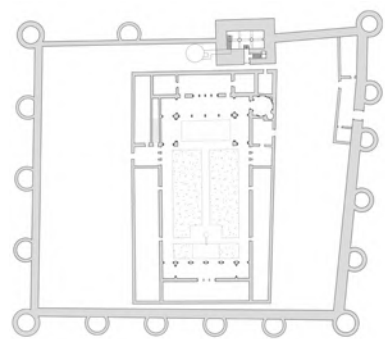
82. Ruggles, «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology»; Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 101.

83. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 57, 68.

84. Manuela Marín, *Mujeres en al-Ándalus* (Madrid: CSIC, 2000), 80.

85. Información facilitada personalmente por el investigador. Deseo reiterar mi agradecimiento al profesor Puerta Vilchez por su generosa orientación en esta cuestión.

86. Otras argumentaciones en este sentido son en Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 101; Felix Arnold, «The Formative Period (650-900 CE)», en *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History* (Nueva York: Oxford University Press, 2017), 20.



[Fig. 8] Almunia de la Aljafería (Zaragoza, s. XI). Según Antonio Almagro.

(s. X), gracias al aterrazamiento topográfico, vistas hacia un patio presidido por el agua y vistas hacia jardines y paisaje pudieron darse cita en el salón principal⁸⁷, anunciando una sugestiva hibridación experiencial que veremos culminar en la Alhambra [Fig. 7]. Poco se conoce de al-Madīna al-Zāhira (“la ciudad floreciente”, s. X), pero los testimonios escritos señalan que desde los jardines de palacio se veían los meandros del Guadalquivir *extenderse como una serpiente*⁸⁸. También en la almunia de al-Nā’ūra (s. IX-X) pudo existir un salón elevado desde el que se divisase el panorama circundante⁸⁹. No obstante, textos históricos referentes a otras construcciones palatinas sensiblemente coetáneas omiten cualquier referencia que denote una voluntad de incorporar el paisaje al espacio arquitectónico. Otras permanencias edilicias suscitan también dudas. Así, los restos almohades de los Alcázares de Sevilla (s. XI-XII), a pesar de su originaria situación extramuros, parecen haber presentado configuraciones espaciales que sólo ponían en relación las estancias vivideras con los jardines interiores, evidenciando una voluntad de apertura exclusivamente interior que asume el jardín como centro de la vida y lugar atravesado por todas las miradas, en tanto que al exterior se devolvía una imagen impenetrable. Una situación muy similar se daba en la almunia de la Aljafería (s. XI)⁹⁰, en origen, una fortificación de planta cuadrangular jalonada de torres, muy semejante a los “palacios del desierto” omeyas⁹¹, que encerraba en su interior un sofisticado palacio inmerso entre jardines y completamente aislado de su entorno territorial, posiblemente inspirado en la llamada Casa de la Alberca de Madīnat al-Zahrā’⁹² [Fig. 8]. También los llamados Cuartos de Granada en la Alcazaba de Málaga (s. XI) se dispusieron retranqueados respecto de la muralla y respetando el circuito de ronda, adoptando configuraciones netamente introspectivas.

Existe un documento que, de confirmarse su origen andalusí⁹³, sería una prueba clara del florecimiento, en este contexto, de una nueva conciencia del entorno.



[Fig. 9] Arquitectura orientada a la experiencia del entorno. Detalles del manuscrito *Bayād wa Riyād* (al-Andalus?, Anónimo, s. XIII). BAV, Vat.ar.368, ff. 13r, 3v, 4v, 9r, 10r, 17r, 19r, 22r.

87. Arnold, «The Age of the Great Caliphates (900–1000 CE)», 106-8.

88. Citado en Leopoldo Torres Balbás, «Al-Madina al Zahira, la ciudad de Almanzor», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada XXI*, n.º 2 (1956): 353-58.

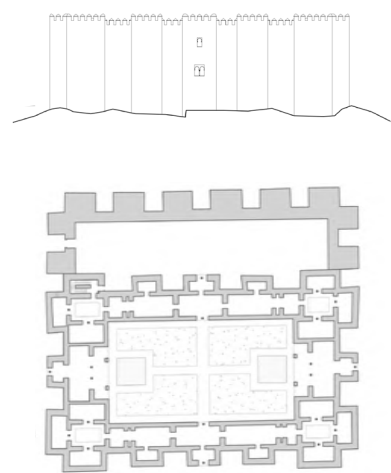
89. López Cuevas, «La almunia cordobesa, entre las fuentes historiográficas y arqueológicas».

90. Antonio Almagro Gorbea, «La Aljafería», en *I Jornadas de cultura islámica: al-Andalus, ocho siglos de historia* (Toledo: Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987), 129-33; Cynthia Robinson, «Los idiomas del ornamento: la Aljafería y la Alhambra», en *Seminario Internacional sobre la Aljafería y el arte del islam occidental en el siglo XI*, ed. Gonzalo Máximo Borrás Gualis y Bernabé Cabañero Subiza (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004), 177-200. La autora sostiene que el uso del palacio no sería protocolario sino privado, orientado a veladas íntimas de contenido intelectual, religioso o hedonista.

91. Bernabé Cabañero Subiza, «La Aljafería de Zaragoza», *Artigrama*, n.º 22 (2007): 103-29; Antonio Almagro Gorbea, *Palacios medievales hispanos* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008), 41.

92. Cabañero Subiza, «La Aljafería de Zaragoza».

93. Si bien en un principio se asumió su procedencia oriental, las investigaciones más recientes apuntan a su origen andalusí y, más concretamente, a la Sevilla almohade, a partir del análisis de la caligrafía, la arquitectura, la jardinería o la vestimenta de los personajes. Consúltense, en el marco de este debate: Alois Richard Nykl, ed., *Historia de los amores de Bayad y Riyad: una «chantefable» oriental en estilo persa* (Nueva York: Hispanic Society of America, 1941); Leopoldo Torres Balbás, «Miniaturas medievales españolas de influjo islámico», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada XV*, n.º 1 (1950): 258-71; Jerrilynn D. Dodds, ed., *Al-Ándalus: las artes islámicas en España* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1992), 312-13; Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes*; Cynthia Robinson, *Medieval Andalusian Courtly Culture in the Mediterranean: Hadith Bayād wa Riyād* (Londres - Nueva York: Routledge, 2010); Arianna D’Ottone, «Il manoscritto vaticano arabo 368 Ḥadīṭ Bayād wa Riyād. Il codice, il testo, le immagini», *Rivista di storia della miniatura*, n.º 14 (2010): 55-70.



[Fig. 10] Castillejo de Monteagudo (Murcia, s. XII). Según Antonio Almagro.

Se trata del famoso *ḥadīth Bayāḍ wa Riyāḍ*, del s. XIII⁹⁴. En él se narra la historia de dos amantes (Bayāḍ y Riyāḍ) ambientada en un entorno periurbano a orillas del río Tharthār⁹⁵. Los folios conservados cuentan con catorce miniaturas de extraordinario valor figurativo [Fig. 9]. Es interesante notar que, en aquellas donde aparece sugerido el “alcázar” donde sirve como esclava Riyāḍ, aparece de manera reiterada arquitectura orientada a la experiencia tanto del jardín interior —véanse, en la primera imagen, el cenador con enredadera y el pabellón con arcos y columnas decoradas, inmersos entre las plantaciones y estanques— como del territorio exterior —y obsérvense, en el resto de escenas, los torreones rematados con balcones y las ventanas cerradas con celosías o vidrios coloreados, que, evidentemente, no tienen función defensiva alguna—. Este manuscrito sugiere, por tanto, que ya en el s. XIII se habría producido, entre las clases altas del mundo andalusí, una generalización de la mirada ociosa al territorio, más allá de las murallas o del perímetro edificado, como para que las ilustraciones de un *ḥadīth* incorporen tantas alusiones gráficas a esta actividad asociadas al concepto de palacio periurbano⁹⁶.

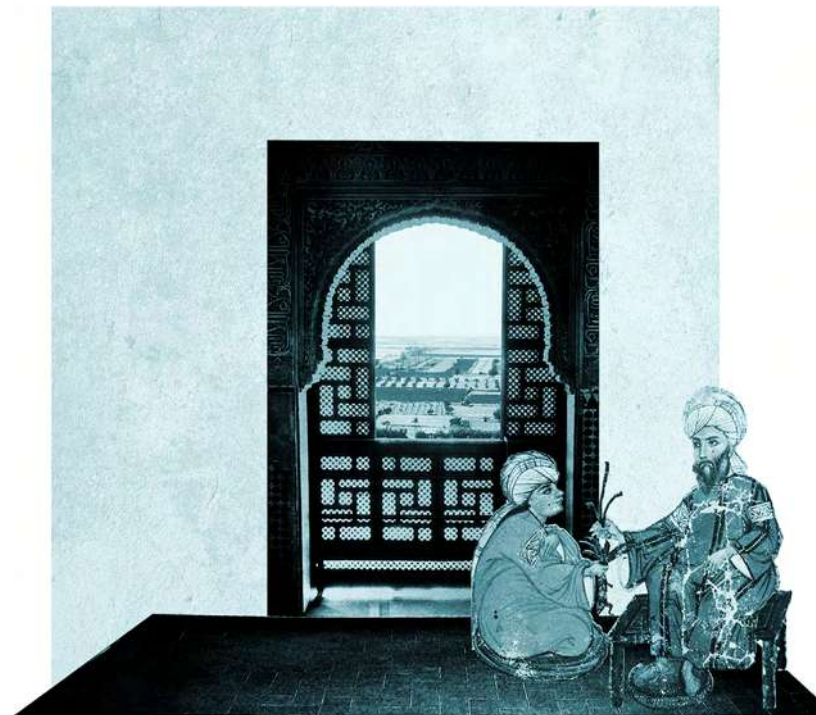
Resumiendo: si bien es conocida la tradición inmemorial, propia de climas calurosos y entornos áridos, de la apertura preferente de las estancias principales hacia jardines o “paraísos” interiores, la extensión de esta permeabilidad arquitectónica hacia al territorio exterior comienza a verificarse en al-Andalus, a juzgar por los indicios materiales y documentales disponibles, entre los siglos X y XIII. En este punto de inflexión, debió de hacerse manifiesto que, ante la mayor benignidad del medio natural y la prosperidad y estabilidad alcanzadas durante algunos periodos, la experiencia del entorno no había ya de circunscribirse necesariamente a un vergel privado y resguardado del mundo exterior, sino que, cuando las condiciones de contorno lo permitían, podía traspasar sus límites y alcanzar unas proporciones territoriales. Podía entonces ser divisado el entorno desde espacios destacados del edificio manteniendo la privacidad y produciendo la ilusión de que la propiedad se extendía hasta los confines del horizonte: ya no existía una diferenciación tan nítida entre el jardín, las tierras cultivadas y el resto del territorio; los límites entre ellos visualmente se desdibujarían. Cabe incluso pensar que el modelo paisajístico en miniatura del jardín podría haber saltado de escala para verse fundido con el territorio. Este parecido entre lo real y lo ideal habría resultado inimaginable en territorios desérticos, pero no así en al-Andalus, donde las condiciones naturales hacían realizable la utopía. Así, todo indica que la experiencia aventajada del territorio pasaría progresivamente de ser una actividad meramente operativa, con fines de vigilancia y control, a adquirir connotaciones suntuosas⁹⁷ y entenderse como fuente de placer y signo de poder, diligencia, autoridad, refinamiento estético o religiosidad ejemplar por parte del propietario de la construcción. La misma

94. BAV, Vat.ar:368. El manuscrito se encuentra incompleto, careciendo de inicio y final y faltando pasajes intermedios. Además, existen distintas interpretaciones con respecto al orden de los folios conservados. La cronología es la comúnmente aceptada por las últimas investigaciones.

95. Norte del actual Iraq.

96. Sorprendentemente, las inferencias han sido hasta el momento inversas: cuando se habla del manuscrito, se suele señalar el carácter hispánico de la arquitectura en él representada y, más concretamente, de sus airosos miradores, sin reparar en que esta asociación conlleva la asunción implícita de una clara conciencia del paisaje en al-Andalus, expresada a través de la arquitectura.

97. Ruggles, «Vision and power at the Qala Bani Hammad in Islamic North Africa».



[Fig. 11] La conciencia del paisaje en al-Andalus. Elaboración propia.

actitud de satisfacción, receptividad sensorial y gratitud reflexiva tradicionalmente adoptada con respecto al vergel interior privado se hubo de trasladar paulatinamente al conjunto del territorio divisible, aunque, por las diferencias perceptivas que impone la distancia, en esta situación experiencial adquiriese clara primacía el sentido de la vista.

La apropiación visual del territorio andalusí produciría una satisfacción con varias componentes. Por un lado, lo admirable del panorama podía ser entendido como un don o regalo divino: Allāh se hacía presente en los elementos de un medio tan benigno deslumbrando a sus fieles, aprobando sus actos y recompensándoles con este “paraíso en vida”. Ya recordamos el papel de la percepción sensorial en el islam como mecanismo para *entender la palabra de Dios y el orden de su universo*⁹⁸. Ibn al-Sid (s. XI-XII) establecería la importancia de la contemplación visual en el ascenso místico para la unión con Allāh⁹⁹. También el Corán repite incesantemente la identificación entre contemplar el mundo y contemplar a la divinidad. Los elementos visibles en el territorio son los símbolos accesibles al ser humano que permiten intuir Su presencia y Su mensaje¹⁰⁰:

Dijo Él: «¡Jamás Me verás! Pero mira la montaña y si ésta permanece firme en su sitio Me verás.» (7, 143)

La tierra muerta es una señal para ellos. Nosotros la hacemos vivir y sacamos de ella grano del que comen. Y ponemos en ella jardines de palmeras y viñedos y hacemos que

98. Puerta Vílchez, «Estética y teoría de la sensibilidad en el pensamiento andalusí».

99. Robinson, «Los idiomas del ornamento: la Aljafería y la Alhambra».

100. Samer Akkach, *Cosmology and Architecture in Premodern Islam: An Architectural Reading of Mystical Ideas*, ed. Seyyed Hossein Nasr (Nueva York: State University of New York Press, 2005), 30-32.

brotan en ella fuentes para que coman de sus frutos, que no hacen con sus manos. ¿Es que no agradecerán? (36, 33-35)

¿Acaso no has visto cómo Dios hace descender agua del cielo y la conduce bajo tierra y crea fuentes y luego hace surgir con ella cosechas de variados colores, que después se marchitan y ves como se tornan amarillas y las hace quebradizas? En verdad, en ello hay un motivo de reflexión para los dotados de entendimiento (39, 21).

Pronto les mostraremos Nuestras señales en el horizonte y en ellos mismos, hasta que sea evidente para ellos que Él es la Verdad. ¿No es suficiente que tu Señor sea testificable en todas las cosas? (41, 53)

¿Acaso no observan cómo hemos construido y adornado el cielo que hay sobre ellos y que no hay fallos en él? ¿Y que hemos expandido la Tierra y fijado en ella firmes montañas y que hemos hecho crecer en ella una pareja de cada planta que alegra la vista, como un medio de profundizar la visión y como un recuerdo para todo siervo contrito? Y hemos hecho descender del cielo agua bendecida con la que hemos hecho brotar jardines y las semillas de las cosechas, esbeltas palmeras datileras de racimos apretados. Provisión para los siervos. Y con ella damos vida a una tierra muerta. (50, 6-11)

No verás discordancias en la creación del Misericordioso. Vuelve tu vista: ¿Has visto algún fallo? Luego, haz regresar tu vista una segunda vez. Tu vista regresará a ti cansada y derrotada. (67, 3-4)

Esta mirada a la Creación y, a través de ella, a la divinidad, encuentra reciprocidad en la permanente y todopoderosa mirada de Allāh sobre el mundo¹⁰¹. Pero a este misticismo, en cierto modo intrínseco a la imaginación medieval, hubieron de solaparse también otras componentes seculares. Parece claro —y en las páginas siguientes lo comprobaremos— que el poder acumulado por algunos mandatarios condujo a entender el territorio como un bien propio que se deseaba ordenar, controlar, observar y exhibir con regocijo. El que mira ya no es Allāh supervisando su Creación, sino el sultán, que adopta el mismo papel de superioridad vigilante respecto del territorio dominado.

Lo cierto es que, ya desde el siglo XII, existe un deseo inequívoco de fundir espacio arquitectónico y experiencia del paisaje, por ejemplo, en los miradores del Castillejo de Monteagudo en Murcia¹⁰², abiertos a la campiña en las cuatro orientaciones [Fig. 10]; también la transformación de la llamada Torre de la Odalisca (s. XIII), en la Alcazaba de Almería, parece obedecer a idénticas motivaciones con respecto al Barranco de la Hoya. Pero será, sin duda, en el reino nazarí de Granada (s. XIII-XV), tal vez por su cronología terminal en el contexto andalusí, donde esta particular conciencia del entorno cristalice arquitectónicamente en su máxima profusión e intensidad. De ello nos ocuparemos en las páginas siguientes.

101. *Y deposité sobre ti Mi amor, para que fueras criado bajo Mi mirada* (Corán, 20,39). También en el *hadith* de Gabriel se abunda en la misma idea: *La perfección de la fe es adorar a Allāh como si Lo vieras, porque aunque tú no lo veas, El sí te ve*.

102. Construido por Ibn Mardanis; véase Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo, «El Castillejo de Monteagudo: Qasr ibn-Sa'd», en *Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, ed. Julio Navarro Palazón (Madrid: Lunberg, 1995), 63-103.

LA GRANADA ISLÁMICA

Una vez centrado el tema de la posible emergencia de una nueva conciencia del entorno en al-Andalus y su manifestación en la arquitectura más notable, en adelante nos ceñiremos al caso de la ciudad de Granada. Lévi-Provençal afirmó que los árabes —etnia mayoritaria de los musulmanes llegados a esta región¹⁰³— ocuparon preferentemente los valles y tierras más fértiles de la Península, relegando a los bereberes colaboradores en la conquista a las mesetas y tierras más secas¹⁰⁴; de ser cierto, este hecho apuntaría a una clara preferencia territorial basada en la identificación con los modelos de “entorno ideal” comentados en páginas precedentes, aunque investigadores posteriores se muestran más cautos a la hora de hacer este tipo de generalizaciones. Lo cierto es que, hacia el 740, la división de al-Andalus en las circunscripciones militares sirias se traduciría en el asentamiento de la colonia asociada a Damasco en la *qura* de Elvira, el entorno de Granada, que se relacionaría desde esos momentos con la legendaria capital omeya. Algunos autores han afirmado, incluso, que *el yund de Damasco se asentaría en la cora o provincia granadina por su parecido a su lugar de origen*¹⁰⁵, lo que apuntaría, de nuevo, al peso de la memoria territorial en la elección de los emplazamientos, aunque no hemos podido encontrar testimonios históricos que lo acrediten.

En principio, los musulmanes llegados al entorno de Granada decidieron dejar las colinas en torno a las ruinas de Iliberri —zona de San Miguel Bajo— para habitación de mozárabes y judíos, estableciéndose a unos 14 kilómetros de distancia, en la vega del Genil al pie de Sierra Elvira¹⁰⁶. Así describía este entorno al-Râzī en el s. X:

Et el termino de Elibera es complido de muchas bondades, et a y un monte que llaman Xulair, et tanto quiere decir Xulair como monte de la Elada, porque en todo el año nunca se parte ende la elada; et la nieve en tanto que se ende tolle alguna cosa, luego viene otra, porque es quebrada. Et quando van á este monte en tiempo de verano, fallan y sabrosos logares et buenos para folgar, et muchas fuentes de buenas aguas, et muchas espeçias

103. Álvarez de Morales, «De la conquista musulmana a la abolición del Califato Omeya (siglos VIII-XI)».

104. Évariste Lévi-Provençal, *Historia de España. T. IV España musulmana (711-1031): la conquista, el Emirato, el Califato*, ed. Ramón Menéndez Pidal y José María Jover Zamora (Madrid: Espasa Calpe, 1935). Citado en Salvatierra y Cano, *Al-Ándalus: De la invasión al Califato de Córdoba*, 32.

105. Cristina Viñes Millet, *Historia urbana de Granada: su evolución hasta fines del siglo XIX* (Granada: Centro de Estudios Municipales y de Cooperación Interprovincial, 1987), 15-16; Antonio Gámiz Gordo, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 29. Ambos siguen a Simonet, en *Descripción del Reino de Granada bajo la dominación de los naseritas, sacada de los autores árabes y seguida del texto inédito de Mohammed Ebn Aljathib* (Madrid: Imprenta Nacional, 1860), 22.

106. Torres Balbás, «Ciudades hispanomusulmanas de nueva fundación». Pudieron ser reutilizadas en esta operación las ruinas de la población preexistente de Castilla.

que meten en las melecinas. [...] Et el otro es el castillo de Granada, al que llaman villa de los judios, et esta es la mas antigua villa que en termino de Elvira ha, et pobláronla los judios. Et por medio de la villa de Granada va un rio que avia nombre Salom et agora es llamado Guadaxenil [sic]¹⁰⁷; et nasce de un monte que ha en termino de Elbira que ha nombre Dayna. Et en este rio cojen las almaduras del oro fino, et entra en el rio que sale del monte de la Elada¹⁰⁸.

Así pues, en el s. X existían dos núcleos de población importantes en la zona: Elvira, creada sobre las ruinas romanas de Castilia, y Granada, un arrabal de la antigua Iliberri. Posteriormente, en el contexto de la *fitna* y la disolución del Califato de Córdoba (s. XI), Elvira se elevaría a sede de la taifa zirí. La debilidad de la población, geográficamente expuesta a los ataques, y la incapacidad de organización militar de sus vecinos motivó el pacto con la tribu beréber de los Sinhaya¹⁰⁹. El revuelo y la hostilidad causados en al-Andalus con la erección del nuevo estado zirí llevó a la población a resolver su traslado, hacia el año 1013, a lo que entonces era *Hisn Garnāta*: los restos fortificados de la antigua ciudad de Iliberri. Así lo documentaba el último rey zirí, Abd-Allāh, en sus *Memorias*:

Entonces Zāwī ibn Zirī les añadió: “[...] lo mejor que podemos hacer es abandonar esta ciudad y elegir para instalarnos, cerca de ella, un lugar mejor fortificado, en el que podamos refugiarnos con nuestras familias y nuestros bienes [...]”.

[...] y, por unánime decisión, se resolvieron a escoger para su nueva instalación una altura que dominase el territorio y una posición estratégica de cierta elevación en la que construir sus casas y a la que trasladarse todos, hasta el último; posición de la que harían su capital y en cuyo interés demolerían la mencionada ciudad de Elvira. Y contemplaron una hermosa llanura llena de arroyos y de arboledas que, como todo el terreno circundante, está regada por el río Genil, que baja de Sierra Nevada (*Yabal Sulayr*). Contemplaron asimismo el monte en el que hoy se asienta la ciudad de Granada y comprendieron que era el centro de toda la comarca ya que tenía delante la Vega, a ambos lados los términos de Al-Zawiya y detrás el distrito del Monte. El lugar les encantó porque vieron que reunía todas las ventajas y se dieron cuenta [de] que estaba en el punto central de una región muy rica y en medio de sus focos de población y de que si un enemigo venía a atacarlo no podría ponerle sitio ni impedir en modo alguno que sus habitantes se aprovisionasen dentro y fuera de todos los víveres necesarios. En consecuencia, y en tanto Elvira quedaba arruinada, comenzaron a edificar en aquel sitio, y cada uno de los hombres del grupo, lo mismo andaluz que bereber, procedió a levantar allí su casa¹¹⁰.

Como puede apreciarse, la valoración del enclave de la antigua Iliberri y su elección para el asentamiento se basaron principalmente en las virtudes naturales del sitio, en su localización estratégica y facilidad defensiva. No se menciona, sin embargo, que esta colina presentaba además numerosos restos de edificaciones y fortificaciones anteriores, por lo que se trataba de un emplazamiento con importantes posibilidades de reutilización de materiales y estructuras. Esto último hubo de ser un factor decisivo, pues la creación de ciudades de nueva planta

107. Debe de haber pretendido referirse al Darro, no al Genil.

108. Pascual de Gayangos y Arce, *Memoria sobre la autenticidad de la crónica denominada del moro Rasis* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1850), 37.

109. Evariste Lévi-Provençal y Emilio García Gómez, *El siglo XI en 1ª persona: las «memorias» de ‘Abd Allāh, último rey Zirí de Granada, destronado por los Almorávides (1090)* (Madrid: Alianza Editorial, 1980), 84-85.

110. Lévi-Provençal y García Gómez, *El siglo XI en 1ª persona: las «memorias» de ‘Abd Allāh, último rey Zirí de Granada, destronado por los Almorávides (1090)*, 86-87.



[Fig. 1] Granada durante la Batalla de la Higuera (1431). El Escorial, Sala de las Batallas, detalle del fresco de Granello, Tavarón, Castello y Cambiasso, 1584-1591.

convenientemente defendidas requería una enorme capacidad de planificación e inversión, incompatible con la casi permanente inestabilidad política¹¹¹.

Zāwī b. Zirī fue el primer rey musulmán de Granada. Su palacio real se ubicó en la Alcazaba Qadima (“alcazaba vieja”). Según al-Idrisī, fue su sucesor, Habbūs, quien fortificó la ciudad, tarea culminada por el tercer rey zirí de la dinastía, Bādīs¹¹². El alcázar de este último, construido a partir de 1056, alcanzó gran renombre: es la conocida como Casa del Gallo de Viento, de la que ya no quedaba rastro en el s. XV. Lo poco que conocemos del palacio se limita a menciones muy tangenciales en las *Memorias* de Abd Allāh¹¹³.

A lo largo de todo el s. XI, la población creció y, consecuentemente, la muralla se amplió para incorporar un nuevo sector urbano descendente por las laderas del cerro. Asimismo, se proyectó otro cerco mayor sobre la llanura, en dirección oeste. Ya entonces existía una fortificación sobre la colina frontera de la Sabika, *Hisn al-Ḥamrā* (“el castillo rojo”), que dominaba el barrio judío o *Garnāta al-yahūd*¹¹⁴, y Antonio Orihuela opina que la decisión de crear un recinto amurallado considerablemente mayor pudo en parte estar motivada por la necesidad de abarcar aquella fortificación de la Sabika, impidiendo así su apropiación enemiga¹¹⁵.

Al poder zirí sucedieron luego almorávides y almohades (s. XI-XIII), de origen norteafricano y conocido fanatismo religioso, que asimilaron la cultura andalusí y sus expresiones artísticas, más ricas que las de sus lugares de procedencia. No

111. Leopoldo Torres Balbas y Henri Terrasse, *Ciudades hispanomusulmanas. Tomo I: Historia e instituciones. Organización de las ciudades. Las calles* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1970), 47-69.

112. Leopoldo Torres Balbás, «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* V, n.º 1 (1940): 155-74.

113. Víctor Rabasco García, «El alcázar taifa de Granada: aproximación y problemática en torno al estudio artístico», *Estudios medievales hispánicos*, n.º 4 (2015): 57-84.

114. Antonio Almagro Gorbea, «Planimetría de las ciudades hispanomusulmanas», *Al-Qanṭara* 8, n.º 1 (1987): 421-48; Rafael Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica* (Madrid: Anaya, 1992), 20-23.

115. Antonio Orihuela Uzal, «Granada, entre ziríes y nazariés», en *Arte y culturas de al-Andalus: El poder de la Alhambra* (Madrid: Consorcio para la Conmemoración del Primer Milenio de la Fundación del Reino de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Pública Andaluza El legado andalusí, TF Editores, 2013), 47-57.



[Fig. 2] La Alhambra en el s. XV. El Escorial, Sala de las Batallas, detalle del fresco de Granello, Tavarón, Castello y Cambiasso, 1584-1591.



[Fig. 3] El Alcázar Genil en el s. XV (a la derecha). Se representa con una planta cuadrangular, con torres almenadas en las cuatro esquinas y una especie de ajimez o mirador volado hacia el exterior. Se intuye un patio central. El Escorial, Sala de las Batallas, detalle del fresco de Granello, Tavarón, Castello y Cambiasso, 1584-1591.

obstante, los almohades impondrían una mayor sobriedad y una reducción drástica de lo decorativo¹¹⁶. En Granada se adscribe comúnmente a esta época el Alcázar Genil (*al-Qaṣr al-Sayyid*), reformado posteriormente en tiempos nazaríes¹¹⁷, de arquitectura introspectiva y apariencia fortificada, según sugieren tanto la propia denominación de “alcázar” (*qaṣr*, pl. *quṣur*) como el fresco de la Batalla de la Higuera [Fig. 3].

Con el desmoronamiento del imperio almohade, al-Andalus comenzó a disgregarse en unas terceras taifas. En este contexto, Muḥammad ibn Yūsuf ibn Nasr, más conocido como Alhamar, asumió la dirección del nuevo Reino Nazarí, que se autoproclamó independiente en 1232. Será con este sultán con el que se emprenda la ocupación de la colina de la Sabika por la corte real a partir de 1238, dejando como plazas secundarias los antiguos palacios de la Alcazaba Qadima. La elección de la Sabika por Muḥammad I pudo estar en cierta medida motivada por su paso previo por Jaén, donde ya disponía de una alcazaba (*qaṣbah*) en la cumbre del Cerro de Santa Catalina, desde la que se dominaba la ciudad a sus pies y una amplia porción de territorio. También es probable que los palacios y fortificaciones existentes en la Alcazaba Qadima no terminasen de satisfacer sus aspiraciones de defensa o suntuosidad y, sobre todo, el aumento poblacional los habría dejado inmersos en el aglomerado urbano, sin posibilidades de expansión y rodeados por el pueblo, que podía ser no sólo molesto sino potencialmente peligroso. Así, Mármol señalaría cómo, a pesar de preservar *palacios en la Alcazaba, con jardines y guertas a la parte de la vega, no moraban en ellos, por quitarse del trafago y comunicacion del pueblo, escandaloso y amigo de novedades, y por esto comenzaron a acuaron aquella fortaleza fuera de los muros de la ciudad, y cerca della, a imitacion de los Reyes de Fez*¹¹⁸. La nueva ciudadela palatina quedaba en contacto directo con la ciudad baja por su extremo occidental, a través de la Alcazaba y la Puerta de las Armas, pero mantenía su independencia en el resto de sus contornos; situación frecuente y estratégica¹¹⁹ [Figs. 2, 4].

La Granada nazarí a sus pies presentaba una estructura caracterizada por la agregación de recintos amurallados y la sucesión de arrabales compartimentados. La morfología urbana respondía a la “planificación parcial” descrita por Julio Navarro y Pedro Jiménez, por la que la autoridad gobernante sólo establecía las murallas, las principales arterias, la Mezquita Mayor o los palacios reales, quedando el aspecto último del “paisaje urbano interior”¹²⁰ en manos de los acuerdos entre

116. Navarro Palazón y Jiménez Castillo, «Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII».

117. De la construcción original sólo queda una torre central que encierra una *qubba* con dos alcobas laterales; el espacio interior se ilumina a través de cinco ventanitas altas tamizadas por celosías. En el momento de la conquista pertenecía a la madre de Boabdil. Véase, por ejemplo: Felix Arnold, «The Epigones of Empire (1250–1500 CE)», en *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History* (Nueva York: Oxford University Press, 2017), 239-40; Rafael López Guzmán, Jesús Bermúdez López y Antonio Malpica Cuello, *Arquitectura de Al-Andalus: Almería, Granada, Jaén, Málaga* (Granada: Comares, 2002).

118. Luis del Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada* (Málaga: Juan Rene, 1600), f. 7v.

119. Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*, 57.

120. Florencio Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico», en *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*, ed. Carmen Delgado Viñas, Joseba Juaristi Linacero, y Sergio Tomé Fernández (Santander: Librería Estudio, 2012), 13-92. El sentido en que se emplea esta expresión fue señalado en la *Introducción* a la tesis.



[Fig. 4] Situación de la ciudad palatina de la Alhambra respecto de la ciudad baja. Fotografía de la autora, 2016.

vecinos¹²¹. La calle Elvira era la arteria más importante, que, partiendo de la puerta del mismo nombre, atravesaba la medina por su centro describiendo una curva hasta el curso del Darro, desde donde se podía llegar en unos minutos, a través del *Axibin*, a la puerta y castillo de Bibataubín¹²². Existía una segunda calle en importancia, que era aquella que, desde la Puerta de Guadix, en el extremo oriental de la ciudad, seguía el curso del Darro aguas abajo hasta su salida de la ciudad por Bibrambla o la “Puerta del Arenal”. Esta jerarquía de las vías públicas no estaba relacionada con su anchura ni con la regularidad de su trazado, sino con su actividad urbana y condición de enlace¹²³. El concepto de calle no se asociaba, por tanto, a una espacialidad y morfología geoméricamente nítidas, al modo perspectivo occidental, sino que se interpretaba de un modo abstracto, como conexión funcional entre puntos o nodos de interés. El énfasis del islam en el *Bāṭin*, o esencia interior de las cosas, frente al *Zāhir*, o aspecto exterior de las mismas, tenía evidentes consecuencias a nivel urbano y arquitectónico¹²⁴. La calle y la ciudad islámica de planificación mínima o parcial aparecen, de este modo, concebidas como ambientes para ser “vividos”, más que para ser “leídos”¹²⁵.

Interiormente, en la ciudad existía una marcada diferenciación entre las zonas sociales-comerciales y las residenciales. En el centro de la medina, en la confluencia de las calles principales, se encontraban la Mezquita Mayor —a la que debían acudir los viernes al sermón todos los cabezas de familia¹²⁶—, varios baños, la alcaicería o espacio para el comercio de lujo y los zocos, además de numerosas

121. Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*, 63-64.

122. Leopoldo Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización», *Revista de Estudios de la Vida Local*, n.º 6 (1942): 59-80.

123. Almagro Gorbea, «Planimetría de las ciudades hispanomusulmanas»; Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*, 54-55.

124. Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*, 95-96.

125. Expresiones tomadas de Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez (Madrid: Capitán Swing, 2013).

126. Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*, 53.

[Fig. 5] Granada hacia 1500. Detalle del lienzo conocido como *La Virgen de Granada* y atribuido a Petrus Christus II. Colección Mateu i Pla, Museo del Castillo de Peralada (Gerona).



alhóndigas¹²⁷. Constituía, en palabras de Hernando de Baeza, el *lugar donde está el trato todo o, a lo menos, el más principal de la çibdad*¹²⁸. En torno a este núcleo, se agregaban los barrios residenciales, muy variables en escala y cerrables mediante puertas, a donde no llegaba el bullicio. Para acceder a ellos, de las calles principales partían otras secundarias que a su vez se ramificaban sucesivamente hasta llegar a los adarves, o calles semiprivadas sin salida. La estrechez y tortuosidad de las vías y la compartimentación de los barrios el cronista Luis del Mármol las atribuía a una función de defensa¹²⁹, y, de hecho, es cierto que en distintos momentos de la historia levantamientos y revueltas se han atrincherado, por ejemplo, en el Albaicín¹³⁰. En la actualidad, sin embargo, se asume que tanto la morfología laberíntica del entramado como la presencia recurrente de *culs-de-sac* obedecen, más bien, a un proceso natural de saturación urbana que conduce, en última instancia, al desbordamiento de las murallas¹³¹.

La Granada nazarí en sus últimos tiempos sería un perfecto ejemplo de ciudad desbordada [Fig. 5]. Antonio Almagro calculó una población aproximada, en el

127. Leopoldo Torres Balbás, «Estructura de las ciudades hispanomusulmanas: la medina, los arrabales y los barrios», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XXXII, n.º 1 (1953): 149-77.

128. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS. 633, f. 4v. Transcrito en Juan Pablo Rodríguez Argente del Castillo, Teresa Tinsley y José Rodríguez Molina, *Relación de Hernando de Baeza sobre el Reino de Granada: Historia de los Reyes Moros de Granada. El MS. 633 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University* (Jaén: El ojo de Poe, Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler, 2018), 77.

129. Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, f. 9v.

130. Hernando de Baeza, *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*, ed. Emilio Lafuente Alcántara (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1868), 35.

131. Ricardo Anguita Cantero, «Ordenanza y policía urbana: los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1995); Julio Navarro Palazón y Pedro Jiménez Castillo, «Evolución del paisaje urbano andalusí. De la medina dispersa a la saturada», en *Paisaje y naturaleza en Al-Andalus* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004), 232-67; Antonio Orihuela Uzal, «Algunos aspectos de la ciudad islámica: un recorrido urbano desde Oriente a Granada», en *Al-Andalus y Oriente Medio: pasado y presente una herencia común*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla: Fundación El Monte, 2006), 153-66; Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*.

momento de su máxima extensión superficial, de unos 65.000 habitantes¹³²; concentración de personas sin duda impresionante en la época. Consecuentemente, por ejemplo, la presencia de vegetación en la vía pública intramuros era totalmente accidental¹³³. Las calles se reservaban al tránsito y a la evacuación de aguas sucias, en los casos en que las viviendas no dispusieran de conducciones; mientras que las fiestas y eventos de gran concurrencia se celebraban normalmente extramuros¹³⁴: el concepto de plaza urbana configurada por la arquitectura, tan familiar en Occidente, era absolutamente inusual¹³⁵. Los arrabales, por último, excedían los contornos amurallados y eran consecuencia directa de dicho proceso de saturación, como también lo eran la expulsión del recinto murado de manufacturas, jardines o cementerios¹³⁶. Estas construcciones se diluían en un inmenso mar de huertas caracterizado por el policultivo y la fragmentación de la propiedad de la tierra¹³⁷.

La imagen exterior de la Granada nazarí era la de un organismo urbano compacto y denso, ceñido por murallas y torres, tras las cuales únicamente sobresaldrían esbeltos alminares¹³⁸, debido a la baja altura del caserío. Incluso el minarete de la Mezquita Mayor presentaba una altura contenida, que en el momento de su derribo (1588) apenas superaba los 13 m¹³⁹. Los edificios, en general, rehuían toda singularización externa¹⁴⁰, coherentemente con el énfasis en la interioridad ya mencionado (*Bāṭin* vs. *Zāhir*), a lo cual habría que sumar la condena coránica a la ostentación de riqueza y la celosa concepción de la intimidad familiar en un ámbito urbano demográficamente saturado¹⁴¹. Así, Cervantes recogería en *El Quijote* que las ventanas *de los moros, más eran agujeros que ventanas, y aun estas se cubrían con celosías muy espesas y apretadas*¹⁴². El *Libro para comunicar soluciones constructivas* del alarife Ibn al-Rami, que vivió en Túnez durante el siglo XIV, señalaba el derecho de construcción en altura por necesidades habitacionales sobreenvidas, incluso si suponía privar de soleamiento o aireación a los vecinos, así como la obligación de evitar las vistas sobre viviendas ajenas; normas que, como ha

132. Almagro Gorbea, «Planimetría de las ciudades hispanomusulmanas»; Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*.

133. Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización».

134. Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización».

135. Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*, 56-57. Los autores citan como una rara excepción el caso de Ammán (Jordania), donde en época omeya se planificó una plaza comercial que, por el escaso arraigo de dicho concepto, apenas sobrevivió a sus constructores. También se incluyen consideraciones al respecto en Leopoldo Torres Balbás, «Plazas, zocos y tiendas de las ciudades hispanomusulmanas», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XII, n.º 2 (1947): 437-86; Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*, 61.

136. Torres Balbás, «Estructura de las ciudades hispanomusulmanas: la medina, los arrabales y los barrios»; Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*, 79-87.

137. Carmen Trillo San José, *Agua, tierra y hombres en al-Andalus. La dimensión agrícola del mundo nazarí* (Granada: Ajbar, 2004); Thomas F. Glick, *Paisajes de conquista: cambio cultural y geográfico en la España medieval*, trad. Josep Torró (Valencia: Universitat de València, 2007), 180.

138. Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización».

139. Leopoldo Torres Balbás, «La mezquita mayor de Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* X, n.º 2 (1945): 424.

140. Oleg Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, trad. José Luis López Muñoz (Madrid: Alianza Editorial, 1980), 167.

141. Navarro Palazón y Jiménez Castillo, *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*, 59.

142. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico (Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica Barcelona, 1998), <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap40/default.htm>, Capítulo XL.



[Fig. 6] La Mezquita Mayor en el s. XV. El Escorial, Sala de las Batallas, detalle del fresco de Granello, Tavaron, Castello y Cambiasso, 1584-1591.

señalado Antonio Orihuela, estarían con toda probabilidad igualmente vigentes en al-Andalus¹⁴³. Las reducidas dimensiones de las viviendas nazaríes, habitualmente entre medianeras y trabadas de forma laberíntica, fueron observadas con estupor por Hyeronimus Münzer¹⁴⁴. Todo ello tendría como consecuencia que las vistas desde la morada urbana fuesen escasas y, en todo caso, accidentales, con una marcada tendencia introspectiva hacia el patio interior, que permitía el contacto con los elementos naturales¹⁴⁵. De hecho, en la mayoría de estancias, lo habitual era que la única fuente de luz procediese de la misma puerta. Los espacios de expansión familiar por antonomasia, según Torres Balbás, los constituirían los sobrados, algarfas o galerías altas bajo los tejados inclinados de las viviendas, que ponían en conexión a sus residentes, y muy especialmente a las mujeres, con el entorno urbano inmediato y también con el horizonte lejano¹⁴⁶. El resultado era un cierre general de las edificaciones al ambiente urbano externo al núcleo doméstico y una imagen global homogénea, como sugieren tanto el relieve de la sillería en el coro bajo de la catedral de Toledo (1489-1495) como el enigmático lienzo conocido como *La Virgen de Granada* (ca. 1500)¹⁴⁷ [Fig. 5]. El carácter visualmente anónimo de las construcciones se extendía incluso a las mezquitas, siendo frecuente que sólo el alzado oriental, consciente de su direccionamiento a La Meca, recibiese algún tratamiento especial¹⁴⁸ [Fig. 6]. Los edificios públicos únicamente rompían el mutismo general con las portadas y sus cartelas explicativas¹⁴⁹, sin desvelar tampoco su vida interior. En realidad, a nivel de imagen urbana las notas más llamativas las constituirían los palacios y almunias reales, que, topográficamente elevados en muchos casos —en el Albaicín, la Sabika, la Antequeruela o el Cerro del Sol—, de superior escala y con posibles remates dorados o plateados, relumbrarían en la distancia, según la reiterada asociación islámica entre luminosidad y poder¹⁵⁰. En

143. Orihuela Uzal, «Algunos aspectos de la ciudad islámica: un recorrido urbano desde Oriente a Granada». De hecho, las Ordenanzas medievales de Toledo continuaban con la tradición musulmana, al disponer que *non deue fazer ninguno puerta de su casa delante puerta de su vezino... Ni otrosí en las tiendas, ni las alfondegas, ni los baños... non se deuen fazer las puertas fronteras, ca es gran descubrición*; en Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización».

144. Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, ed. Manuel Espinar Moreno (Granada: Método Ediciones, 2008), 122.

145. Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*; Leopoldo Torres Balbás, «Salas con linterna central en la arquitectura granadina», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XXIV, n.º 1 (1959): 9-37.

146. Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización»; Torres Balbás, «Salas con linterna central en la arquitectura granadina».

147. Colección Mateu i Pla, Museo del Castillo de Peralada (Gerona). Se atribuye comúnmente a Petrus Christus II.

148. Hakim, *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*, 73.

149. Juan Carlos Ruiz Souza, «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de la Historia del Arte*, n.º 23 (2013): 305-31.

150. Puerta Vilchez, «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí». Por ejemplo, Ibn al-Ŷayyāb diría que el «palacio del Nayd» (¿Aljares?) remodelado por Muḥammad III es como el sol por su brillo y por su posición elevada; en traducción de Fernando Velázquez Basanta, «El Alcázar del Nayd y el Palacio de los Aljares», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 60 (2011): 309-25. Por su parte, Ibn al-Jatīb describiría con las siguientes palabras la Alhambra: *La ciudadela de la Alhambra, corte real, domina la población en la dirección del mediodía, coronándola con sus blancas almenas y sus elevados alcázares, que deslumbran los ojos y asombran las inteligencias. [...] Rodean la muralla de la ciudadela vastos jardines y espesos bosques del patrimonio particular del sultán, de forma que detrás de esa verde barrera las blancas almenas brillan como estrellas en medio de un cielo oscuro*; en Ibn al-Jatīb, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, trad. Emilio Molina López (Granada: Universidad de Granada, 2010),

ellos, la situación aventajada y alejada del pueblo posibilitaría, además, la apertura de huecos y la creación de espacios que pusiesen a sus ocupantes en contacto directo con el entorno sin por ello comprometer su seguridad o su intimidad.

Aunque construcciones, huertas y jardines se agregaban orgánicamente en la ciudad y sin preocupación aparente por su imagen exterior, dando posiblemente la impresión de un *enorme y desbaratado campamento*¹⁵¹, el contraste entre la abigarrada y populosa capital y la corona de frondosos huertos y jardines suscitaba la admiración de todos los foráneos. Las fuentes coinciden en señalar que Granada se convirtió, gracias a la ingeniosa distribución de aguas, en un próspero vergel salpicado de palacios, rodeado de alquerías y almunias y animado por corrientes de agua, en el marco incomparable que brindan su situación geográfica y el abrazo de las estribaciones montañosas¹⁵². La peculiar conjunción alcanzada de naturaleza y cultura debía de presentarse enormemente sugestiva para los musulmanes del momento. De hecho, si al-Andalus en su conjunto merecía las más encendidas apreciaciones, Granada terminaría convirtiéndose en expresión paradigmática de sus ideales paisajísticos. La explicación a este fenómeno pasa, en primer lugar, por la plena identificación de la vega granadina con los modelos de «entorno ideal» anteriormente descritos. Por si fuera poco, el libro del *Mi'rāy* o *La Escala de Mahoma*¹⁵³ indicaba que los jardines del Paraíso se alcanzaban una vez atravesados los pasos de montaña, y que de estos jardines brotaban fuentes de agua pura, contando con abundancia de árboles frutales. Según el mismo texto, estos jardines presentaban, además, ríos transparentes, en cuyas orillas se elevaban las montañas del paraíso, hechas de zafiro; en sus faldas se hallaban minas de oro, plata y piedras preciosas¹⁵⁴. Fácilmente se comprende que esta descripción coincidía en lo fundamental con la geografía granadina. Con el jardín de su vega encerrado entre montañas y atravesado por diversos ríos (Genil, Darro, Beiro, Monachil, Dílar); con las cumbres de Sierra Nevada garantizando el abastecimiento de agua, a las que se les atribuían también mejoras en la calidad del aire¹⁵⁵, y con sus cerros y sierras inferiores como

104. No existe, sin embargo, acuerdo sobre si los muros de la Alhambra estuvieron efectivamente encajados o si, por el contrario, exhibían la tonalidad rojiza del tapial. De la primera hipótesis es defensor Basilio Pavón; de la segunda es representante, por ejemplo, Antonio Almagro, quien considera que los tapiales de las murallas incorporarían falsas juntas de mortero blanco simulando grandes sillares, mientras que los muros de ladrillo, normalmente de imperfecta factura, serían pintados simulando paramentos de ladrillo de absoluta regularidad, como ocurría en el Partal. Véase Antonio Almagro Gorbea, «El color en la arquitectura nazarí», en *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y Restauración*, ed. Javier Gallego Roca (Granada: Universidad de Granada, 1996), 99-107.

151. Luis Ramón-Laca Menéndez de Lúcar, «Simbiosis arquitectura-paisaje: evolución de los contornos de 4 ciudades (Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada)» (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1998), 215.

152. Florencio Zoido Naranjo y Yolanda Jiménez Olivencia, eds., *Catálogos de Paisajes de Andalucía: Catálogo de paisajes de la provincia de Granada* (Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015).

153. La difusión de los tratados de Mahoma en territorio peninsular fue muy intensa desde el siglo IX, como ha sido señalado en Abderrahman El-Fahti, *Libro de la escala de Mahoma: relaciones y contextos españoles del Medioevo y del Renacimiento* (Tetuán: Universidad Abdelmalek Essaadi, 2003), 47-48; Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, 1919), 310-11.

154. Castillo Castillo, «El jardín islámico y su simbolismo».

155. Fátima Roldán Castro, «La dimensión histórica del paisaje: la conciencia paisajística en la cultura andalusí», en *Territorio y Patrimonio: Los paisajes andaluces*, ed. Juan Fernández Lacomba, Fátima

las montañas del Paraíso, gemadas de piedras preciosas como el oro que brota del aurífero Darro o los yacimientos minerales de Sierra Elvira¹⁵⁶, se comprende el entusiasmo general por las virtudes naturales de este enclave, acrecentadas y perfeccionadas por la labor humana.

Ya el viajero Al-Faḥḥ ibn Jāqān (s. XI) había hablado de Granada como un *jardín que despliega sus flores como las de un manto estriado*¹⁵⁷, identificando metafóricamente la ciudad con su vega. Para al-Saqundi (s. XIII), la ambición y laboriosidad de sus habitantes habían dado como resultado construcciones imponentes, pero las cualidades naturales del lugar provenían, en última instancia, de la voluntad del Creador¹⁵⁸:

Granada es el Damasco de al-Andalus, pasto de los ojos, elevación de las almas. Tiene una alcazaba inexpugnable, de altos muros y edificios espléndidos. Se distingue por la peculiaridad de su río, que se reparte por sus casas, baños, zocos, molinos exteriores e interiores y jardines. Dios la ha adornado colocándola en lo alto de su extensa vega, donde los lingotes de plata de los arroyos se ramifican entre la esmeralda de los árboles. El céfiro de su Nayd¹⁵⁹ y el bello panorama de su Hawz¹⁶⁰ encantan ojos y corazones, sutizando las almas [...] ¹⁶¹.

Como evidencia al-Saqundi, a esas virtudes había que sumar la componente de prestigio que introdujera el ya citado aposentamiento en la región de la milicia damascena. Este dato histórico sería el punto de arranque de incesantes comparaciones de la capital granadina con la siria; asociación que hay que entender tanto referida al marco geográfico, motivada por el aspecto de ambos territorios y la fertilidad de sus campiñas, como en el plano simbólico: si Damasco había sido capital del islam en Oriente, Granada vendría a ser ahora su equivalente en territorio occidental, digna sucesora de la Córdoba califal. Al parecer, hasta para los damascenos contemporáneos la conexión era evidente¹⁶². Y es que, según Torres Balbás, eran innegables los parecidos en *la situación de Granada, destacándose sobre un fondo de altas montañas; la identidad de cultivos y vegetación; las rectas lanzas de sus álamos y chopos alineados dando guardia de honor a ríos y acequias; el suave y grato murmullo del agua en las cintas de plata de fuentes y canales; el aire, de maravillosa*

Roldán Castro, y Florencio Zoido Naranjo (Sevilla: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003), 128.

156. Al-Himyari (s. XIII-XIV) señalaría: *En Elvira hay yacimientos de minerales preciosos como oro, plata, azufre, hierro, plomo y atutía*; en Manuel Espinar Moreno, *Granada en el Siglo XI: ziríes y almorávides. Antología de textos para el estudio de la época* (Granada: Método Ediciones, 2000), 144.

157. Espinar Moreno, *Granada en el Siglo XI: ziríes y almorávides. Antología de textos para el estudio de la época*, 146.

158. Esta idea deriva directamente del Corán: *Toda la gracia que poseéis procede de Dios* (16, 53).

159. Nombre que se daba al "arrabal de la loma", junto al Genil, que albergó una arboleda en época islámica. Seco de Lucena lo situó en las zonas actuales de Vistillas de los Ángeles o Barranco del Abogado; en «Granada y el paisaje», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 22 (1974): 289-99.

160. Nombre por el que se conocía a las alamedas de *Mu'ammal* o *Mumel*, espacio público en la margen derecha del río Genil.

161. Emilio García Gómez, *Al-Saqundi: Elogio del Islam español (Risala fi fadl al-Andalus)* (Madrid: Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, 1934), 108-9.

162. Es lo que demuestran las siguientes palabras de Abu-l-Fida (s. XIII): *se parece a Damasco sobrepujando a esta en que Granada se asienta sobre una eminencia que domina su fértil valle*; en Gámiz Gordo, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, 37.

*transparencia, lo mismo al pie del Líbano que de la Sierra Nevada*¹⁶³. Al-Himyari (s. XIII-XIV) insistiría en la semejanza de las vegas de ambos territorios:

La Vega de Granada (*Fahs Ilbira*) mide más de una jornada por cada lado; sus habitantes la riegan con el agua de los ríos en cualquier momento y en todas las épocas. La Vega tiene la mejor tierra y la más fértil, puesto que no se puede igualar a ella ninguna otra en el mundo, excepto la Vega o Guta de Damasco y la Huerta de al-Fayyum de Egipto. No existe en ninguna parte del mundo árboles frutales más cuidados y con mejor rendimiento que los de esta Vega, y ninguna fruta que pueda ser famosa por su calidad y que resulte agradable al paladar supera a las de la Vega de Granada¹⁶⁴.

Otros viajeros, como Ibn Baṭṭūṭa (s. XIV), 'Abd al-Bāsiṭ (s. XV) o Ibn as-Sabbah (s. XV), emplearon un tono similar, incidiendo de modo recurrente en el verdor, la belleza y la fecundidad del agro granadino para provecho de su capital y recreo de sus ciudadanos:

Después continué la marcha hasta Granada, capital del país de al-Andalus, novia de sus ciudades. Sus alrededores no tienen igual entre las comarcas de la tierra toda, abarcando una extensión de cuarenta millas, cruzada por el famoso río Genil y por otros muchos cauces más. Huertos, jardines, pastos, quintas y viñas abrazan a la ciudad por todas partes. Entre sus parajes más hermosos se cuenta la Fuente de las Lágrimas [Aynadamar], un monte donde hay huertas y jardines sin parecido alguno posible¹⁶⁵.

Granada me parece un país ameno y amplio, entre los más amplios del Andalus [...] tiene una posición maravillosa, edificios espléndidos; es graciosa, agradable... Vi en ella muchas clases de artificios, y se parece a Damasco de Siria; vi también aguas corrientes, huertos, jardines, viñas. Es lugar de reunión de personajes ilustres, de poetas, de científicos, de artistas; están en ella los mejores hombres de nuestro tiempo, monumentos grandiosos, lugares amenos¹⁶⁶.

Es una ciudad que pende de un monte; con un aspecto extraordinario, mira hacia el territorio enemigo; de blancas murallas, es una bella ciudad, con una corona encima de su cabeza: es la residencia del sultán titulado "de la Alhambra", que derrama desde ella agua y verdor¹⁶⁷.

No sólo los foráneos admiraban las cualidades de Granada. En el ámbito local, la poesía descriptiva de lugares alcanzó gran auge en la segunda mitad del s. XII. En torno al gobernador Abu Said Utman se formó una corte de poetas y poetisas que cantaban la armonía de la naturaleza en equilibrio con las sutiles transformaciones en ella operadas. Un espacio repetidamente ensalzado fueron las alamedas de Mu'ammal, en la margen derecha del Genil:

Detente en *Hawr* y acampa en él,
allí donde las esperanzas agitan sus alas [...]

163. Leopoldo Torres Balbás, «Damasco y Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* VI, n.º 2 (1941): 461-69.

164. Espinar Moreno, *Granada en el Siglo XI: ziríes y almorávides. Antología de textos para el estudio de la época*, 143.

165. Ibn Baṭṭūṭa, s. XIV. En Serafín Fanjul y Federico Arbós, *A través del Islam* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 793.

166. Abd al-Basit, s. XV. En Julio Alemparte, *Andanzas por la vieja España* (Madrid: Andrés Bello, 1961), 446.

167. Ibn as-Sabbah, s. XV. En Francisco Franco Sánchez, «El Reino Nazarí de Granada segun un viajero mudéjar almeriense: Ibn as-Sabbāh (M. Después 895/1490)», *Sharq al-Andalus*, n.º 13 (1996): 207.

Quédate donde el céfiro se abastece de almizcle,
que proviene de la fragancia del llano [...]168.

También los poetas de la Alhambra tuvieron un papel destacado en la consolidación de esta valoración del territorio granadino. Fue muy prolífico Ibn al-Jatib, polígrafo originario de Loja (s. XIV), quien entendía el mundo como *un jardín que se articula y se comprende a través de la poesía*169. En su obra *Esplendor de la luna llena de la dinastía nazarí* trató de describir y difundir la imagen del reino con una cultura y personalidad propias, afianzándolo al territorio amenazado por el cerco cristiano cada vez más ceñido. De nuevo emerge la síntesis de Granada como vergel de espléndida abundancia:

[...] con sus antiguas y venerables mezquitas, con sus canales que proporcionan a la tierra perpetuo riego, con sus numerosos puentes y calzadas, con las comodidades y deleites lícitos que brindaba, con los brillantes rastros de las plantas y flores que guarnecían las orillas del río, con sus imágenes de hermosura y gracia, con la abundancia y perfección de sus obras, y en fin, con su espectáculo, que superaba al de todas las regiones y llenaba los corazones de los creyentes con sentimientos de misericordia y ternura [...] Granada es hoy la metrópolis de las ciudades marítimas, capital ilustre de todo el Reino, emporio insigne de traficantes, madre benigna de marinos y viandantes, albergue de viajeros de todas las naciones, vergel perpetuo de flores, espléndido jardín de las frutas, encanto de toda criatura, erario público riquísimo, ciudad celebrísima por sus campos y alcazabas, mar inmenso de triguales, y de ricas huertas, manantial riquísimo de sedas y de azúcar170.

En la *Ihata* también tuvo palabras poéticas y de alabanza para esta ciudad, recuperando la idea de que Granada era tan bella y afortunada por designio divino:

Alá riega a Granada con el agua abundante de las nubes y en ella hay mansiones a las que rodea la belleza entre sus pabellones y una tierra hacia la que el corazón siente nostalgia. ¡Granada la Alta! ¡Por Dios!, di a éste que está perdido llorando por ti, dónde está el camino que hacia ti le conduzca. No me consolará de tu ausencia sino la lozanía de tu paisaje y la belleza de tu río que alegra los ojos171.

Por su parte, Ibn Zamrak, último poeta de la Alhambra, mezcló la poesía descriptiva con la exaltación panegírica y después nostálgica y dolida, al sentir que el reino tocaba a su fin. Clamaba a Allāh para que siguiera favoreciendo a Granada como había hecho hasta entonces:

Detente en la explanada de la Sabika y mira a tu alrededor:
La ciudad es una dama cuyo marido es el monte.
Está ceñida por el cinturón del río, y las flores sonríen como alhajas en su garganta...
Mira las arboledas rodeadas por los arroyos: son como invitados a quienes escancian las acequias...
La Sabika es una corona sobre la frente de Granada, en la que querrían incrustarse los astros.
Y la Alhambra (¡Dios vele por ella!) es un rubí en lo alto de esa corona172.

168. Ibn Said, s. XII. En Moral, «Jardines y fuentes en al-Andalus a través de la poesía», 228.

169. En el *Kitāb al-sihr wa-l-sir* (*Libro de la magia y de la poesía*); citado en Robinson, «Los idiomas del ornamento: la Aljafería y la Alhambra».

170. Gámiz Gordo, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, 47.

171. María Jesús Rubiera Mata, *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer*, 2ª ed. (Madrid: Hiperión, 1988), 142.

172. Rachel Arié, *Historia y cultura de la Granada nazarí* (Granada: Universidad de Granada, 2004), 29-30.

Estos y otros muchos testimonios en la misma línea sugieren que la interpretación del territorio granadino durante el dominio nazarí podría sintetizarse para nuestros propósitos —con toda la prudencia que requiere este tipo de simplificaciones o abstracciones operativas— en la idea de una suerte de jardín de la dicha, extenso vergel terrenal obsequiado y bendecido por la divinidad, combinando en esta interpretación lo estético con lo político, económico, religioso y cosmológico. La consecución de este ideal paisajístico concurre con el carácter parcialmente montuoso de la capital y sus inmediaciones, que naturalmente privilegiaba unos lugares sobre otros desde el punto de vista óptico y fomentaba el reconocimiento visual de los alrededores. Si los palacios y almunias de la clase dirigente habían perseguido, siempre que la geografía lo permitiese173, emplazamientos elevados, por motivos defensivos y de independencia con respecto al pueblo, serán precisamente estas construcciones las mejor dispuestas para la experiencia paisajística y progresivamente imitadas por las clases altas de aristócratas, funcionarios y poetas. Desde sus salas más distinguidas, se deseaba apreciar los propios jardines y huertas y, por extensión y sin solución de continuidad, el territorio circundante. Los fundamentos utilitarios de palacios y fincas irían cediendo el protagonismo a las motivaciones de deleite del propietario y asombro de sus visitas174.

Entre los palacios y almunias granadinos que han llegado hasta nosotros y que parecen ser muestra de tales inquietudes destaca, por ejemplo, el Cuarto Real de Santo Domingo (s. XIII)175, antiguo palacio y huerta de la Almanxarra (*Yannat al-Manyara al-Kubrā*) perteneciente a las reinas nazaríes en el momento inmediatamente anterior a la conquista176. Se trata de una torre fortificada de la muralla a su paso por el Barrio de los Alfareros (*Rabad-Alfajjarin*) que se vio interiormente colonizada por un espacio palaciego, aprovechando de forma precursora —como veremos más adelante en la Alhambra— su situación elevada para obtener amplias vistas sobre la huerta inferior y la vega surcada por el Genil177. Debido a sus reducidas dimensiones, no está aún del todo claro el uso que albergó el edificio, aunque muy posiblemente se utilizase como palacete de recreo o retiro espiritual. También son muestra de esta voluntad arquitectónica de integración paisajística el antiguo palacio del Marqués del Zenete, después Hospital de la Tiña, (s. XV)178 o el pequeño palacio de Dār al-Horra (s. XV)179, ambos en el actual Albaicín —el segundo, posiblemente erigido sobre los cimientos del antiguo palacio del rey Bādīs180—.

173. Torres Balbás, «Estructura de las ciudades hispanomusulmanas: la medina, los arrabales y los barrios».

174. En la presentación del libro *Almunias. Las fincas de las élites en el Occidente Islámico: poder, solaz y producción* (Granada: Universidad de Granada, 2018), Julio Navarro y Carmen Trillo recordaron, como aparece recogido en el propio título de la monografía, las tres componentes que justificaban la aparición de las almunias andalusíes: sustento económico, exteriorización de poder y ocio y placer para los sentidos.

175. La datación es la propuesta por Gómez-Moreno González y aceptada por Torres Balbás.

176. Antonio Luis Cortés Peña y Bernard Vincent, *Historia de Granada. Vol. III: La época moderna: siglos XVI, XVII y XVIII* (Granada: Don Quijote, 1986), 20-21.

177. Juan Castilla Brazales, Antonio Orihuela Uzal y Miguel Sobrino González, *En busca de la Granada andalusí* (Granada: Comares, 2002).

178. Castilla Brazales, Orihuela Uzal y Sobrino González, *En busca de la Granada andalusí*, 49-54.

179. Residencia de la madre de Boabdil.

180. Antonio Orihuela Uzal, «Daralhorra. Análisis arquitectónico», en *El palacio nazarí de Daralhorra*, ed. Bárbara Boloix Gallardo y Cynthia Robinson (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Editorial Universidad de Granada, 2019), 73-133.



[Fig. 7] Mirador alto del palacio de Dar al-Horra. Fotografía de la autora, 2011.



[Fig. 8] La almunia de los Alijares antes del terremoto de 1431. El Escorial, Sala de las Batallas, detalle del fresco de Granello, Tavarón, Castello y Cambiasso, 1584-1591.

Los dos edificios, originalmente exentos y rodeados de huertos en amplias fincas de su propiedad, contaban con sendas torres-mirador salientes respecto al núcleo edificado rectangular articulado por un patio [Fig. 7]. Estos volúmenes aparecían en el centro de uno de los lados menores del palacio —sur en el primer caso, norte en el segundo—, axialmente relacionados con la composición del patio, y se abrían al territorio circundante en sus tres direcciones exteriores. Dada la variedad de las orientaciones geográficas de apertura, Antonio Orihuela ha deducido que tenían mayor peso, en la creación de este tipo de piezas, las cualidades del territorio divisible que, por ejemplo, el soleamiento¹⁸¹. En Dār al-Horra había, además, otra torre en prolongación del tiro de escalera, con la mitad de superficie de la actual, desde la que se podría establecer comunicación visual con la Alhambra y con las sierras del poniente¹⁸². Apenas nada queda, por otro lado, de la almunia de Ibn al-Jatīb, centrada por un celebrado estanque que las últimas investigaciones de José Tito han situado en el Albercón de Cartuja¹⁸³. Desde este lugar se descubren amplias perspectivas de la ciudad y su vega occidental¹⁸⁴. Así lo poetizaba el polígrafo:

Si Ainadamar es un ojo¹⁸⁵, la pupila, sin duda, es lo que allí tengo,
Hipódromo para los corceles del solaz y la alegría,
Cuyos pastos serán siempre mi agradable mansión¹⁸⁶.

Hay que recordar, en este sentido, que el almeriense Ibn Luyūn en su famoso *Tratado de Agricultura*¹⁸⁷ había dedicado el último apartado a las directrices para planificar la construcción de una almunia entre huertos y jardines, con referencias explícitas a la recreación sensorial:

Para emplazamiento de una casa entre jardines se debe elegir un altozano que facilite su guarda y vigilancia. Se orienta el edificio al mediodía, a la entrada de la finca, y se instala en lo más alto el pozo y la alberca, o mejor que pozo se abre una acequia que corra entre

181. Antonio Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV* (Barcelona: Lunwerg, 1996), 35. Si venía determinada por la orientación solar la ubicación de los pórticos y salas principales. Se procuraba construir los palacios de modo que estos elementos quedasen abiertos al sur, resguardando así las estancias más nobles situadas tras ellos de un soleamiento excesivo en verano y permitiendo, por el contrario, la entrada de sol en invierno, a través del pórtico. También la orientación pudo haber sido determinante en la disposición y configuración de las ventanas y huecos destinados a la iluminación y ventilación. Al-Awan en su *Libro de Agricultura* (s. XII-XIII) recogía las recomendaciones del discutido Kastos (Qustus) de que lo más saludable era orientar las puertas y ventanas a naciente; en Abu Zacarīa Yahīa Ibn Al-Awam, *El Libro de Agricultura de Al Awam*, ed. José Ignacio Cubero Salmerón, trad. J. A. Banqueri (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Agricultura y Pesca, 2003), 759.

182. Orihuela Uzal, «Daralhorra. Análisis arquitectónico».

183. José Tito Rojo, «Los estanques palatinos en el Occidente musulmán: la Favara de Palermo y el Albercón de Cartuja en Granada», en *Almunias. Las fincas de las élites en el occidente islámico: poder, solaz y producción*, ed. Julio Navarro Palazón y Carmen Trillo San José (Granada: Universidad de Granada, 2018), 593-621.

184. Bermúdez de Pedraza, sin conocer esta circunstancia, calificaba el sitio como *hermoso mirador de la vega*; en Francisco Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiástica, principios y progressos de la ciudad, y religion católica de Granada* (Granada: Imprenta Real, 1639), f. 35r.

185. 'Ayn significa "ojo" y también "fuente" o "manantial", según D. Fairchild Ruggles, «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador», *Gesta* 36, n.º 2 (enero de 1997): 180-89. De ahí el juego de palabras en "Aynadamar", que vendría a ser "el ojo que llora" o "la fuente de las lágrimas".

186. José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, *El Carmen de la Victoria: un jardín regionalista en el contexto de la historia de los cármenes de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2000), 22.

187. La traducción literal del título de la obra es *Libro del principio de la belleza y fin de la sabiduría que trata de los fundamentos del arte de la agricultura* (interpretación de Joaquina Eguaras, en Ibn Luyūn al-Tujībī, *Tratado de agricultura*).

la umbría. La vivienda debe tener dos puertas, para que quede más protegida y sea mayor el descanso del que la habita.

Junto a la alberca se plantan macizos que se mantengan siempre verdes y alegren la vista. Algo más lejos debe haber cuadros de flores y árboles de hoja perenne. Se rodea la heredad con viñas, y en los paseos que la atraviesan se plantan parrales.

El jardín debe quedar ceñido por uno de estos paseos con objeto de separarlo del resto de la heredad. Entre los frutales, además del viñedo, debe haber almeces y otros árboles semejantes, porque sus maderas son útiles.

A cierta distancia de las viñas, lo que quede de finca se destina a tierra de labor y así prosperará lo que en ella se siembre. En los límites se plantan higueras y otros árboles análogos. Todos los grandes frutales deben planearse en la parte norte, con el fin de que protejan del viento al resto de la heredad. En el centro de la finca debe haber un pabellón dotado de asientos y que dé vista a todos lados, pero de tal suerte que el que entre en el pabellón no pueda oír lo que hablan los que están dentro de aquél, procurando que el que se dirija al pabellón no pase inadvertido. El pabellón estará rodeado de rosales trepadores, así como de macizos de arrayán y de toda planta propia de un vergel. Será este [el vergel] más largo que ancho, para que la vista pueda explayarse en su contemplación.

En la parte baja se construirá un aposento para huéspedes y amigos, con puerta independiente, y una alberquilla oculta por árboles a las miradas de los de arriba. Si se añade un palomar y una torreta habitable no habrá más que pedir¹⁸⁸.

Por su parte, de la afamada almunia real de los Alijares (s. XIV)¹⁸⁹ tan sólo queda el recuerdo de su localización, varios testimonios históricos que dan cuenta de su singularidad y refinamiento y la interpretación pictórica de la Batalla de la Higuera [Fig. 8], pues el edificio quedó completamente arruinado tras el terremoto de 1431¹⁹⁰. De planta rectangular y posible orientación estelar, contaba con cuatro *qubba*-s en torno a un patio central con alberca¹⁹¹. Poco más se sabe de su arquitectura pero, teniendo en cuenta lo elevado y panorámico de su emplazamiento —con *hermosa vista sobre la Vega*, al decir de Navagero¹⁹²—, parece altamente probable que hubiese incluido algún gesto de apertura al entorno. Es lo que sugieren, de hecho, algunas expresiones de Ibn Asim referidas al edificio —*los ojos se detienen ante un palacio elevado, subido a una colina de alta cumbre, en un extenso espacio, con un hermoso panorama, una luz brillante, aire transparente*

188. Ibn Luyūn al-Tujībī, *Tratado de agricultura*, 272-74.

189. Su construcción se viene adscribiendo al reinado de Muḥammad V; incluso su diseño se ha atribuido al propio sultán, a partir del testimonio de Ibn Asim estudiado por Alicia de la Higuera y Antonio Morales, en «La almunia de los Alijares según dos autores: Ibn Asim e Ibn Zamrak», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 35 (1999): 31-48. Todo apunta a un parecido acusado con el Palacio de los Leones. No obstante, Fernando Velázquez Basante ha propuesto una interpretación alternativa de los testimonios históricos y asocia su primera construcción con un príncipe almohade (s. XIII), en «El Alcázar del Nayd y el Palacio de los Alijares».

190. Higuera Rodríguez y Morales Delgado, «La almunia de los Alijares según dos autores: Ibn Asim e Ibn Zamrak». El cronista Mármol Carvajal lo describe como *otro rico palacio [...] cuya labor era dela propia suerte que la de la sala dela torre de comares, y al derredor del auia grandes estanques de agua, y muy hermosos jardines, vergeles, y guertas, lo qual todo está al presente destruydo*; en Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, f. 7v.

191. Luis José García Pulido ha realizado una reconstrucción gráfica hipotética en «Análisis evolutivo del territorio de la Alhambra (Granada): El Cerro del Sol en la antigüedad romana y en la Edad Media» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008), 646-48.

192. Andrea Navagero, *Viajes por España de Jorge de Einghen, del Baron Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, trad. Antonio María Fabié (Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879), 286.

y cegadora claridad, que se asoma por sus cuatro lados a hermosos prados con abundante agua¹⁹³— y varios de los versos del *Diwān* poético de Ibn Zamrak¹⁹⁴. Sí parece haber acuerdo en que en su jardín oriental contó con un pabellón o cenador (*bahw*) dotado de vidrios coloreados¹⁹⁵. Similar carácter debió de tener la cercana *Dār al-‘Arūsa* (“Casa de la Novia”)¹⁹⁶, que Mármol señalaría como *otro palacio de recreación* de los “reyes infieles” *el qual nos dixeron que era vno de los deleytosos lugares que auia en aquel tiempo en Granada, porque se estiende largamente la vista a todas partes*¹⁹⁷. Pero sin duda donde encontremos más y mejores ejemplos de esta particular conciencia del entorno expresada a través de la arquitectura palaciega, tanto por su variedad como por su cualidad y estado de conservación, será en la Alhambra y el Generalife de Granada.

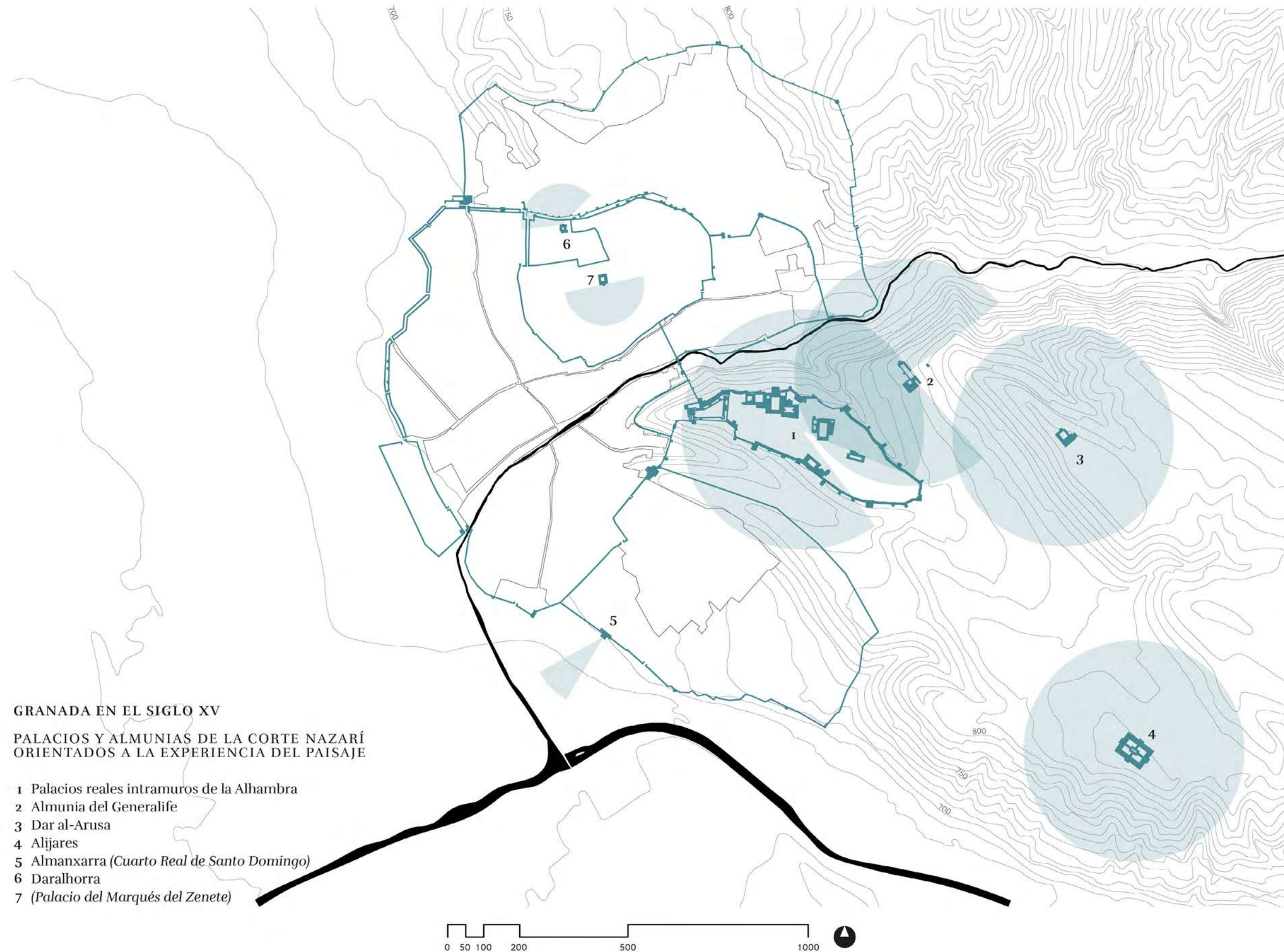
193. Higuera Rodríguez y Morales Delgado, «La almunia de los Alijares según dos autores: Ibn Asim e Ibn Zamrak».

194. El poeta diría, en la descripción de “las cosas bellas de los Alijares”: *una perla única, cuya corona es la Sabika / se asoma en el alto mirador, / Como una reina sobre ella, / cuyo trono fuera el Generalife [...] Te imaginó el ilustre creador, / ¡oh mirador, tan hermoso!*; también en una *taqa* de la *qubba* norte del palacio incluiría el verso: *mi mirador, por su lugar y hermosura es alto*; en Higuera Rodríguez y Morales Delgado, «La almunia de los Alijares según dos autores: Ibn Asim e Ibn Zamrak».

195. Antonio Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores», *Archivo Español de Arte* 82, n.º 328 (2009): 327-53.

196. Excavada por Torres Balbás entre 1933 y 1936, se conservan planos en el APAG. Más recientemente Antonio Orihuela ha realizado una reconstrucción gráfica hipotética en Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV*, 222-23.

197. Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, f. 7v. El autor señala el palacio como “derribado”, del que *solamente se veen los cimientos*.



[Fig. 9] Granada en el siglo XV: Palacios y almunias de la corte nazari orientados a la experiencia del paisaje. Elaboración propia a partir de las hipótesis y reconstrucciones gráficas de Antonio Orihuela, Antonio Almagro y José Luis García (EEA).

ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS ORIENTADOS A LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE EN LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE

¿Cómo sintieron la naturaleza y el paisaje los musulmanes andaluces? [...] Seguramente de manera bastante distinta a como hoy lo sentimos. Existen en los palacios granadinos una serie de miradores contruidos, creemos, con el solo objeto de la contemplación de más dilatados y espléndidos horizontes. Son estancias altas y pequeñas, de acceso poco visible, cuyos muros se abren por reducidos arcos de rica decoración, que enmarcan admirablemente el paisaje¹⁹⁸.

Torres Balbás señaló, con sensibilidad y cautela, la existencia en la Alhambra y el Generalife de intensas relaciones entre espacio arquitectónico y paisaje. Pocos más después de él han profundizado en esta cuestión. Georges Marçais advirtió el patrón espacial de la torre saliente respecto a un núcleo palaciego, abriendo la puerta a su asociación con la experiencia del entorno circundante por parte de la corte nazarí¹⁹⁹. De interés son asimismo varios de los dibujos publicados por Francisco Prieto-Moreno en *Los jardines de Granada* (1952), en los que lo gráfico se emplea como mecanismo de comprensión de los vergeles alhambrenos y de algunas de las relaciones existentes entre arquitectura, jardín y territorio en derredor²⁰⁰. Por su parte, Oleg Grabar, sin entrar de lleno en el tema, retomó la tesis de Marçais para afirmar la torre-mirador, de marcado protagonismo en la Alhambra y notoria vocación paisajística, como innovación genuina de la cultura islámica occidental²⁰¹. Más recientemente, Jesús Aparicio Guisado ha estudiado la integración de muro y paisaje en determinadas secuencias de la arquitectura nazarí en un plano estrictamente conceptual²⁰². También desde el campo de la arquitectura, Ana Almagro Vidal ha explorado la infografía como herramienta para el análisis perceptivo de

198. Leopoldo Torres Balbás, «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* IV, n.º 2 (1939): 439.

199. Georges Marçais, «Salle, antislalle: Recherches sur l'évolution d'un thème de l'architecture domestique en pays d'Islam», *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, n.º X (1952): 274-301.

200. Se ha consultado la edición: Francisco Prieto-Moreno, *Los jardines de Granada* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Patronato Nacional de Museos, 1983).

201. *La evolución más interesante en la arquitectura civil islámica occidental es que la habitación cuadrada más importante se proyecta frecuentemente más allá de las líneas de las paredes del edificio, convirtiendo las omnipresentes torres defensivas en miradores*; en Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 161-63.

202. Tesis doctoral recientemente publicada en Jesús María Aparicio Guisado, *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia* (Buenos Aires: Nobuko, 2006).



[Fig. 1] Celosía interior de la Sala de Dos Hermanas, con parte central practicable (s. XIV). Museo de la Alhambra.

distintos palacios andalusíes; en la colina roja, ha aplicado esta metodología a los de Comares y Leones²⁰³. Pero ha sido, sobre todo, D. Fairchild Ruggles la que, desde la perspectiva de la Historia del Arte, se ha ocupado de estas situaciones con mayor intensidad, de nuevo con el foco principal en los jardines y estableciendo asociaciones con otros palacios medievales islámicos de Oriente Próximo y norte de África²⁰⁴. La fecundidad interpretativa de sus investigaciones no ha estado, sin embargo, acompañada de una lectura en clave arquitectónica incorporando las últimas averiguaciones ni de un reconocimiento exhaustivo de los espacios palatinos alhambrenos. Estas y otras investigaciones han servido de base para la presente sección de la tesis, cuyo objetivo es explorar cómo se traduce en términos arquitectónicos la particular conciencia del entorno a todas luces existente en la corte nazarí, con ayuda de la interpretación propuesta del paisaje granadino como “jardín dichoso”.

Ya se ha señalado que la decisión de ocupar de modo extensivo la Sabika como nueva sede del poder real se debe a Muḥammad I, más conocido como Alhamar. El Anónimo de Madrid y Copenhague señala que en 1238 *subió Abu Abd Allāh b. al-Ahmar al sitio llamado “la Alhambra”, lo inspeccionó, marcó los cimientos del castillo y dejó en él a quien los dirigiese; no terminó el año sin que estuviese concluida la edificación de sus murallas, y elevó el agua del río, abriendo una acequia con caudal propio*²⁰⁵. Ibn al-Jatib coincide en que Muḥammad I *construyó la fortaleza de la Alhambra, condujo a ella las aguas y la habitó*²⁰⁶. El fundador de la dinastía habría residido en una de las torres de la Alcazaba, probablemente la del Homenaje²⁰⁷, mientras se realizaban los trabajos. Su hijo y sucesor Muḥammad II pudo ampliar la cerca del recinto áulico más allá de la alcazaba. Parece haber consenso en que este primer amurallamiento se realizó de una vez, aunque Manuel Gómez-Moreno lo atrasaba al reinado de Yūsuf I²⁰⁸; datación que averiguaciones posteriores tienden a desmentir en favor de una cronología más temprana²⁰⁹. Desde entonces, la ciudad palatina quedó estructurada aproximadamente en tres bandas longitudinales, separadas entre sí por la Calle Real Baja y la Calle Real Alta y enlazadas en sentido transversal por vías secundarias en pendiente. El camino de ronda, que ha sido calificado como verdadera calle principal, circunvalaba todo el conjunto por la cara interior de las murallas²¹⁰.

203. Ana Almagro Vidal, «El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía» (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2005).

204. Ruggles, «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology»; Ruggles, «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador»; Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*; D. Fairchild Ruggles, «The Framed Landscape in Islamic Spain and Mughal India», en *The Garden: Myth, Meaning and Metaphor*, ed. Brian John Day (Windsor, Ontario: Humanities Research Group, University of Windsor, 2003), 1-33.

205. Darío Cabanelas Rodríguez, «La Alhambra: introducción histórica», en *Al-Ándalus: las artes islámicas en España*, ed. Jerrilynn D. Dodds (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1992), 127-33.

206. Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 131.

207. Cabanelas Rodríguez, «La Alhambra: introducción histórica».

208. Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada* (Granada: Indalecio Ventura, 1892), 26.

209. Carlos Vílchez Vílchez, «La disposición musulmana del Patio de la Rreja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17 (1985): 353-78.

210. Jesús Bermúdez López, «Estructura urbana de la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 38 (2002): 85-123.

El primer palacio que se construyó intramuros de la Alhambra, bajo el mandato de Muḥammad II se emplazó a la manera tradicional, en la franja central y más alta dentro del recinto amurallado²¹¹. Se trata de la residencia palaciega del Partal Alto posteriormente remodelada por Yūsuf III y habitada por el conde de Tendilla²¹². Cabe atribuir a este mismo monarca el contiguo Palacio de los Infantes, actual Parador de Turismo, así como la primera construcción del Generalife. Su hijo Muḥammad III edificó, en este sector central, la Mezquita Real²¹³, el baño público anexo y una casa inmediata a éste²¹⁴ —con toda probabilidad, la nazarí conservada junto al baño, que se extendía en dirección norte—. Pero con este sultán la tendencia cambió, y las construcciones palatinas subsiguientes descendieron paulatinamente desde la cota más alta y protegida, en el centro del recinto amurallado, hasta adosarse y encabalgarse a las propias murallas. Este hecho tendría consecuencias directas en el propio funcionamiento de la ciudad palatina, porque las funciones militares del perímetro se verían necesariamente mermadas: el emplazamiento de estos nuevos palacios y pabellones reales vendría a interrumpir en numerosas ocasiones los circuitos perimetrales de guardia tanto del adarve como del camino de ronda²¹⁵ y varias de las torres que antaño fueran puestos de vigilancia perderían su uso defensivo y experimentarían radicales transformaciones, convirtiéndose en espacios palatinos.

Este cambio trascendental puede justificarse por motivos de diversa índole: la posible escasez de espacio libre en la cumbre de la colina, donde ya existirían los palacios de Muḥammad II y las construcciones de Muḥammad III además de otras que fuera obligado preservar²¹⁶; la mayor facilidad en la distribución de agua, que descendería por gravedad desde la Acequia Real hacia el flanco norte, o la condición más popular que se iba adueñando del lado sur de la colina, con presencia de viviendas y talleres que aprovechaban asimismo el flujo de agua de la acequia y entre los cuales resultaría socialmente incómoda la aparición de nuevos palacios reales, habida cuenta de la celosa concepción de la intimidad y de las servidumbres que en la cultura islámica creaba la mirada²¹⁷. Todas estas explicaciones son

211. Manuel Gómez-Moreno Martínez, «Granada en el siglo XIII», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 3-41. Refiere Ibn al-Jatib que cuando murió fue enterrado en la Alhambra, al este de la Mezquita Real (*Masyid al-A'zam*), en los jardines contiguos a la casa real; en Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 153.

212. Antonio Fernández Puertas, «El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del Exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 31 (1982): 127-42; Vílchez Vílchez, «La disposición musulmana del Patio de la Rreja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación».

213. Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 159. También Ibn al-ʿĀyṣāb daba cuenta de este hecho en su *diwān*, señalando que su construcción tuvo lugar hacia 1303-1304; en María Jesús Rubiera Mata, *Ibn al-Yayyab: el otro poeta de la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1994), 127.

214. Rubiera Mata, *Ibn al-Yayyab: el otro poeta de la Alhambra*, 128.

215. Carlos Vílchez apuntó que el bloqueo y relleno de tramos del camino de ronda podría obedecer también a la necesidad de soportar los empujes de las construcciones y albercas interiores al circuito de guardia; en Vílchez Vílchez, «La disposición musulmana del Patio de la Rreja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación». A ello sin duda contribuiría también la disposición de pesados volúmenes sobre la muralla, disminuyendo el componente horizontal de los empujes. No obstante, incluso aceptando esta hipótesis, el deseo de contacto con el entorno permanece incuestionable en las nuevas construcciones.

216. Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 75.

217. La excepción a este punto la constituye el enigmático Palacio de los Abencerrajes, del que se tienen pocas certezas. Adosado a la muralla sur de la Alhambra, en plena medina, pudo construirse en los

factibles y no excluyentes entre sí, siendo más que probable una superposición de varias razones, pero a ellas debe sumarse necesariamente otra que se deriva de la propia evidencia de la arquitectura palatina construida en este flanco norte, y es el deseo de estrecho contacto con el entorno territorial²¹⁸.

No de otro modo se explican soluciones de “invasión” interior de torres militares, comprometiendo la seguridad del recinto y la funcionalidad militar, si existían jardines, huertas y palacios preexistentes que ocupar, ampliar o transformar. El argumento de la saturación urbana no parece válido en este caso. Tampoco existía la necesidad imperiosa de llegar con las nuevas construcciones hasta el mismo límite amurallado, pues habría sido perfectamente factible edificar sobre los terrenos intermedios entre la cumbre y la muralla norte respetando el circuito de guardia. De hecho, existieron, y continúan existiendo, amplias huertas y jardines aterrazados vinculados a los palacios que se dejaron libres en esta franja intermedia y jamás fueron edificados, trasladando, en cambio, nuevas construcciones al borde, sobre la cerca protectora. Es, desde luego, posible que se pensase que las defensas naturales del barranco sobre el Darro bastaban para proteger a la corte nazarí por ese lado —muestra de ello es el hecho de que fuera esta la única ladera de la Sabika que ya contaba con arbolado en tiempos nazaríes²¹⁹, siendo incluso escenario de ociosas actividades cinegéticas²²⁰—, o que las murallas y torres ejercieran más una separación simbólica que una protección efectiva²²¹, pero lo cierto es que dicho pensamiento no acompañó a la creación primera de la cerca con sus torres. La ocupación progresiva del límite obedece a decisiones posteriores y sobrevenidas, como muestran las evidencias de bloqueo de adarves y camino de ronda y la reconversión tardía de varias de las torres de dicho flanco. Por otro lado, la propia resolución arquitectónica de las construcciones palatinas que ocuparon este borde, como veremos a través de los casos de estudio, revela una voluntad implícita de incorporar el paisaje al espacio arquitectónico, a través de múltiples huecos de escala humana, decorados e intencionadamente compuestos en relación con los ambientes interiores, materializando la situación prototípica designada por Appleton como *prospect-refuge*²²². Su estado, evidentemente, no es ni mucho

años finales del s. XIII o los primeros del s. XIV, a juzgar por su decoración; véase Leopoldo Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada* (Madrid: Plus-Ultra, 1953), 120. Podría haber pertenecido a la familia real nazarí, pero también a algún alto funcionario de la corte o a una familia aristocrática, según Antonio Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico* (Granada: Universidad de Granada, 2002), 104. Quizás estas últimas hipótesis sean las más probables, porque de constituir un palacio real habría quedado segregado de la zona palatina —con su estricta vigilancia y control de acceso— por la Calle Real Alta.

218. Así lo creyó también Basilio Pavón, quien señaló que este sector constituía una *zona ideal*, entonces, como hoy, para gozar de la contemplación del paisaje y de la ciudad, a sabiendas de que estaba bien respaldado por la vecina alcazaba; en *Estudios sobre la Alhambra*, Vol. 1 (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1975), 53.

219. Pedro Salmerón Escobar, *La Alhambra. Estructura y paisaje* (Granada: Caja General de Ahorros de Granada, Ayuntamiento de Granada, 1997).

220. Katrin Hagen y Rafael de la Cruz Márquez, «El agua y los bosques de la Alhambra», en *El agua domesticada. El paisaje de los regadíos de montaña en Andalucía* (Sevilla: Agencia Andaluza del Agua, 2010), 132-37.

221. Almagro Vidal, «El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía», 346.

222. Jay Appleton, *The Experience of Landscape* (Londres: John Wiley & Sons, 1975), 71.

menos el original, pues decoraciones, cromatismo mural²²³ y elementos de cierre —celosías de madera o yeso, ajimeces²²⁴ o carpinterías con vidrios coloreados²²⁵— han desaparecido en muchos casos y varios de los huecos han sido completamente reconstruidos, pero sí que es fiable su posición y, en la mayoría de ocasiones, y salvo evidencia contraria, también sus proporciones, por lo que su integración compositiva en el espacio arquitectónico es perfectamente susceptible de ser analizada. Finalmente, como veremos de modo detenido a través de los casos de estudio, existen evidencias históricas, escritas o epigráficas, que contienen alusiones al uso de varios de estos espacios y que confirman que no albergaban en absoluto funciones militares ni utilitarias; más bien, debió tratarse de ambientes estrechamente ligados al propio sultán que acogerían actividades de tinte representativo, ocioso o contemplativo.

Estas evidencias cobran todo el sentido a la luz de las anteriores consideraciones, que sugerían un incremento del interés por el entorno territorial en al-Andalus y del consecuente deseo de incorporar su experiencia en la arquitectura palaciega. Como se ha apuntado, la colina roja posibilitaba la observación del territorio granadino preservando en todo momento la intimidad y la seguridad de sus moradores, debido a los fuertes desniveles y al distanciamiento respecto al núcleo urbano. El panorama divisible sería pequeña pero significativa muestra del próspero estado regido por el sultán, inmenso jardín de la dicha en el que se leerían reflejados el apoyo divino y la excelente gestión del gobernante. La cronología más tardía de los palacios nazaríes podría explicar la mayor radicalidad de las decisiones adoptadas y la exuberancia sensorial de las situaciones conseguidas. No hay que olvidar tampoco, como ha señalado Jesús Bermúdez López, que *en el momento en que la Alhambra inicia su desarrollo se está produciendo un cambio sustancial en la humanidad, el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, con todo lo que eso significa de modificaciones sustanciales en conceptos sociales, ideológicos, estéticos...*²²⁶, aunque los estudios sobre la génesis del paisaje en Europa hayan pasado casi totalmente por alto este particular contexto. Por último, Noelia Silva-Santa Cruz ha

223. Como han señalado diversos autores, el papel del color en la conformación de los ambientes palatinos nazaríes sería capital. Su intensidad en paramentos y armaduras debió de ser equiparable a la conservada en los alicatados, con predominio de los tonos azules, rojos y dorados. Véase por ejemplo: Ana García Bueno, «El color en la decoración arquitectónica andalusí», en *El legado de al-Ándalus: Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015), 81-91; Almagro Gorbea, «El color en la arquitectura nazarí».

224. Aunque el Diccionario de la Real Academia Española recoge dos acepciones del término: 1. *m. Ventana arqueada, dividida en el centro por una columna.* 2. *m. Saledizo o balcón saliente hecho de madera y con celosías*, es conocido que la primera de ellas es corrupción del significado original, que es el de la segunda. Véase Leopoldo Torres Balbás, «Ajimeces», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XII, n.º 2 (1947): 415-27; Torres Balbas y Terrasse, *Ciudades hispanomusulmanas. Tomo I: Historia e instituciones. Organización de las ciudades. Las calles*; Rafael Cómez Ramos, «Mirador o ajimez, un elemento islámico en la arquitectura occidental», *Laboratorio de Arte*, n.º 24 (2012): 29-36.

225. Ya las casas de Samarra los incorporaban en sus ventanas, en la forma de discos abombados de 20 a 50 cm de diámetro, según Herzfeld, citado en Creswell, *Compendio de arquitectura paleoislámica*, 400. Sobre el caso de la Alhambra, las evidencias conocidas en cuanto al uso del vidrio arquitectónico se recogen en Leopoldo Torres Balbás, «Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XIV, n.º 1 (1951): 197-201; Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores»; Isabel Cambil Campaña, *El vidrio en la Alhambra. Desde el periodo nazarí hasta el siglo XVII* (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2016).

226. Bermúdez López, «Estructura urbana de la Alhambra».

sugerido indirectamente que la inusual permeabilidad al entorno de la arquitectura nazarí podría responder a influencias hispanocristianas²²⁷; transferencias que indudablemente se produjeron pero que, como tendremos ocasión de analizar en la segunda parte de la tesis, en este aspecto concreto probablemente fuesen más intensas en el sentido inverso.

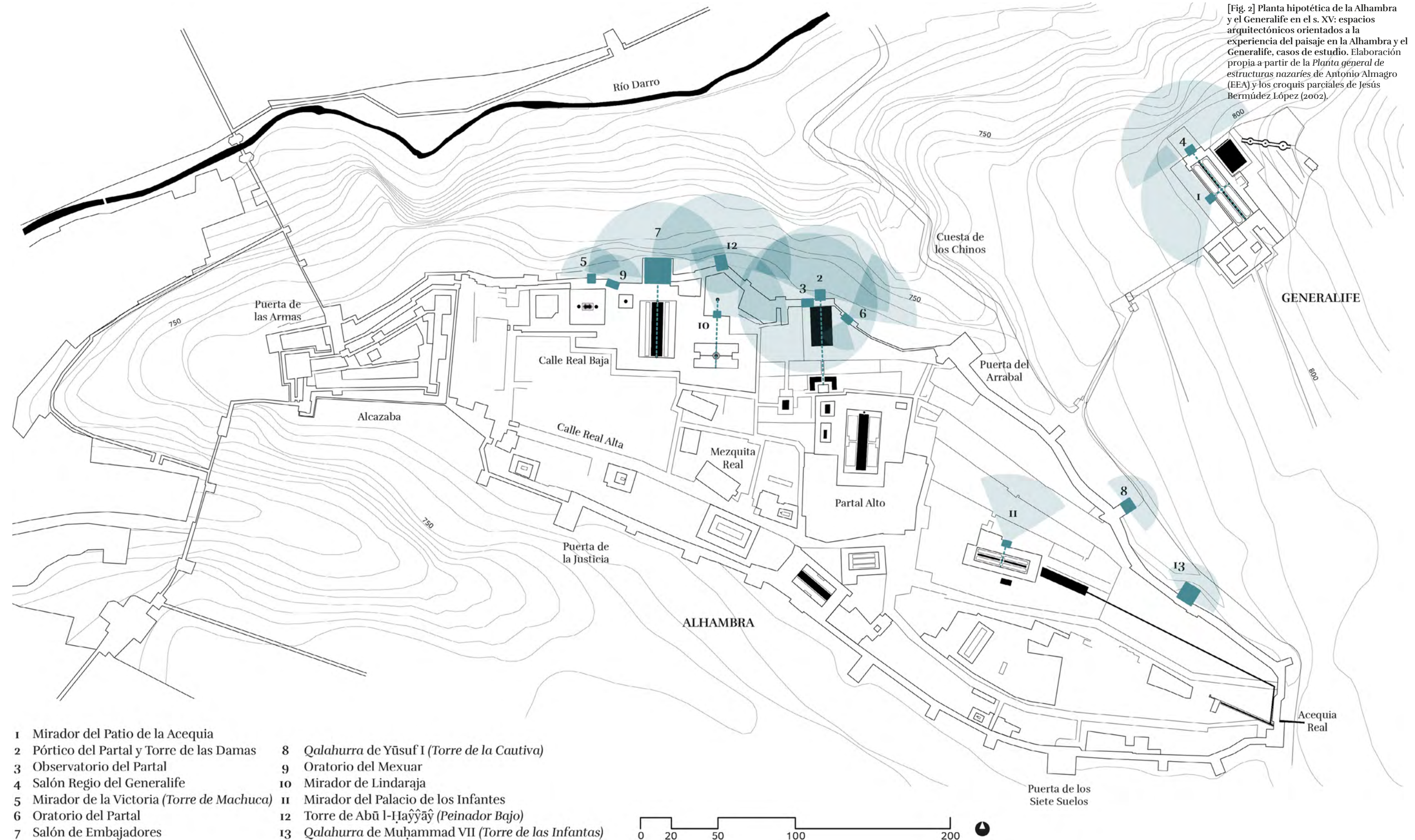
En las páginas siguientes se plantea un recorrido por una serie de espacios palatinos de la Alhambra y el Generalife que entendemos diseñados con una notoria motivación paisajística. Su selección obedece a los siguientes criterios:

- Emplazamiento en localizaciones que proporcionen intensas percepciones del entorno circundante
- Inadecuación arquitectónica al uso militar, basada en la desconexión respecto de los circuitos defensivos, la delgadez de los muros o la amplitud y el abundante número de los huecos exteriores, en relación con su perímetro exterior y superficie en planta
- Potencial uso palatino, fundamentado en conexiones espaciales, en las proporciones y configuración del espacio, en la decoración o en testimonios escritos

Se trata, en total, de trece espacios ubicados en distintos núcleos palaciegos del Conjunto Monumental; selección que creemos suficientemente representativa para los aspectos que interesa analizar. En el plano adjunto, que recrea el estado de la Alhambra a finales del s. XV según la hipótesis de Antonio Almagro, aparecen localizados y numerados los distintos casos de estudio [Fig. 2]. Se han sombreado en color azul, incluyendo de modo esquemático los conos de visión exterior y las visuales axiales interiores que, en algunos casos, los complementan. En los palacios se han destacado los puntos, líneas y masas de agua en negro, cuyo papel en la experiencia de patios y jardines interiores tendremos ocasión de examinar. Por la propia metodología experiencial adoptada, en la selección de casos de estudio se han excluido otros espacios hoy por completo desaparecidos, aunque aquellos de los que exista alguna información relevante en cuanto a la experiencia del paisaje que pudieron ofrecer serán citados en el momento conveniente desde una perspectiva relacional con los analizados, al igual que se hará con otras construcciones sitas en la capital granadina.

Los casos de estudio serán abordados en orden cronológico necesariamente aproximado —dadas las indeterminaciones temporales todavía existentes— con objeto de facilitar apreciaciones respecto a las referencias disponibles y la posible evolución temporal de los planteamientos; asumiendo que, a cambio, los “saltos” entre localizaciones puedan producir cierta desorientación al lector. Todos los espacios estudiados se redibujarán para su análisis en planta y sección, diferenciando entre estado actual, a línea negra con fotografías a color, y estado hipotético en un momento dado del reino nazarí —generalmente, a finales del s. XV—, a tinta azul. Sólo en tres casos (Observatorio del Partal, Torre de la Cautiva y Torre de las Infantas) se ha prescindido de la representación del estado hipotético en tiempos

227. Noelia Silva Santa-Cruz, «La Corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultural e intercambios artísticos», en *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, ed. Fernando Checa y Bernardo José García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), 267-86.



[Fig. 2] Planta hipotética de la Alhambra y el Generalife en el s. XV: espacios arquitectónicos orientados a la experiencia del paisaje en la Alhambra y el Generalife, casos de estudio. Elaboración propia a partir de la *Planta general de estructuras nazaries* de Antonio Almagro (EEA) y los croquis parciales de Jesús Bermúdez López (2002).

- | | |
|---|--|
| 1 Mirador del Patio de la Acequia | 8 Qalahurra de Yūsuf I (Torre de la Cautiva) |
| 2 Pórtico del Partal y Torre de las Damas | 9 Oratorio del Mexuar |
| 3 Observatorio del Partal | 10 Mirador de Lindaraja |
| 4 Salón Regio del Generalife | 11 Mirador del Palacio de los Infantes |
| 5 Mirador de la Victoria (Torre de Machuca) | 12 Torre de Abū l-Ḥaŷŷāy (Peinador Bajo) |
| 6 Oratorio del Partal | 13 Qalahurra de Muḥammad VII (Torre de las Infantas) |
| 7 Salón de Embajadores | |

nazaríes, por su previsible semejanza a nivel espacial y de relaciones con el entorno con el estado actual posterior a las restauraciones. Las celosías y carpinterías de huecos, actuales o hipotéticas, se representarán esquemáticamente con una trama triangular, con objeto de sugerir de modo gráfico el grado de permeabilidad del espacio.

De cada caso de estudio indicaremos, en primer lugar, su cronología mayoritariamente aceptada o más recientemente argumentada; a continuación, realizaremos una breve descripción de su estado actual siguiendo la secuencia de acceso y tratando de recrear la experiencia original, a nivel de espacialidad, materialidad, permeabilidad con el entorno, percepciones sensoriales y posibles usos y destinatarios, siempre con apoyo en las fuentes de referencia y la inspección *in situ*. De este examen podremos extraer, al final de esta primera parte, algunas ideas relevantes en cuanto a la conciencia paisajística a todas luces existente en la corte nazarí y su cristalización en la arquitectura palatina.

CASOS DE ESTUDIO

Mirador del Patio de la Acequia

El primer espacio objeto de análisis se encuentra dentro de la almunia del Generalife. Este nombre, como es sabido, deriva de la expresión *Ŷinan al-‘Arif*²²⁸, que vendría a significar “jardín del alarife” o “la más noble y subida de todas las huertas”, según Hernando de Baeza²²⁹. Ibn al-Ŷayyāb lo llamó también La Feliz Casa del Reino (*Dār al-mamlaka al-sa‘īda*)²³⁰, lo cual no deja lugar a dudas sobre su entendimiento como lugar de ocio y recreo de la familia real nazarí²³¹. Hay quien ha afirmado incluso que el rey *entraba solo y sin corona*²³², y un testimonio del s. XVI señala que *a este lugar, justamente en primavera, acostumbraban acudir los reyes de Granada para alegrar su espíritu; porque desde este sitio se ofrece una panorámica gratísima de buena parte de la población*²³³. La cercanía respecto de la Alhambra lo favorecía, siendo posibles las comunicaciones a caballo en cuestión de minutos. Este descanso o retiro voluntario era, por otro lado, compatible con la celebración puntual de audiencias en el Salón Regio, situado en el pabellón norte del palacio²³⁴, como veremos en otro de los casos de estudio. Puede decirse, en consecuencia, que en el Generalife predomina el carácter íntimo frente a la representatividad de la Alhambra, como ya apuntara Torres Balbás:

En el Generalife todo es sencillo e íntimo. No hay nada –arquitectura o naturaleza condicionada por la mano del hombre– que trate de asombrarnos con pretensiones de magnificencia o de monumentalidad. Todo se ha hecho para el puro goce de la contemplación individual²³⁵.

La construcción del Generalife es datable, al menos, como posterior a la de la Acequia Real, por las evidentes necesidades de agua. Probablemente se remonte a finales del s. XIII (reinado de Muḥammad II), con reformas y adiciones posteriores de Muḥammad III Ismā‘īl I Muḥammad V y Yūsuf III²³⁶. Hay quienes han sugerido, sin embargo, a partir de algunos restos materiales y decorativos, que ya podría



[Fig. 1] Cenador como el que pudo existir en el cruce del Patio de la Acequia. Detalle del manuscrito *Bayāḍ wa Riyāḍ* (al-Andalus?, Anónimo, s. XIII). BAV, Vat. ar.368, f. 13r.

228. Se ha demostrado que el nombre Generalife procede de la transcripción casi literal de esta expresión, donde *djīnan* o *ŷīnan* es plural, que en al-Andalus se empleó como equivalente al singular *djāna* o *yannat*. Véase Darío Cabanelas Rodríguez y Antonio Fernández Puertas, «Inscripciones poéticas del Generalife», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 14 (1978): 10-12.

229. Baeza, *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*, 17.

230. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 318.

231. También Ibn al-Jatīb refirió que, en el momento del alzamiento contra Muḥammad V, *el sultán se aprestaba a trasladarse, con su hijo, al jardín llamado del Arif, que se encuentra al lado de su palacio; en Ibn al-Jatīb, Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 238.

232. Emilio García Gómez, *Silla del Moro y Nuevas escenas andaluzas* (Madrid: Revista de Occidente, 1948), 116.

233. Alvar Gómez de Castro, s. XVI. En Jesús Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época* (Granada: Universidad de Granada, 2013), 502.

234. Jesús Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 9-39.

235. Torres Balbás, «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada», 172.

236. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*.

haber existido una suerte de casa solariega de tiempos almohades, que estaría abastecida por el Albercón de las Damas²³⁷.

El Generalife incorporaba, de exterior a interior y de forma concéntrica, agricultura productiva, paseos cubiertos por vegetación, jardines y la residencia veraniega del monarca. Su configuración concuerda en muchos puntos con las directrices enunciadas por Ibn Luyūn en su *Tratado de Agricultura*²³⁸, por lo que se ha interpretado en ocasiones que el agrónomo almeriense pudiera haberlo tomado como almunia modélica. Su tipología lo relaciona también con las villas de tradición mediterránea²³⁹. No era, desde luego, la única almunia del sultán en Granada, puesto que, según Ibn al-Jatīb, éste poseería en torno a treinta²⁴⁰, aunque seguramente fuese una de las predilectas o, al menos, de las más frecuentadas, dada su proximidad a los palacios alhambrenos²⁴¹.

El acceso desde la Alhambra se efectuaba saliendo del recinto amurallado por la Puerta del Arrabal, cruzando la Cuesta de los Chinos y ascendiendo por un empinado camino empedrado y encerrado entre tapias, aún existente, que divide las huertas del palacio. La montura se abandonaba en el primer patio, popularmente conocido por ello como Patio del Descabalgamiento o de las Caballerizas. Ya a pie, para acceder al núcleo palaciego principal se continuaría a través del Patio de la Guardia para desembocar finalmente, en recodo y a través de una oscura y empinada escalera, al Patio de la Acequia.

Este patio es uno de los pocos jardines medievales occidentales que han mantenido su uso hasta la actualidad²⁴². Presenta una planta aproximadamente rectangular aunque con visibles descuadres, de dimensiones medias 12,80 × 48,60 m (proporciones cercanas al 1:4). Es, por tanto, claramente *más largo que ancho, para que la vista pueda explayarse en su contemplación*, como prescribiese Ibn Luyūn²⁴³. Su estructura en crucero se tensiona dando preeminencia al eje mayor sobre el menor. Hasta el incendio de 1958²⁴⁴ este segundo eje era desconocido, pues las alteraciones posteriores lo habían enmascarado. El principal está subrayado por la Acequia Real que, bajando con fuerza desde el jardín situado a un nivel superior, se repartía, en el momento de la visita de Andrea Navagero (1526), entre este canal de riego y la fuente circular situada en la terraza baja al norte del palacio. En el patio, a ambos lados de la acequia, existían cuatro parterres achaflanados cuyo sustrato se hallaba rehundido unos 40 cm respecto de los andenes perimetrales²⁴⁵, configurando, en palabras de Bermúdez Pareja, una suerte de “tapiz viviente”²⁴⁶. El riego de las plantaciones se producía a través de las paredes del canal, por medio de atanores de barro y plomo. Mediante análisis polínicos se han podido determinar algunas especies presentes en época nazarí: arrayanes, cipreses, cítricos, laureles,

rosas y otras plantas ornamentales y aromáticas²⁴⁷. Si bien resulta imposible conocer su disposición, forma de recorte, altura o porte, que determinarían en gran medida el aspecto visual del jardín²⁴⁸, lo que parece claro es que se trataba de especies decorativas y no alimenticias²⁴⁹, de pequeño tamaño²⁵⁰, y que con sus colores, texturas y aromas crearían una atmósfera agradable a los sentidos. En el octógono de intersección y centro del crucero, todo parece indicar que existió un cenador o pabellón abierto de material ligero²⁵¹, similar tanto al que aparece dibujado en el manuscrito *Bayād wa Riyād* [Fig. 1] como al prescrito por Ibn Luyūn en su *Tratado de Agricultura*²⁵². Es posible que, además, hubiese existido en su interior una fuente. A mediados del s. XIX todavía había en este punto un cenador rústico cubierto de vegetación²⁵³. Recorrido el patio, la Acequia Real se soterraba bajo el pabellón sur para reaparecer por el cabo opuesto, irrigando jardines y huertas antes de introducirse en la Alhambra.

Al margen de estos rasgos comúnmente aceptados, existe cierta controversia en cuanto al estado original del Patio de la Acequia, en especial en lo que concierne a su arquitectura. Las crujías norte y sur establecen continuidad entre jardín y espacio arquitectónico a través de sendos pórticos abiertos. Se admite que el pabellón norte sólo contaba en tiempos nazaríes con planta baja, siendo los dos niveles superiores (entreplanta y azotea) adiciones acaecidas tras la conquista cristiana. El torreón del extremo noroeste, sin embargo, sí pudo existir ya en tiempos nazaríes, aunque con menor altura y diferente remate²⁵⁴. El pabellón sur sería, en cambio, una vivienda completa de mayor envergadura, que permitiría atisbar, sobre las cubiertas del volumen frontero, el panorama del Cerro de San Miguel en el valle del Darro²⁵⁵. Por su parte, la crujía oriental, de predominio masivo, habría albergado espacios domésticos en sus dos niveles, estableciendo comunicación con un baño situado a sus espaldas²⁵⁶. Esta pieza actualmente no ocupa la longitud completa del patio sino poco más de la mitad, desconociéndose si lo clausuraría enteramente por este lado.

247. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 61, 304-12.

248. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 83, 264.

249. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 231.

250. A este respecto, Basilio Pavón ha interpretado que en las *perspectivas interiores de los palacios cuanto más cielo, sol, agua y discreta floresta mayor era el placer de habitarlos, aunque esta idílica imagen en el patio de la Acequia del Generalife queda hoy adulterada por la espesa vegetación [...] un exceso de vegetación provocaba el naufragio de la arquitectura*. Véase *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*. Vol. 3: *Palacios* (Madrid: CSIC, 2004), 472, 483.

251. Al menos en 1526 existía en este lugar, según documentación del APAG; véase Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 271.

252. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», 29.

253. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. VIII (Madrid: La Ilustración: Est. Tipográfico-Literario-Universal, 1847), 541. Así lo testimonian también distintas representaciones gráficas del patio, como el apunte *Generaliph* realizado por William Gell (1808) o el grabado de Gerhardt titulado *Generalife. Granada. Patio de la Acequia desde la Sala Real* (1849).

254. No existe consenso sobre si la torre sobresalía verticalmente respecto del volumen del pabellón norte o no. En todo caso, merece la pena recordar las palabras de Ibn Luyūn: *Si se añade un palomar y una torreta habitable no habrá más que pedir*; véase Ibn Luyūn al-Tujibi, *Tratado de agricultura*, 272-74.

255. Torres Balbás, «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada»; Antonio Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, ed. Francisco Javier Gallego Roca, 10ª ed. (Granada: Comares, 1995), 150-51.

256. Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 59.

237. Carlos Vilchez Vilchez, *El Generalife* (Granada: Proyecto Sur, 1991), 21, 32.

238. Ibn Luyūn al-Tujibi, *Tratado de agricultura*, 272-74. Ver cita en el epígrafe *La Granada islámica*.

239. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 225.

240. Ibn al-Jatīb, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 104.

241. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 227.

242. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 225.

243. Ibn Luyūn al-Tujibi, *Tratado de agricultura*, 272-74.

244. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958».

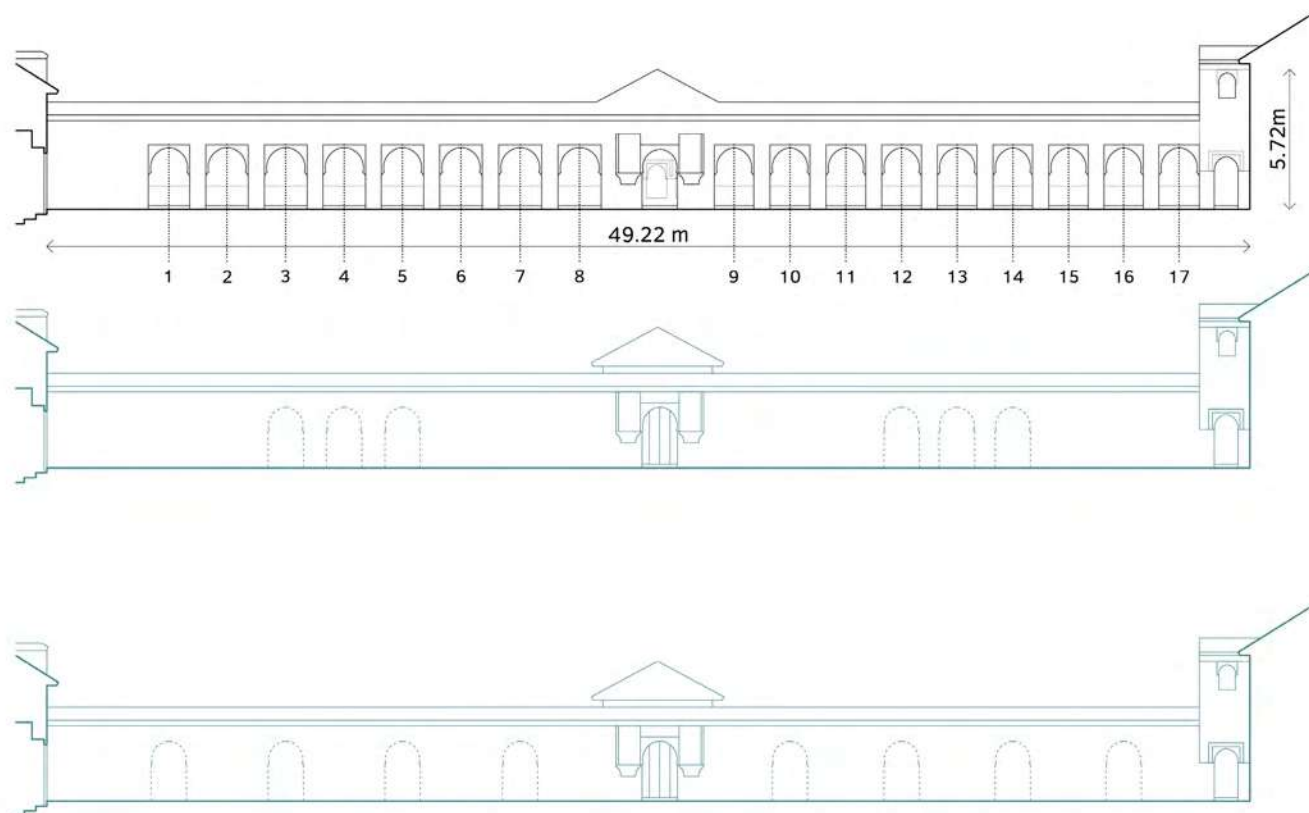
245. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 230.

246. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», 30.

[Fig. 2] Lienzo oeste del Patio de la Acequia, con galería y Mirador nazarí reconstruido, visto desde el norte. Al fondo y a la izquierda, el pabellón sur del palacio. Fotografía de la autora, 2018.



[Fig. 3] Lienzo oeste del Patio de la Acequia: estado actual e hipótesis alternativas de su posible estado a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de APAG, Colección de Planos, P-000301, P-005494 y P-001697 y la base cartográfica de Antonio Orihuela (EEA, 1994).



Finalmente, el lienzo occidental, en el que se ubica el espacio de mayor interés para nuestros propósitos, es también el que ha suscitado mayor controversia [Fig. 2]. La mayoría de investigadores considera que el jardín habría estado originalmente cerrado en esta dirección por una tapia ciega rematada por un alero corrido, con la misma altura y apariencia que el tramo conservado en el extremo norte²⁵⁷ —fachada de un volumen de escalera lineal conducente a la terraza ajardinada inferior²⁵⁸—. En esta tapia problemáticamente alta (5,72 m sin contar alero y tejado)²⁵⁹, casi como una falsa fachada en reflejo de la opuesta, únicamente se abriría entonces un hueco central de puerta, existente en la actualidad, que daría acceso al espacio del Mirador²⁶⁰, alojado en una torrecilla saliente. Otros posibles huecos habrían sido fingidos, como la ventana alta preservada en el citado tramo norte. Las vistas del entorno, en consecuencia, se concentrarían en el punto del Mirador y se descubrirían sólo por decisión consciente del paseante, quedando el resto del jardín íntimo y contenido²⁶¹. No obstante, conviene tener presente que una tapia ciega de tal desarrollo vertical, además de innecesaria, habría robado buena parte del soleamiento vespertino al patio. Otros autores, en cambio, ponen en duda que la tapia fuera desde un principio enteramente ciega, afirmando que no existen motivos para ello dado su emplazamiento, como tampoco para considerar de obra cristiana los diecisiete arcos apuntados que hoy la perforan. Según esta línea, el muro oeste del patio ya podría haber contado en época nazarí con estos arcos a modo de balcones además del Mirador, pues la intimidad de sus ocupantes estaba garantizada por la ubicación del palacio²⁶². En efecto, puede comprobarse que, si bien desde la Alhambra se alcanza a ver a quienes pasean por el Patio de la Acequia, su identificación resulta imposible. Aunque conceptualmente esta hipótesis parece anular el papel del Mirador central, es éste un esquema presente en otros espacios nazaríes de la Alhambra, si bien a mucha menor escala —en el Partal o la Sala de los Ajimeces, que traeremos a colación más adelante—. Antonio Orihuela, por

257. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 144; Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958»; Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 36-37, 65. El tramo norte, en opinión del último autor, contaría con un zócalo alicatado de 1,57 m, sobre el cual se desarrollaría la menuda decoración mural de temas florales que todavía se conserva.

258. Esta escalera fue reconstruida por Torres Balbás en 1932, pues había sido alterada y su acceso se había cambiado de lugar; véase Leopoldo Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», s. f., 79.

259. Las medidas las proporciona Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 65.

260. En adelante nos referiremos a este espacio empleando la mayúscula para diferenciar las alusiones al caso de estudio de otros usos del término. Adoptaremos el mismo criterio con el resto de casos de estudio de este bloque.

261. Además de la tradicional introversión islámica, uno de los argumentos que han sido empleados en favor de esta hipótesis son los emblemas de los Reyes Católicos pintados en el intradós de algunos de los arcos del muro interno de la galería. No obstante, es claro que la pintura no ha de ser necesariamente coetánea con el soporte, y como muestra tenemos el ejemplo, estudiado recientemente por Sebastián Fernández, del Mirador llamado “de los Reyes Católicos” en los Alcázares sevillanos. El investigador entiende estas pinturas como un acto de “actualización de la propiedad” sobre una construcción que demuestra ser anterior; véase Sebastián Fernández Aguilera, «Origen del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos», *Archivo español de arte* 88, n.º 352 (2015): 331-48.

262. Consúltense especialmente Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 277-80. Francisco de Paula Valladar tampoco dudaba de la condición nazarí de los arcos internos de la galería; véase «El Generalife o “Huerto del Rey”», *Por esos mundos*, n.º 202 (1911): 867. Rafael Manzano incluso ha aventurado que estos huecos estarían *antepechados en su origen*; en Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 64.



[Fig. 4] Diferencias en la cota de arranque de los arcos interno y externo del acceso al Mirador. Arriba, capialzado con rastras-gorroneras. Fotografía de la autora, 2021.

último, considera que ambas situaciones pudieron darse en tiempos nazaríes, diferenciando una primera etapa hasta finales del reinado de Muḥammad III donde existiría la tapia ciega, y otra posterior, aunque anterior a la conquista cristiana, donde pudo tener lugar la intensa perforación²⁶³.

Se advierte que en el fondo de la discusión subyace la hasta el momento no esclarecida ni suficientemente estudiada actitud hacia el paisaje de la corte nazarí: una postura considera la cultura islámica medieval como un constructo homogéneo e inalterable en el espacio y el tiempo, que repite una y otra vez los mismos esquemas propios del medio desértico sin introducir variaciones, y la otra asume como perfectamente natural lo que en realidad habría sido transgresora expresión de una ya manifiesta sed de paisaje, pues no hay constancia de precedentes en la arquitectura islámica medieval de tal profusión de huecos exteriores en un palacio privado. En todo caso, para construir *ex novo* una tapia de casi 50 m de largo, 80 cm de grueso y 5,72 m de alto, con más proporción de hueco que de macizo y sin espesor cubierto, se podría haber pensado, en su lugar, en un peto o muralla baja como el de la Dār al-Mulk en Madinat al-Zahrā'. El esfuerzo constructivo y económico requerido por un muro perforado de tales proporciones seguramente lo habría hecho poco razonable, en una almunia por lo demás modesta y austera en el plano arquitectónico. La asimetría en la distribución de los diecisiete arcos e hipotéticos balcones a ambos lados del Mirador también produce extrañeza. Del mismo modo, resulta métricamente dudoso que los arcos apuntados presenten mayor anchura que el vano central de acceso al Mirador, cuando en la Alhambra la jerarquía arquitectónica tiende a estar nítidamente distribuida —y, de hecho, vienen a subrayar esa jerarquía los paños decorados que flanquean la puerta—. Nos inclinamos a pensar, en consecuencia, que, si el cerramiento contó con huecos ya en tiempos nazaríes, estos serían de otro tipo, puntuales o agrupados y distanciados entre sí a lo largo de la tapia.

Por otro lado, sobre las columnillas con ménsulas de la portada del Mirador, que hoy día no producen la ilusión de sustentar nada [Fig. 5], podría haber corrido tanto un alero guardapolvo limitado al ámbito del acceso²⁶⁴ como el alero continuo del lienzo oeste, como ocurre en la portada del Maristán (s. XIV), quedando éste más bajo que los aleros de los pórticos norte y sur. La pretensión de extrema regularidad visual que sugiere la idea de un alero continuo en todo perímetro del patio choca, en el caso del Generalife, con la escasez de evidencias sobre la longitud de la crujía oriental, con la acusada desproporción longitudinal del conjunto y con los descuadres en planta presumiblemente ocasionados por la reutilización de preexistencias y el condicionamiento topográfico²⁶⁵. Teniendo en cuenta estos datos, la innecesariedad de una protección visual contundente, la racionalidad

263. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 214.

264. María del Carmen López Pertíñez, *La carpintería en la arquitectura nazarí* (Granada: Instituto Gómez Moreno, 2006), 194.

265. Es posible que una construcción preexistente se localizase en el lugar del actual pabellón norte, cuya ruptura de la ortogonalidad en planta es claramente apreciable. Ernst J. Grube ha señalado el caso de la mezquita-madraza de Hasan en El Cairo, donde un esquema espacial y compositivo predeterminado se impuso a un solar irregular, dando lugar a visibles compromisos arquitectónicos; en Ernst J. Grube, «Introducción: ¿Qué es la arquitectura islámica?», en *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*, ed. Georges Michell (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 10-14.



[Fig. 6] Diferencias entre los arcos interno y externo del acceso al Mirador: desalineamiento de claves. Obsérvense también las marcas en la cara interna del arco de comunicación con el patio, posiblemente relacionadas con los clavos de la primitiva puerta. Fotografía de la autora, 2021.

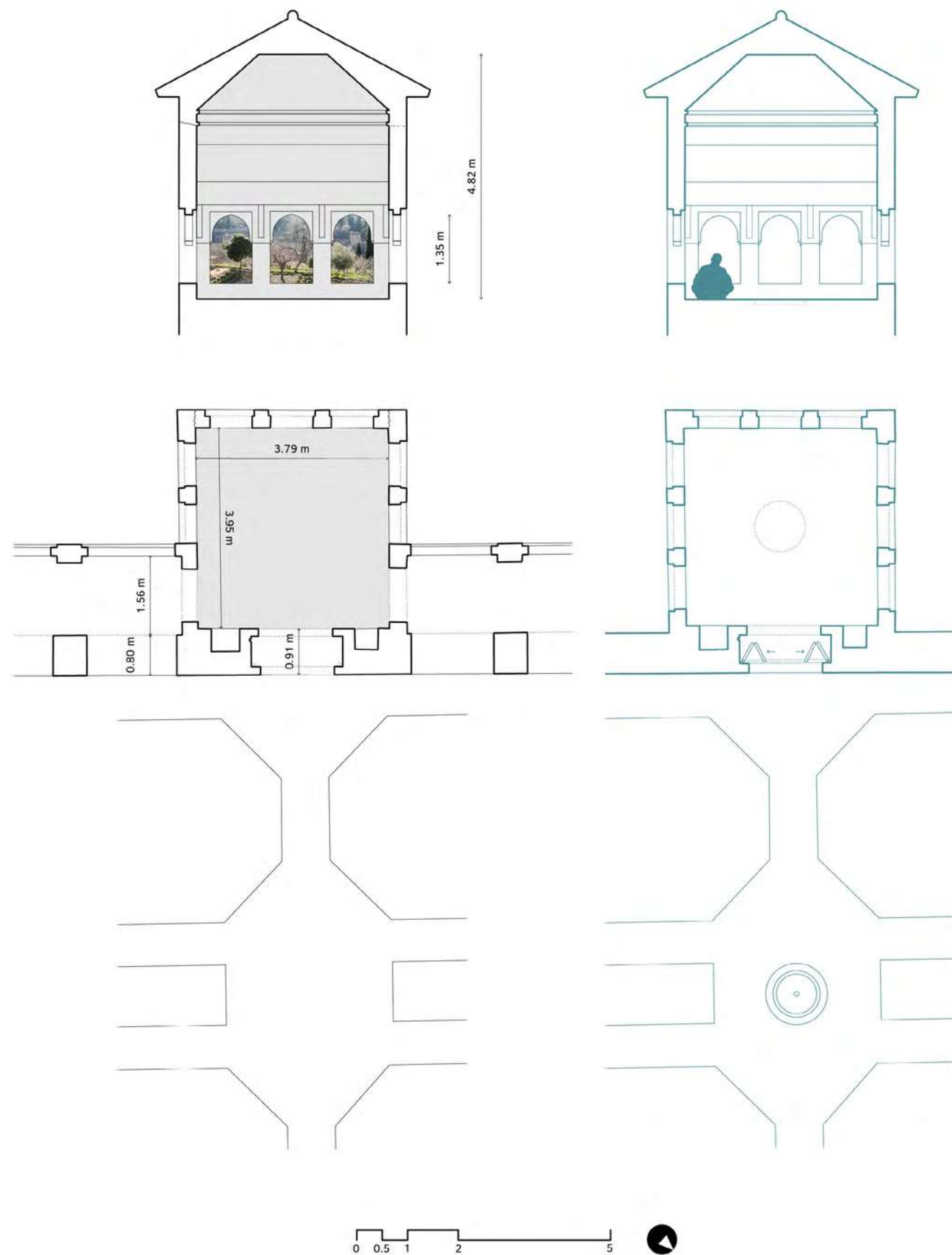
constructiva y el soleamiento del patio, no vemos inconveniente en imaginar otras posibles soluciones para la hipotética configuración original de este lienzo [Fig. 3]. El tramo norte del muro conservado, con su mayor desarrollo vertical y pretensión de ornato, podría responder a múltiples casuísticas o imprevistos que hoy se nos escapan, por ejemplo, a una iniciativa finalmente abortada por las particulares condiciones del sitio.

Como decíamos, en el centro de este polémico lienzo oeste se abre el acceso, que se supone original, a una torrecilla-mirador saliente, alineada con el crucero del patio. El espacio en cuestión presenta una planta aproximadamente cuadrada, de cerca de 4 m de lado, y sus tres cerramientos exteriores (de unos 35 cm de espesor) se encuentran intensamente perforados: originalmente, por tres huecos de ventana en cada frente. Los dos más próximos al patio quedaron, sin embargo, interceptados por la construcción cristiana de una galería que vino a suplir la carencia de una circulación cubierta más allá del limitado vuelo del alero, como veremos en la segunda parte de la tesis.

No está claro si en tiempos nazaríes este Mirador era un espacio interior, esto es, aislable de los agentes meteorológicos, o si, por el contrario, se encontraba siempre abierto al entorno. Por un lado, dispone de rastras-gorroneras²⁶⁶ en el umbral, que sugieren la existencia de una puerta de cierre [Fig. 4]. Este capialzado ha sido datado por M. Carmen López Pertíñez en el reinado de Ismā'īl I²⁶⁷, quien renovó el palacio, y se encuentra centrado y dimensionado en relación con el arco externo de comunicación con el Patio de la Acequia, del que cabe presumir, en consecuencia,

266. M. Carmen López Pertíñez, *Una gorronera nazarí. Estudio, evolución e hipótesis sobre su cronología y procedencia*, ed. Purificación Marinetto Sánchez, *La Pieza del Mes en el Museo de la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011).

267. López Pertíñez, *La carpintería en la arquitectura nazarí*, 340.



una realización simultánea. El arco interno del acceso al Mirador pertenece, en cambio, con toda probabilidad a una fase anterior, la de Muḥammad III —cuyas yeserías revisten la cara interior del paramento—, pues el desfase y desalineamiento entre las claves de ambos es evidente en una inspección visual [Fig. 6]; también en las cotas de arranque de los arcos existen ligeras pero sensibles diferencias. El Mirador en tiempos de Ismāʿil I debió de contar, por tanto, con una puerta que garantizase la privacidad, cuyo abatimiento quedaría recogido en el umbral²⁶⁸, aunque nada puede asegurarse sobre el acceso con anterioridad a su reinado. La puerta debió de perderse con el tiempo, pues a haces exteriores, sobre las yeserías de la portada, existen dos orificios toscamente abiertos que remiten con toda probabilidad a un cierre de una etapa posterior a la conquista. Estas yeserías desafortunadamente no aportan datos relevantes, pues constan de reposiciones irregularmente ejecutadas del lema nazarí (*No hay vencedor sino Dios*) y recuadros con la palabra *Baraka* (Bendición)²⁶⁹.

Si parece claro que el Mirador contó, al menos a partir de Ismāʿil I con puerta de cierre, menos certezas se tienen con respecto a sus ventanas. Estas se hallan situadas a unos 30 cm del suelo y presentan en torno a 1,35 m de altura y unos

[Fig. 7] Planta y sección del Mirador del Patio de la Acequia, estado actual e hipotético a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de los planos de Torres Balbás (APAG, Colección de Planos, P-000025), Basilio Pavón y Antonio Orihuela (EEA, 1994).



[Fig. 8] Vista a través del frente occidental del Mirador del Patio de la Acequia. Fotografía de la autora, 2017.

268. Debido a la desproporción entre anchura del vano y espesor del umbral disponible para el abatimiento, esta puerta debió de presentar una solución de apertura especial, bien de librillo, como sugiriese Fernández Puertas, bien compuesta con un paño central practicable de menor anchura que el hueco. En la mocheta meridional se conserva una ranura vertical desde el suelo hasta media altura que pudo haber sido dispuesta para albergar la barra metálica de atranque interior. En la cara interna del arco de comunicación con el patio, en la parte alta del umbral, persisten también las marcas de los clavos de la puerta. Véase Antonio Fernández Puertas, *La fachada del Palacio de Comares* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1980), 100-101.

269. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 332.

85 cm de ancho. Carecen en la actualidad de ningún elemento de cierre y no se han hallado tampoco restos de los mismos; desde el punto de vista de la privacidad no habrían sido necesarios, dada la distancia con cualquier otra construcción o con la vía pública. La reducida altura de los antepechos indica que el habitáculo estaba concebido para que los usuarios lo ocupasen sentados o recostados sobre almohadones y alfombras; sería, por tanto, un lugar para la estancia sedentaria [Fig. 7]. De hecho, la posición y proporción de las ventanas garantiza una visibilidad óptima en esta postura: el entorno inmediato se reduce, se ensancha la proporción de cielo y el centro del hueco lo ocupa la línea del horizonte [Fig. 8]. La presencia de alacenas a ambos lados de la puerta de acceso —aunque no de *taqa-s*— parece confirmar también el carácter estancial del espacio²⁷⁰ [Fig. 9]. No se trataba, sin embargo, de un ambiente residencial ni, evidentemente, para el descanso nocturno, dada su apertura exterior y la inexistencia de alcobas. Al haber sido convertido en capilla, muchos creyeron erróneamente, desde Richard Ford a Rafael Contreras, que se trataba en origen de un oratorio islámico²⁷¹ —de orientación absolutamente equivocada— y que, de esta manera, la monarquía española habría dado continuidad a su estrategia de aculturación, iniciada con la conversión de la Mezquita Real de la Alhambra en iglesia. Fue Gómez-Moreno quien puso de manifiesto su condición de mirador²⁷², sin precedentes comparables en cuanto a su transparencia arquitectónica²⁷³. Las excavaciones arqueológicas han revelado también la presencia de una conducción que conectaba la glorieta del crucero —donde pudo haber, como se dijo, una fuente y un cenador— con el Mirador occidental, lo que sugiere que también en el interior de éste podría haber existido una taza de agua rehundida o pila esquemática²⁷⁴. En tal caso, el borboteo y la humedad del agua habrían acompañado la visión del panorama exterior. Se trata de un esquema que no sorprende demasiado, por su semejanza con los trazados de agua del Palacio de los Leones, pero que llama la atención por lo reducido del espacio en cuestión, que no llega a los 15 m².

El actual pavimento cerámico, los alféizares y la techumbre son modernos²⁷⁵. El frente occidental fue enteramente reconstruido por Torres Balbás, pues la conversión del Mirador en capilla tras la conquista implicó su destrucción para ampliar el espacio de culto en esta dirección. Completamente ciega a las vistas del entorno a pesar de su ubicación y de aspecto bastante rudimentario, se mantuvo en este lugar hasta los años treinta del pasado siglo, en que el arquitecto conservador la desmanteló para recuperar la espacialidad primitiva del Mirador²⁷⁶. Es por ello que la

270. Estas alacenas estarían cerradas hacia el interior con sus correspondientes hojas de madera, posiblemente decoradas.

271. Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 121.

272. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*.

273. Arnold, «The Epigones of Empire (1250–1500 CE)», 254.

274. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958»; Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 170.

275. La sustitución de la cubierta la llevó a cabo Torres Balbás en 1932. En su diario de obras recoge: *en noviembre y diciembre se hizo un techillo artesonado para el mirador del patio de la acequia, siguiendo el orden de otros antiguos: no se encontró resto alguno del friso y alero antiguo pues la parte alta del mirador estaba totalmente destruida*; véase Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 79-81.

276. Se comenzó a desmantelar la capilla en agosto de 1932; seguidamente se reconstruyó el frente norte del mirador tomando como modelo los laterales. Véase Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 81.

epigrafiía en este caso no resulta demasiado aclaratoria, porque repite incesantemente motivos piadosos y lemas recurrentes en muchos otros espacios (*Bendición, La dicha, No hay vencedor sino Dios, La soberanía es de Dios*, etc.)²⁷⁷ y consta de repeticiones y copias de otros restos originales²⁷⁸. El único poema de la estancia es el que recorre la parte superior de los huecos, con carácter piadoso. En los muros laterales, menos alterados, se lee de la siguiente manera:

¡Oh mi certidumbre y mi esperanza!
Tú eres la confianza, Tú eres el amparo.

Pon buen sello a lo que hago.
La potestad es de Dios²⁷⁹.

Las paredes están pintadas hasta llegar a la cota del arranque de los arcos de las ventanas, a partir de donde comienza la decoración epigráfica y de ataurique. Es posible que estos zócalos hoy desnudos hubiesen estado revestidos de alicatados. En la parte superior de los paramentos, hay evidencias de superposición de yeserías de distintas épocas²⁸⁰: las más antiguas datan, como se ha dicho, del reinado de Muḥammad III (1302-1309), lo que podría significar que la torrecilla-mirador fue añadida por este sultán al palacio preexistente, o bien que terminó lo que fuera obra inconclusa de su padre. En el Museo de la Alhambra se conservan fragmentos de las yeserías policromadas originales.

Las percepciones del entorno desde este espacio pueden articularse en distintos planos de proximidad. En primer plano, por los tres frentes, se observa el jardín de la terraza inferior, que fue descrito por Andrea Navagero como un plano verde y rugoso de crecido arrayán:

[...] alla parte che guarda di fuora, ha sotto di sé mirti tant'alti che arriano poco meno ch'al par de'balconi, iquali si tengono cimati si eguali, & son si spessi, che parono non cime d'arbori, ma un prato uerde egualissimo [...]²⁸¹.

El porte de los arrayanes descrito por el embajador veneciano sugiere que la terraza inferior ya podría haber presentado esta disposición en tiempos nazaríes²⁸². En un nivel mayor de lejanía, domina al frente la presencia de la Alhambra —absoluta protagonista del panorama— y, dentro de ella, los elementos más visibles son la Torre del Cadí, la Torre de los Picos sobre la Puerta del Arrabal, el Partal, el Oratorio del Partal —cronológicamente posterior a este espacio—, los Jardines del Partal, el campanario de Santa María de la Alhambra —entonces lo visible sería el alminar de la Mezquita Real—, el Parador de San Francisco —entonces Palacio de los Infantes—, la Torre de Comares y la Torre del Peinador —también posterior al Mirador que nos ocupa—. La vista de la Alhambra permite distinguir a los

277. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 332-34.

278. Leopoldo Torres Balbás, «Diario de obras y reparos en el Generalife: 1925-1936», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 6 (1970): 109-30.

279. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 333.

280. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 231; Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 69.

281. Andrea Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V* (Venecia: Domenico Farri, 1563), f. 19v.

282. Manuel Casares Porcel y José Tito Rojo, «El Generalife después de la expulsión de los moriscos», en *Actas del simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010*, ed. José Antonio García Luján (Huéscar: Asociación Cultural Raigadas, 2010), 449.



[Fig. 9] Una de las alacenas interiores. Fotografía de la autora, 2017.



[Fig. 10] El Mirador del Patio de la Acequia, asomado a jardines, huertas y panorama territorial. Fotografía de la autora, 2021.

ocupantes del recinto pero sin identificarlos, al igual que, a la inversa, ocurre con el Generalife. Tal vez para el sultán fuese un buen ejercicio el observar “la Alhambra desde fuera”: el trascurso de las horas en ausencia de su rey.

Por los huecos del frente derecho se aprecia también el Albaicín: su imagen en tiempos nazaríes sería muy distinta de la actual, pues aparecería como un barrio densamente poblado, con escasos espacios verdes, y estarían ausentes los cipreses libres hoy tan habituales en su estampa²⁸³. Tras la colina, se intuye la vega noroccidental, que según Ibn al-Jatib era la de mayor esplendor²⁸⁴. Las ventanas de la izquierda, por su parte, ofrecen en este nivel de lejanía la tupida masa de arbolado de los Jardines Altos del Generalife, que oculta la elevación topográfica del Cerro del Sol y la silueta misma de Sierra Nevada, cuya presencia se intuye aún sin verse²⁸⁵. El nivel más lejano de visión lo constituiría, por el frente principal del Mirador, el horizonte difuso de las sierras occidentales, que permitiría contemplar el atardecer y la aparición de las primeras estrellas.

Hemos descrito las percepciones visuales desde este espacio aisladamente por cada uno de sus frentes, y es que lo moderado de los huecos y la proporción de macizo tienden a favorecer la visión individual a través de cada uno de ellos o, en todo caso, la agrupación mental del panorama divisable a través de dos o tres ventanas contiguas. Dicho de otro modo, no se produce una experiencia inmersiva en el entorno circundante, sino que las percepciones se hacen penetrar en el hábitculo de forma pautada y contenida, sin arrebatarse su entidad espacial. También

debe tenerse en cuenta que la vista era sólo uno de los sentidos estimulados en este sofisticado aposento: el sonido de la brisa sobre hojas y ramas, el canto de los pájaros, el murmullo del agua, los aromas de flores, frutos y plantas aromáticas del patio y de las huertas inferiores y los rayos solares de la segunda mitad del día inundarían el interior del Mirador. A este cúmulo de percepciones del entorno se solaparía la sensorialidad emanada de la propia arquitectura en sus acabados interiores: el tacto frío de los materiales cerámicos, el juego de sombras y el relieve de las decoraciones murales —estrelladas, florales y epigráficas— y su colorido, hoy casi totalmente desvanecido —sólo se aprecian algunos rastros de pigmentos azules y rojos—. Tampoco hay que olvidar las sugerencias piadosas de la decoración epigráfica, que incitarían a la evasión mística. El resultado sería una experiencia envolvente, plena y exuberante en la que patio, jardín, paisaje y arquitectura confundían deliberadamente sus límites.

283. José Tito Rojo, «Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y la Alhambra», en *Paisaje y patrimonio*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Abada Editores, 2010), 241-71.

284. *En la parte norte de la llanura hay unas almunias de tan gran valor y elevada calidad que para pagar su precio serían menester fortunas de reyes*; Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 104.

285. Como ya notó Jesús Bermúdez Pareja: *El Generalife [...] se recuesta en ladera y sacrifica la visión espléndida de Sierra Nevada, casi ausente de su paisaje, en servicio de una mejor observación de la ciudad palatina de la Alhambra, lejana y próxima a un tiempo*; en «El Generalife después del incendio de 1958», 12.

Pórtico del Partal y Torre de las Damas

Nos trasladamos ahora al límite norte de la Alhambra. El siguiente caso de estudio en orden cronológico lo constituye el conjunto formado por la Torre de las Damas y el pórtico del Partal. Este nombre se asume desde Dozy como derivación del árabe *bartāl* (“pórtico”)²⁸⁶, aunque investigaciones recientes han matizado su origen terminológico²⁸⁷. La mayoría de autores coincide en señalar, a partir de sus rasgos decorativos, que su construcción no debió de sobrepasar las dos primeras décadas del s. XIV²⁸⁸. De hecho, existe un cierto consenso en que podría remontarse al reinado de Muḥammad III (1302-1309), lo que lo convertiría en el más antiguo de los hoy preservados, después del Generalife y, probablemente, el primitivo Palacio de los Infantes²⁸⁹. Como apuntábamos, si bien Muḥammad I y Muḥammad II habían optado por situar su residencia en la cumbre de la Sabika, siguiendo el esquema tradicional, con Muḥammad III se produce por primera vez el descenso a cotas inferiores y la adhesión a la muralla norte, aprovechando sus posibilidades de visibilidad territorial. El primer ejemplo de ello es precisamente el Partal.

Con toda probabilidad, la Torre de las Damas reutiliza una primitiva torre militar²⁹⁰, dada su envergadura y condición maciza hacia el Bosque de la Alhambra. La sala, pórtico y núcleos edificados que se le adosan interrumpen el adarve y rellenan en su práctica totalidad el foso del camino de ronda²⁹¹, que reaparece en la Torre de los Picos. Con esta decisión se demuestra anteponer la integración arquitectónica de la experiencia del paisaje a las consideraciones defensivas o a la funcionalidad urbana. El Partal marca, así, una pauta decisiva que repetirán otros palacios nazaríes posteriores.

Este conjunto arquitectónico, en contra de lo que se pensaba en un principio, no parece haber constituido un palacio completo propiamente dicho, con alas víderas laterales encerrando un patio central. Más bien, constaría de una pareja de pabellones de recreo, uno menor situado en alto, sobre una de las terrazas ajardinadas, y otro sobre la muralla, visualmente enfrentados y no necesariamente contemporáneos²⁹². Entre ambos, existiría una sucesión de jardines aterrazados, conectados por escaleras y presididos por el agua: dos albercas en escuadra en torno al pabellón superior y una gran lámina frente al pabellón norte [Fig. 2]. No existen, por tanto, pruebas fehacientes de que los lados este y oeste, hoy libres, estuviesen



[Fig. 1] Pórtico del Partal. Fotografía de la autora, 2021.

286. Reinhart Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, vol. I (Leiden: E. J. Brill, 1881), 73.

287. Es el caso de la tesis doctoral de Ibrahim Salameh, quien ha señalado que Partal proviene de la palabra árabe *al-burtūla* que el diccionario *Lisān al-‘Arab* define como “remanso veraniego” o “belvedere”; citado en Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, 173.

288. Antonio Fernández Puertas, «Un paño decorativo de la Torre de las Damas», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 9 (1973): 37-52.

289. Esta atribución la propuso Torres Balbás y desde entonces viene siendo aceptada; en Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 120.

290. Antonio Gallego Burín, *La Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1963), 157-58, nota 281.

291. Vilchez Vilchez, «La disposición musulmana del Patio de la Rreja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación»; María Angustias Cabrera Orti y Carlos Vilchez Vilchez, «El primitivo foso de la zona del Partal de la Alhambra», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 17 (2005): 159-68.

292. Almagro Vidal, «El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía». También en Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 59.

[Fig. 2] El Partal desde los restos arqueológicos del pabellón superior. Fotografía de la autora, 2018.



originalmente cerrados por edificaciones, aunque es probable que sí hubiera tapias laterales para garantizar la independencia y privacidad del jardín²⁹³.

Del pabellón sur del Partal apenas queda su huella arqueológica. De planta rectangular y unos 3,80 × 5,75 m interiores, se adosa al muro de contención de la parata superior, donde se levantaba parte del palacio del Partal Alto que posteriormente fuera de Yūsuf III. Por los otros tres lados, se abría mediante amplios huecos de puerta en el centro de los lienzos. Se ha conservado parte del pavimento original de cerámica vidriada, a base de piezas cuadradas blancas y negras a 45° con encintado verde perimetral. Desde el centro del pabellón, un eje visual que arranca en la fuentecilla rehundida a sus pies continúa por el canalillo descendente por las terrazas ajardinadas y culmina en la gran alberca del Partal (25,25 × 13,40 m aproximadamente y 1,20 m de profundidad), cuya superficie espejada refleja y duplica la arquitectura del pabellón norte situado detrás²⁹⁴. La fábrica de éste estaba originalmente pintada imitando un aparejo regular de ladrillo rojizo²⁹⁵. Tras él, se recortan la cima y las laderas del Cerro de San Miguel.

293. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 59. Ruggles ha señalado que, en el Mediterráneo islámico medieval, la privacidad era un atributo más visual que espacial o funcional; en Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 191-92.

294. Christiane Kugel propuso una sugestiva interpretación de las superficies de agua de la Alhambra como “alfombras” que mediante el reflejo de la vegetación y la arquitectura decoraban el plano del suelo; en «El agua de la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 28 (1992): 43-60.

295. Torres Balbás halló restos de esta pintura en los cerramientos del torreón; véase Leopoldo Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1923», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 75-92; Leopoldo

El pabellón norte está constituido por un pórtico de cinco arcos angrelados sustentados por columnas de mármol —es conocido que en origen sólo debieron de presentar columnas los soportes del vano central, siendo los restantes pilastras de ladrillo, y que el actual aspecto responde a una controvertida intervención de Prieto-Moreno²⁹⁶—; la Torre de las Damas, saliente en dirección al Darro, y un torreón excéntrico superior añadido con posterioridad y llamado modernamente el Observatorio, del que nos ocuparemos en el caso de estudio siguiente. Por ahora nos limitaremos a la planta baja del pabellón norte del Partal, esto es, pórtico y Torre de las Damas.

El esquema de pórtico transversal seguido de torre centrada se conoce como “T invertida” y cuenta con precedentes en Samarra²⁹⁷ o en el Magreb²⁹⁸, si bien con el volumen saliente ciego al entorno exterior²⁹⁹. Ya en al-Andalus, el patrón se modificó para horadarse e introducir las vistas de los alrededores, como demuestran el Castillejo de Monteagudo o el Cuarto Real de Santo Domingo³⁰⁰; este último, directo antecedente del Partal. En la Torre de las Damas, en continuidad con estos ensayos, se produce una casi total apertura al panorama del valle del Darro, quedando la arquitectura como un sutil filtro que proporciona cubrición y resguardo. El deseo de introducir la experiencia del paisaje en el espacio arquitectónico, por tanto, no sólo vino a interrumpir y debilitar las defensas de la zona, sino que también supuso una modificación radical de esquemas consolidados.

El interior del pórtico, de unos 3,40 m de ancho, presenta una importante altura libre, que motivó, en épocas posteriores, su subdivisión precaria en dos niveles de vivienda. El techo es un alfarje con cupulillas octogonales y una cúpula central que enfatiza el acceso a la Torre de las Damas. El muro exterior, de 80 cm de espesor, se horada por tres balcones consecutivos, de cerca de 1,10 m de anchura y 2 m de alto, a cada lado del vano de entrada a la torre³⁰¹. Parten del mismo suelo y su perfil superior es apuntado y angrelado [Fig. 5]. Aunque en principio esta disposición —balcones flanqueando un mirador— puede sugerir directas conexiones con el lienzo oeste del Patio de la Acequia que acabamos de tratar³⁰², las diferencias son importantes. Aquí el pórtico que se abre al panorama es un espacio lineal cubierto y generoso en dimensiones, en el que la apertura del cerramiento se corresponde con la posibilidad real de permanecer en pie ante los huecos y a cobijo, incluso en

Torres Balbás, «Las casas del Partal de la Alhambra de Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XIV, n.º 1 (1949): 186-97.

296. En 1923 Torres Balbás había dispuesto pilastras de ladrillo. Además, ese mismo año los arcos laterales fueron reconstruidos por el arquitecto conservador, con abstractos paños de yeso agujereado que desde lejos consiguen la misma textura que los conservados en otros lugares de la Alhambra. Véase Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1923», 86.

297. Herzfeld, citado por Creswell, *Compendio de arquitectura paleoislámica*, 400. También en Marçais, *El arte musulmán*, 51.

298. Marçais, «Salle, antisalle: Recherches sur l'évolution d'un thème de l'architecture domestique en pays d'Islam»; Lucien Golvin, «Le Palais de Ziri à Achir», *Ars Orientalis*, n.º 6 (1966): 47-76.

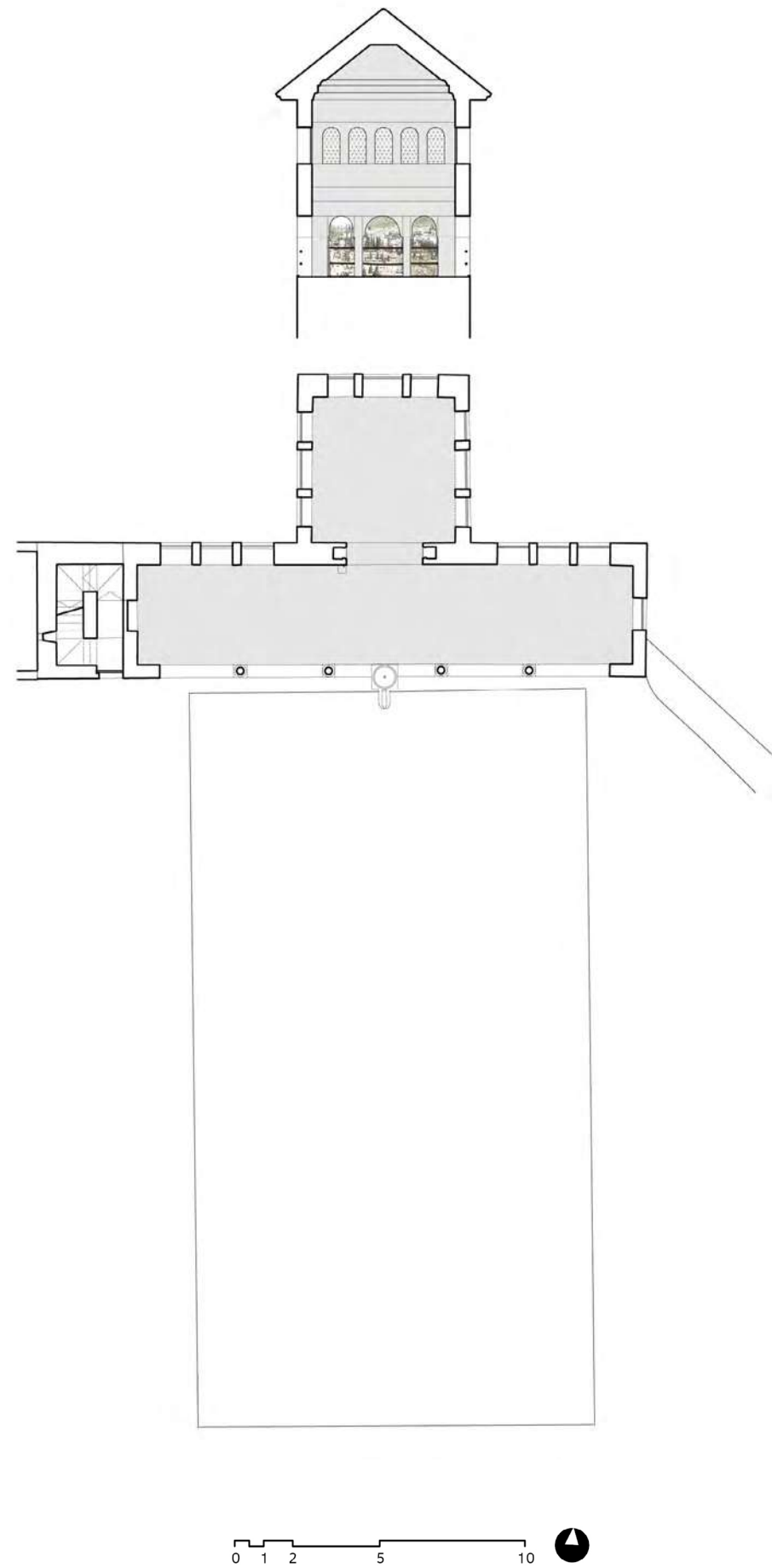
299. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 33.

300. Navarro Palazón y Jiménez Castillo, «El Castillejo de Monteagudo: Qasr ibn-Sa'd»; Almagro Vidal, «El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía», 349.

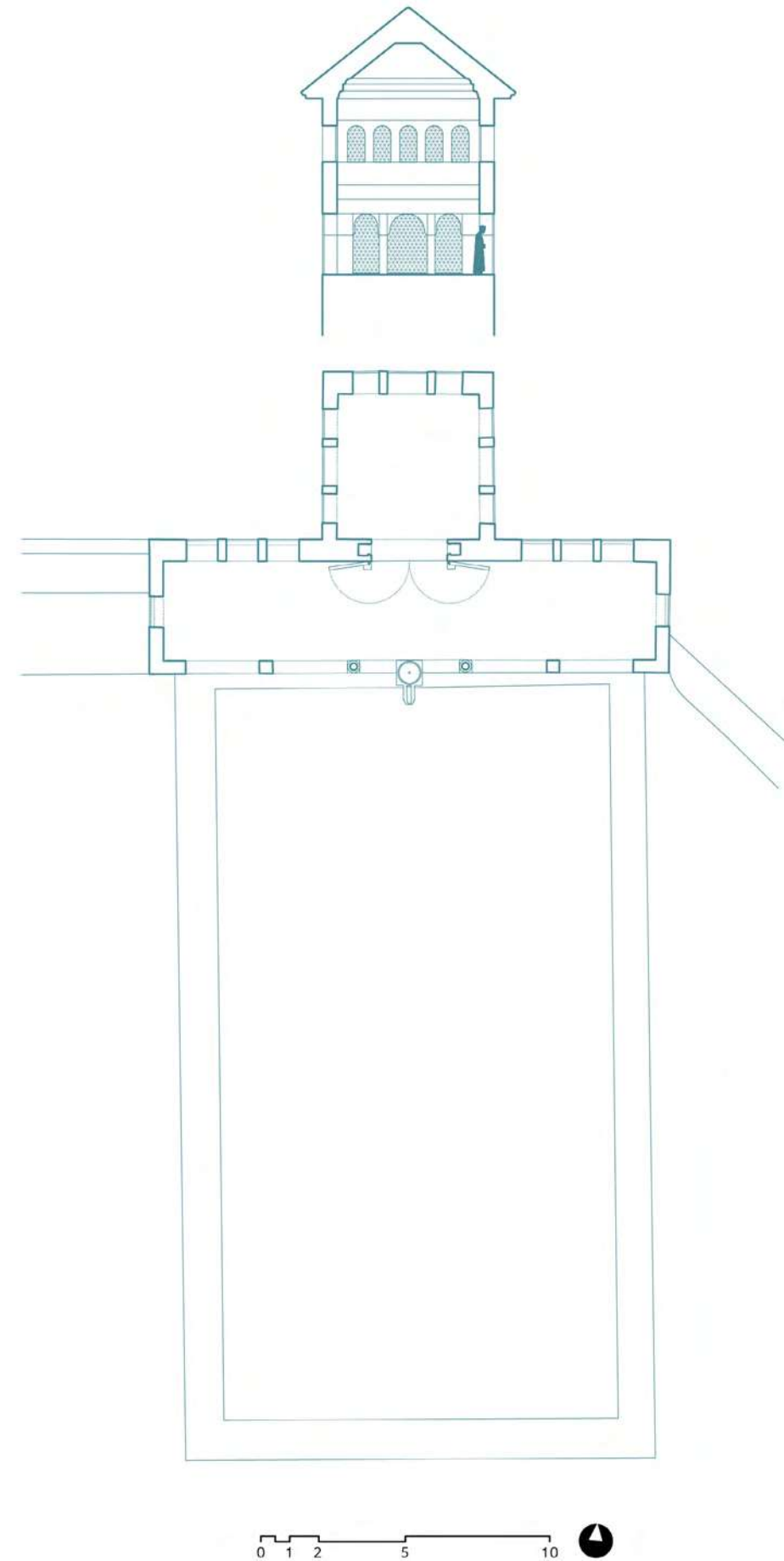
301. Algunos de estos arcos fueron parcialmente reconstruidos por Torres Balbás; véase Leopoldo Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 95.

302. Esta similitud ha sido sugerida en Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 278.

[Fig. 3] Pabellón norte del Partal, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela y Antonio Almagro (EEA).



[Fig. 4] Pabellón norte del Partal, hipótesis de estado original. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela (EEA).



[Fig. 5] Huecos del pórtico del Partal orientados al norte. Fotografía de la autora, 2021.



compañía numerosa. Los huecos, de luz contenida, se disponen simétricamente a ambos lados del acceso a la torre, dejando clara su jerarquía a nivel compositivo y dimensional, y son tres y tres, muy lejos de aquellos diecisiete. Siendo sensiblemente contemporáneos ambos palacios —en la construcción de los dos participó Muḥammad III— no resulta inmediato pensar en soluciones tan dispares. La evidencia del Partal viene, por tanto, a reiterar la hipótesis asumida en el caso de estudio anterior.

Además de los tres balcones a ambos lados de la puerta de acceso a la torre, existe otro en el centro del testero oriental, del mismo aspecto y dimensiones que los anteriores. Todo indica que, en el extremo occidental, lo que hoy es puerta tapiada³⁰³ fue originalmente otro balcón similar, completando la simetría de la composición³⁰⁴ [Figs. 3-4]. De hecho, tanto desde los jardines como desde el Bosque de la Alhambra se aprecia la junta vertical entre el pórtico primitivo y el volumen adosado al oeste. De este modo, el pórtico se habría abierto al panorama circundante nada menos que por ocho balcones, orientados a norte, este y oeste. Sus proporciones verticales favorecen la percepción de distintos planos de proximidad, y, con el movimiento del observador, la escena cambia completamente³⁰⁵. Los huecos orientados al norte se asoman sobre el barranco del Darro y el Bosque de la Alhambra, presentando en primer plano las copas de sus árboles y al frente la ladera meridional del Albaicín [Fig. 5]. El existente al este descubre las terrazas de las huertas del Generalife. Al oeste está menos claro cuál habría sido la situación en relación con la muralla y el adarve, mientras que al sur la apertura a los jardines palaciegos era total a través de la arcada, casi tangente al borde de la alberca, en relación a la cual cabe imaginar actividades recreativas³⁰⁶. Una fuente rehundida,

303. Fue tabicada por Torres Balbás en 1924; véase Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 95.

304. Almagro Vidal, «El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía»; Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 61.

305. Esta variedad dinámica de los huecos verticales ha sido señalada, por ejemplo, en Thomas A. Markus, «The Function of Windows: A Reappraisal», *Building Science* 2, n.º 2 (1967): 97-121.

306. José Tito ha estudiado los estanques palatinos del Occidente islámico y considera que a las funciones utilitarias del riego o el almacenamiento de agua se sumarían otras recreativas, posiblemente

repuesta por Torres Balbás³⁰⁷ y reemplazada más recientemente por otra de mayor tamaño³⁰⁸, penetra en el pórtico ocupando el intercolumnio central, llevando hasta su misma sombra el frescor y el rumor del agua. Desde este punto, el eje visual interior establecería comunicación con el pequeño pabellón fronterero mediada por el agua de la alberca, que con su disposición centrada y amplias dimensiones impide la intrusión en la perspectiva de terceras personas³⁰⁹; al fondo, se alzarían las siluetas de los palacios de la cumbre de la Alhambra [Fig. 8].

Nos encontramos, por tanto, ante un espacio híbrido entre el pórtico y el mirador, o una especie de mirador longitudinal inusitadamente permeable. La decoración de sus paramentos se ha perdido en gran parte. El zócalo estaría cubierto de cerámica vidriada con la trama que puede observarse junto al balcón oriental, de cuadradillos a 45° en tonos blanco, negro, verde y dorado, con cenefa superior y filetes verdes vidriados. Se conserva también una banda alta de yeserías con el mismo poemilla piadoso del Mirador del Patio de la Acequia³¹⁰, que sugiere que los paramentos estarían revestidos de este tipo de decoración, policromada hasta el arrocabe³¹¹. El pavimento es de mármol blanco, moderno aunque en evocación del que presumiblemente hubo. Todo ello habría configurado un espacio fresco, sombreado y muy aireado, donde refugiarse del calor estival y de los rayos solares.

En lo que respecta a la Torre de las Damas, su romántica denominación parece carecer de fundamento, pues no se detecta que haya sido ocupada especialmente por mujeres³¹². Sí hay constancia de que la madre de Boabdil se trasladó con sus hijos desde el Palacio de los Leones a las proximidades del Partal³¹³, y se dice que la Torre de las Damas pudo ser el lugar desde el que se descolgó “el rey chico”, para huir con sus partidarios y rebelarse contra Muley Hacén³¹⁴. También se ha sugerido que en esta zona pudo tener lugar la reclusión forzosa del infante Ismā’il, previa a la sublevación contra su hermano Muḥammad V No obstante, todos estos acontecimientos son muy posteriores a su construcción.

La torre presenta la misma altura que el pórtico previo, por lo que no sobresale tras él, si se mira desde los jardines aterrazados [Fig. 2]. El arco de acceso a la misma desde el interior del pórtico, de unos 2,60 m de luz, reitera la condición palaciega del Partal. De perfil semicircular e intradós y albanegas decorados con texturas vegetales, contaba también con decoración mural recorriendo sus contornos

predominantes en los ámbitos representativos; véase «Los estanques palatinos en el Occidente musulmán: la Favara de Palermo y el Albercón de Cartuja en Granada». Los paseos en barca en los estanques eran especialmente valorados en la cultura islámica medieval. La natación y la inmersión pudieron haber sido menos habituales; véase Jesús Bermúdez Pareja, «El baño del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada: disposición primitiva y alteraciones», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 10 (1974): 99-116.

307. Leopoldo Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 5 (1969): 69-94.

308. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 62.

309. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 31.

310. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 253.

311. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 165.

312. Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, 113.

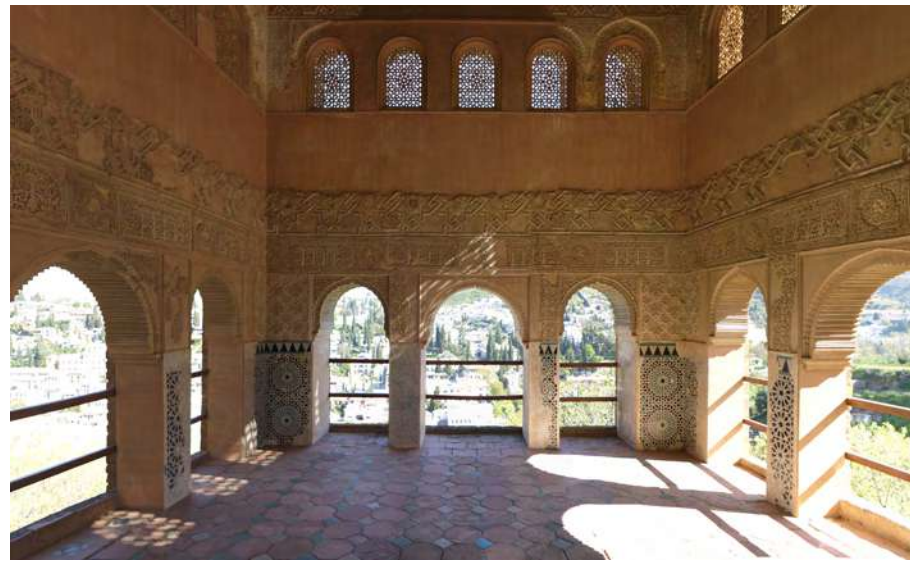
313. Baeza, *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*, 19.

314. Torres Balbás, «Las casas del Partal de la Alhambra de Granada»; Torres Balbás, «Ajimeces»; Gallego Burín, *La Alhambra*, 155. Ambos se basan en Baeza, *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*, 20. La asociación con el Partal, sin embargo, parece dudosa, pues no hay en el pórtico ni en la Torre de las Damas ventanas geminadas con “mármol” intermedio como el que menciona Baeza, al que Boabdil ató una *soga de lana buen gruesa*.



[Fig. 6] Quicalera encastrada en el pavimento de mármol. Fotografía de la autora, 2018.

[Fig. 7] Interior de la Torre de las Damas.
Fotografía de la autora, 2018.



exteriores, de la que se ha perdido gran parte. El arco cubre un ligero desnivel salvado por un escalón y en sus jambas presenta *taqa*-s, indicativas de la condición estancial del espacio al que se accede. Estos nichos presentan bandas perimetrales con inscripciones epigráficas piadosas que llaman la atención sobre el agua que va a ser consumida, instando a dar gracias a Allāh³¹⁵. Según Pavón Maldonado, se trata del primer caso de ubicación de *taqa*-s en torres, lo que hablaría de la originalidad local de ocupar este tipo de construcciones, de origen militar, como espacios palatinos³¹⁶. En coherencia con dicha condición estancial, el vano presenta quicialeras labradas encastradas en el suelo de mármol, confirmando la anterior presencia de grandes hojas de puerta con apertura exterior que permitirían dotar de intimidad al espacio interior de la torre [Fig. 6].

Éste presenta planta cuadrada de unos 5 m de lado y cerca de 8 m de altura libre, asumiendo la configuración de *qubba*. Cada uno de sus tres lienzos exteriores se halla perforado por tres huecos a modo de balcones que arrancan del suelo, el central de mayor anchura (1,35 m frente al 1 m de los laterales), con perfil angrelado [Fig. 7]. Su altura supera ligeramente los 2 m. Por encima de ellos, en cada frente aparecen cinco ventanitas altas tamizadas con celosías de yeso. Estas ventanas introducirían la deseable luminosidad en la parte superior de la *qubba*, permitiendo apreciar sus decoraciones. Si las celosías hubiesen contado además con vidrios multicolores, habrían contribuido a tornasolar la atmósfera interior. En caso contrario, de permanecer abiertas y permeables al aire, habrían jugado un papel fundamental en la ventilación del recinto³¹⁷, aun cuando las puertas estuviesen cerradas. Conviene notar que en este caso no existen celosías que permitan realizar tal función sobre la puerta de acceso, aunque se observan unos enigmáticos arquiños de descarga embebidos en la fábrica.

315. Sobre las *taqa*-s o *tacas*, consultar Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV*, 30.

316. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, Vol. 1:117-18, 133.

317. Necesaria, entre otras cosas, para evacuar las emanaciones de braseros y lámparas.



[Fig. 8] Vista axial sobre la alberca y hacia el pabellón sur, hoy desaparecido.
Fotografía de la autora, 2018.

La sala presenta zócalos fragmentarios de alicatado en colores fríos: verdes y azules junto al blanco y el negro³¹⁸; tonos cuya combinación geométrica remite en la memoria a cierta idea de fresca espesura³¹⁹. Las composiciones son centrales en torno a ruedas de apariencia estrellada o floreada, con cenefa superior de almehillas blancas y negras. Los pavimentos cerámicos son modernos³²⁰. Las yeserías conservadas por encima de los alicatados, desprovistas de su coloración original, sugieren una naturaleza geometrizada y mineralizada, con estrellas entrelazadas y recuadros de ataurique. Las celosías caladas de la zona alta hacen vibrar las superficies murarias con su trama de puntos de luz, remitiendo al firmamento y la luminosidad que de él emana. La armadura de madera, situada a 6 m de altura y en forma de artesa, escapa del campo visual habitual y no ejerce compresión espacial alguna. Sus probables decoraciones pintadas contribuirían a desmaterializarla y hacerla levitar.

Si bien no hay indicios de que los balcones hubiesen poseído cierre alguno, es probable que algún tipo de carpintería practicable o celosía también los matizase, dada su exposición frontal al barrio de Axares. En esta situación, cerrando la puerta del pórtico y provistos de agua, los ocupantes quedarían en íntimo aislamiento, suspendidos sobre el panorama e inaudibles sus conversaciones. La permeabilidad con jardines palaciegos y entorno territorial se graduaría a voluntad y en función de las necesidades.

318. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV*, 62.

319. Según Fátima Roldán, los mosaicos y los alicatados cerámicos podrían entenderse como abstracciones de *conjuntos florales y arboledas*; en Roldán Castro, «La percepción del entorno en el mundo musulmán», 56. También Ibn Jaldun, cuando habla del oficio de la construcción y trata el tema de la decoración arquitectónica, señala: *A veces también se cubren las paredes con piezas de mármol, terracota, cerámica, nácar o azabache que se disponen en formas simétricas o formando dibujos propios de cada artesano, con lo que la pared se muestra a la vista como si fuese un jardín bien cuidado*; en Ibn Jaldun, *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah)*, 740-41. Otra asociación paisajística significativa es la que traza Ibn al-Jatib en relación con los paramentos del Mexuar: *en todos sus muros ondea un mar de azulejos que se eleva rodeado de cartelas, a modo de orilla*; en Ángel C. López López y Antonio Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 26 (1990): 121-44.

320. Se comenzó a solar la torre el 9 de agosto de 1924, terminándose cinco días más tarde; véase Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 100.

Sobre los balcones se alternan dos poemas atribuibles a Ibn al-Yayyāb, de los cuales los dispuestos en los tarjetones rectangulares apelan al propio espacio, subrayando la gozosa experiencia de los días y las noches vividos en este lugar. Sus versos, en interpretación de Puerta Vílchez, explicitan que el resultado final del espacio satisfizo enteramente los deseos que movieron a su construcción³²¹:

¡Saludos, oh mansión por la alegría y la felicidad recorrida,
por la gloria y la esperanza ayudada!

Tu constructor en ti su deseo logró
y en sintonía con sus anhelos buenas nuevas se juntaron.

Su noche en ti es agradable, toda alba,
y su día, al sucederse la alegría, jubiloso.

En el reino continúa protegiéndolo y haciéndolo triunfar,
servido por la gloria, el tiempo y la mudable fortuna³²².

Crear un pabellón privado, no protocolario, entre los jardines de la Alhambra y el valle del Darro debió de ser la principal de esas motivaciones. Por su orientación, el sol matinal se soslaya pronto y los rayos del atardecer no llegan a penetrar, dado el esviaje de la Alhambra hacia poniente. En el interior de la torre, la visión del entorno penetra por sus tres lados exteriores (norte, este, oeste), ofreciendo un barrido panorámico de todo el valle del Darro, desde las laderas silvestres por donde amanece hasta su ocultación en la ciudad. El Bosque de la Alhambra actúa como diafragma, separando la ciudad palatina del resto del panorama y creando un ambiente de naturaleza tranquila a sus pies que permite concentrarse en la visión lejana. Esta panorámica se encuentra, a su vez, filtrada y segmentada por el paisaje abstracto del espacio arquitectónico, que sugiere una geometrización horizontalmente estratificada de una naturaleza ideal. Pavimento, zócalos alicatados, yeserías, celosías altas y armadura de la *qubba*³²³ parecen evocar un cosmos vertical, simétrico y ordenado en torno a la figura del monarca³²⁴. Cuando las puertas de la torre se hallasen abiertas, se recobraría la comunicación visual con pórtico, alberca, jardines aterrazados y pabellón fronterero, en un *continuum* experiencial de alta carga sensorial. Más que un palacio o lugar habitable, el Partal es un umbral construido para subrayar el límite entre el interior palaciego del recinto de la Alhambra y el entorno circundante.

321. Según el mismo autor, éste es un motivo ya empleado en la Aljafería de Zaragoza.

322. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 259.

323. Torres Balbás descubrió que la cubierta de la Torre de las Damas era en origen a cuatro aguas, formando una limahoya con los faldones del pórtico; en Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 95.

324. En este sentido, Mircea Eliade señaló que *cualesquiera que sean las dimensiones de su espacio familiar [...], el hombre de las sociedades tradicionales experimenta la necesidad de existir constantemente en un mundo total y organizado, en un cosmos*; en *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón (Barcelona: Paidós, 1998), 37. Añade Pierre Francastel que *la simetría perfecta del mundo exterior implica el mundo cerrado y finito; es una concepción aún medieval*; en Pierre Francastel, *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, trad. Francisco Azamor (Buenos Aires: Emecé Editores, 1970), 208.

Observatorio del Partal*

Nos detendremos ahora en el torreón que se eleva en el extremo occidental del pabellón norte del Partal. Como apuntábamos, todo indica que debió de erigirse con posterioridad al primitivo pabellón, que hubo de ser simétrico y de una sola planta. En efecto, el paño ciego de ladrillo situado a occidente del pórtico muestra, tanto hacia los jardines del Partal como hacia el Bosque de la Alhambra, una visible junta vertical, indicativa del corte no trabado de las fábricas [Fig. 1]. Al primitivo pórtico se adosó, con este volumen, un núcleo de escalera que permite acceder a la pieza superior, hoy conocida como el Observatorio. Esta denominación popular podría derivar de la supuesta afición a la astronomía de alguno de los sultanes³²⁵, aunque Jesús Bermúdez Pareja señaló que *en Granada suele ponderarse con el nombre de observatorio a los miradores que permiten una visión extensa o penetrante sin que el observador sea visto, pero sin relación alguna con los observatorios astronómicos*³²⁶.

Se desconoce bajo qué reinado se realizó esta ampliación, si bien lo más aceptado es que fuera ordenada por el mismo Muḥammad III o por sus inmediatos sucesores (Naṣr o Ismā'īl I), a la vista de los elementos constructivos y decorativos³²⁷. El torreón se ha conservado en bastante buen estado³²⁸, sin alteraciones desfiguradoras de gran alcance. A la caja de escalera hoy en día se accede a través de una puerta baja contigua a la Casa de las Pinturas. En origen, sin embargo, el acceso debió de producirse por el arco, que antes fuera balcón, situado en el extremo oeste del pórtico del Partal³²⁹; desde el interior de la escalera se aprecia especialmente bien esta circunstancia. La escalera, estrecha y de empinados peldaños, cuenta con restos de pinturas murales negras y rojas y cupulillas sobre los rellanos. Gira varias vueltas en torno a un machón central antes de desembocar directamente en el interior del llamado Observatorio.

El aposento superior consta de un único espacio indiviso matizado en tres ámbitos [Fig. 2]. El principal, en el que desembarca frontalmente el tiro de escalera, presenta planta aproximadamente cuadrada de unos 3,40 m de lado, con tres huecos de ventanas bajas con perfil angrelado en cada uno de sus tres frentes exteriores (norte, este, sur). La anchura de las ventanas oscila entre los 70 y los 75 cm y su altura supera el 1,40 m. Los paramentos han perdido su zócalo alicatado, pero los escasos restos conservados en la esquina suroriental señalan que la banda inferior la componía una trama de cuadradillos blancos y negros a 45°, probablemente



[Fig. 1] Torreón en el pabellón norte del Partal. Junta vertical que denota su adición posterior y actual puerta de entrada al núcleo de escalera. Fotografía de la autora, 2018.

* Una versión preliminar de este estudio ha sido publicada en Marta Rodríguez Iturriaga, «La Alhambra habitada. Experiencias del paisaje desde el espacio arquitectónico», en *La casa. Espacios domésticos, modos de habitar*, ed. Juan Calatrava Escobar et al. (Madrid: Abada Editores, 2019), 37-47. Algunos errores detectados en aquella primera versión han sido aquí corregidos.

325. Ibn al-Jatib únicamente destaca los conocimientos en esta materia del sultán Naṣr (1309-1314), fugaz sucesor de Muḥammad III. Véase Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 169.

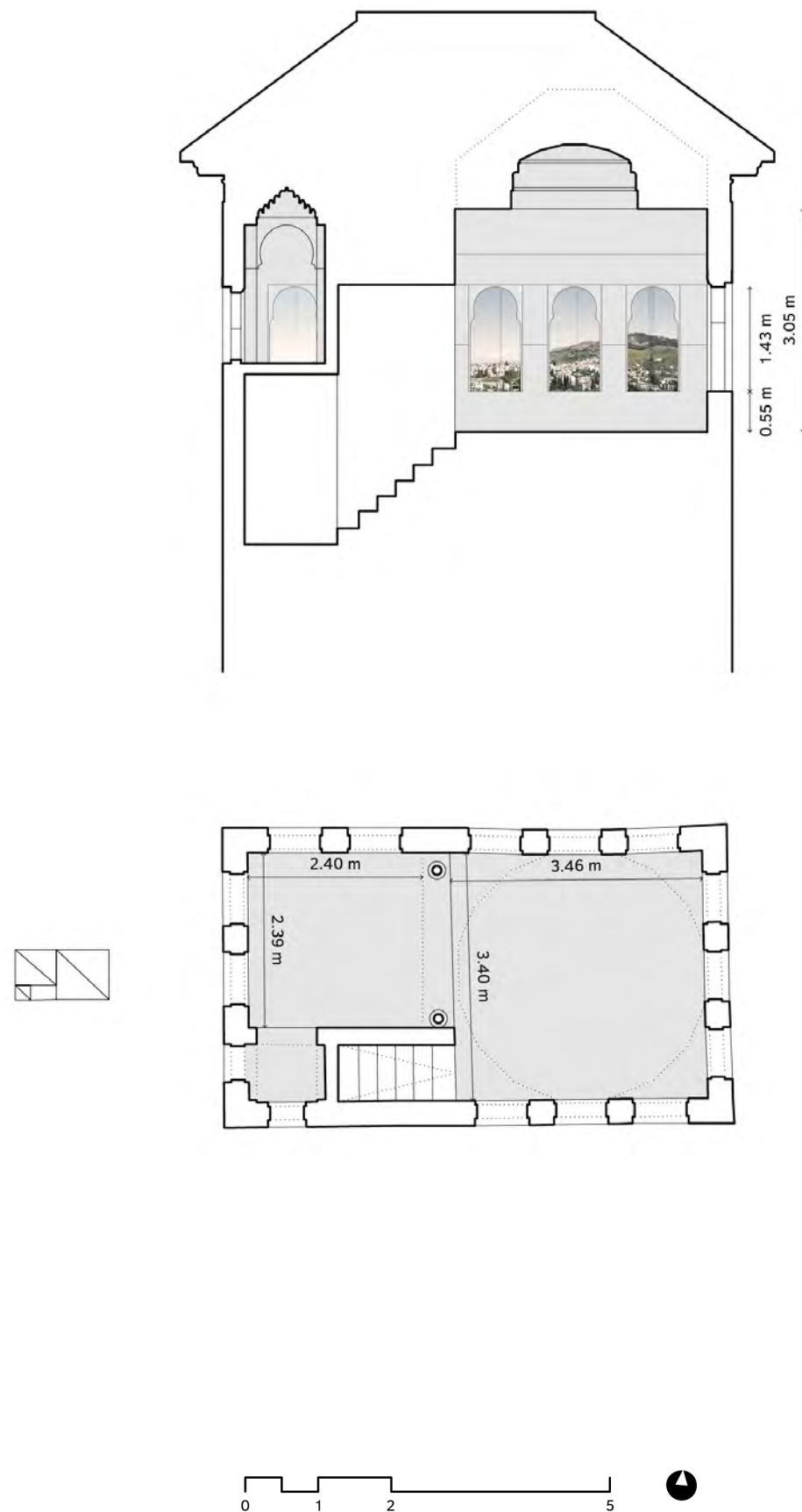
326. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958».

327. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 119-20; Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 63; Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 258-61.

328. Ricardo Velázquez Bosco, «Plan de Conservación de la Alhambra. Memoria» (Granada, 1917), 4.

329. Remitimos al caso de estudio anterior. Fue Torres Balbás quien tabicó este acceso primitivo dejando la puerta moderna para acceder a la escalera, por algún motivo que se nos escapa. Véase Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 95.

[Fig. 2] Planta y sección del Observatorio del Partal, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela y Antonio Almagro (EEA); Basilio Pavón (1975), y APAG, Colección de planos, P-000113, P-000620, P-001352, P-005772 y P-005851.



[Fig. 3] Ambiente principal del Observatorio desde el desembarco del tiro de escalera. Fotografía de la autora, 2018.

conformando algún dibujo en vez de un simple ajedrezado, pues se aprecian dos piezas negras contiguas. Por encima de este zócalo, a partir de 1,20 m de altura, aparecen las yaserías, desprovistas de su colorido original. Los motivos son epigráficos y de ataurique, con elementos florales, salvo en la banda superior, recorrida por un entramado geométrico generado a partir de estrellas de seis puntas. Como ha señalado Antonio Orihuela, la menuda escala de los trazados se encuentra en apropiada correspondencia con las proporciones del espacio³³⁰. El pavimento es de cerámica vidriada, también en cuadrados alternos blancos y negros a 45°, aunque de mayores dimensiones que los remanentes en el zócalo; con su fino encintado perimetral verde, el diseño resulta similar al conservado en el pabellón sur del Partal. Las piezas de la solería fueron colocadas en este lugar por Torres Balbás, siguiendo los indicios existentes³³¹. Este primer ambiente se cubría con un magnífico

330. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV*, 64.

331. Leopoldo Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1925-1926», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 3 (1967): 125.



[Fig. 4] Ambiente secundario del Observatorio desde el arco divisorio. Fotografía de la autora, 2018.

techo cupulado de madera, con toda probabilidad, decorado con pinturas, del que hoy se muestra una réplica³³² [Fig. 3].

El segundo ambiente, contiguo y abierto al primero en su parte occidental, dispone de un nivel ligeramente más elevado, salvado por un pequeño escalón moderno³³³, y una planta también cuadrada, aunque de más reducidas dimensiones: 2,40 m de lado. Cuenta, en este caso, con dos huecos de ventanas bajas en sus dos frentes exteriores (norte, oeste), de las mismas dimensiones y aspecto que los anteriores, y su separación respecto del primer ambiente queda subrayada por un arco angrelado interior sustentado sobre columnas de mármol³³⁴, que lleva grabado el mismo poemilla piadoso del friso interior del pórtico³³⁵. El pavimento, las ventanas y el tratamiento de los paramentos dan continuidad al ámbito previo [Fig. 4]. El techo, en cambio, es un alfarje de factura reciente³³⁶.

El tercer ámbito es una curiosa alacena situada a 1 m de altura y construida salvando el paso de la escalera, conformando una suerte de habitación en miniatura o repisa elevada que se abre, a su vez, por un hueco angrelado en cada uno de sus

332. Fue desmontado en el s. XIX por el último propietario del edificio, Arthur von Gwinner, y hoy se exhibe en el Museo de Pérgamo de la capital alemana.

333. El ligero desnivel lo dispuso Torres Balbás en su restauración *para salvar la tablazón de la escalera que va por debajo*; Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1925-1926», 125.

334. Las columnas actuales fueron colocadas por Torres Balbás, pues, en su opinión, con el tiempo habían desaparecido y sido sustituidas por dos machones de ladrillo. Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 107.

335. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 261.

336. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 64.

frentes exteriores (sur y oeste). Hay indicios de que su superficie horizontal estaba acabada en la misma cerámica vidriada de los pavimentos anteriores, con ajedrezado blanquinegro a 45°. Los paramentos de este diminuto habitáculo han perdido buena parte de sus yeserías originales [Fig. 5]. Se cubre con una pequeña cúpula de mocárabes, la más antigua de la Alhambra³³⁷, que conserva restos de pigmento azul.

En conjunto, el Observatorio destaca especialmente por su multiplicidad de huecos abiertos a las cuatro orientaciones, conformando en la actualidad un panóptico en torno al ocupante [Fig. 6]. Por la abundancia de ventanas y su situación repartida en los distintos frentes, permite la percepción multidireccional y la visión periférica del exterior³³⁸, en una experiencia paisajística inmersiva y, al mismo tiempo, protegida y mediada por la arquitectura. Si se atiende a la completa experiencia espacial, se aprecia una incorporación pautada, desjerarquizada y envolvente del entorno. La visión se fragmenta y recorta en las cuatro direcciones; la mente completa, con su interpretación personal, el panorama circundante.

La materialidad de las superficies interiores influiría también decisivamente en la experiencia global, por su contrapunto dialogante con el entorno percibido. Los alicatados de los zócalos, hoy desaparecidos, unirían su frío tacto y sus colores igualmente fríos al pavimento existente, definiendo un estrato espacial inferior que contribuiría a enfatizar una línea virtual del horizonte. Por encima de esta franja, la textura rugosa y menuda de las yeserías semejaría una fronda geometrizada y purificada por las jaculatorias piadosas —la palabra *Baraka* se repite en los paños ciegos entre las ventanas del espacio mayor; *La dicha continua* aparece en las yeserías de los otros dos ambientes³³⁹—. Su brillante cromatismo intensificaría los relieves, haciendo estallar la masividad de los cerramientos en una aparente superposición de enredadas filigranas de colores³⁴⁰. Finalmente, la cúpula de madera del ambiente principal, como trasunto de la bóveda celeste, ejercería desde sus 3 m de altura una compresión ingravida del espacio, creando una ilusión de centralidad cenital al tiempo que proyectase las miradas hacia el exterior, a través de los numerosos huecos. Se trataba, en conjunto, de un “paisaje arquitectónico” interior cuidadosamente dispuesto para establecer relaciones con aquel otro paisaje mayor³⁴¹.

Es éste un espacio claramente palaciego, como ponían de manifiesto sus techumbres y yeserías de notable desarrollo formal y decorativo, aunque su carácter sea más privado e íntimo, por lo reducido de la escala y su situación en planta alta. Lo más probable es que constituyese un recinto habitable, aislado por la puerta al pie del torreón y por carpinterías en las ventanas, que se situarían, como en otros lugares de la Alhambra, a haces exteriores de los huecos decorados. En el ambiente principal, la baja altura de los antepechos sugiere una utilización estancial: los

337. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 165-66.

338. Véase Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 10-13.

339. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 261-62.

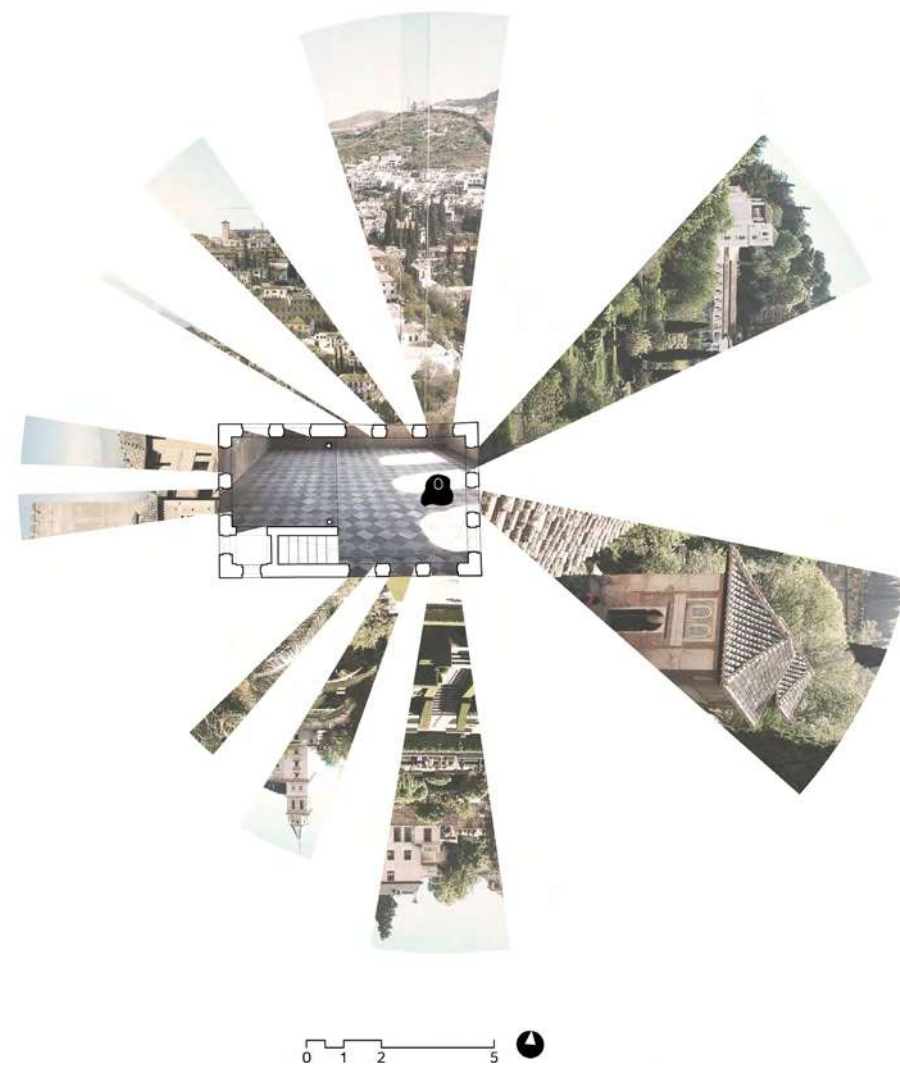
340. Ernst J. Grube ha señalado, de hecho, que *la mejor y más “islámica” arquitectura islámica es realmente una negación de la arquitectura tal como se la entiende en Europa, es decir, una negación de la estructura; aspira a la negación óptica de la realidad de la carga y de la necesidad del soporte*; en «Introducción: ¿Qué es la arquitectura islámica?»

341. En relación con ello, véase Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*, trad. Adrián Margarit (Barcelona: Blume, 1975), 34, 112, 129.



[Fig. 5] Tercer espacio del Observatorio, posible alacena. Fotografía de la autora, 2018.

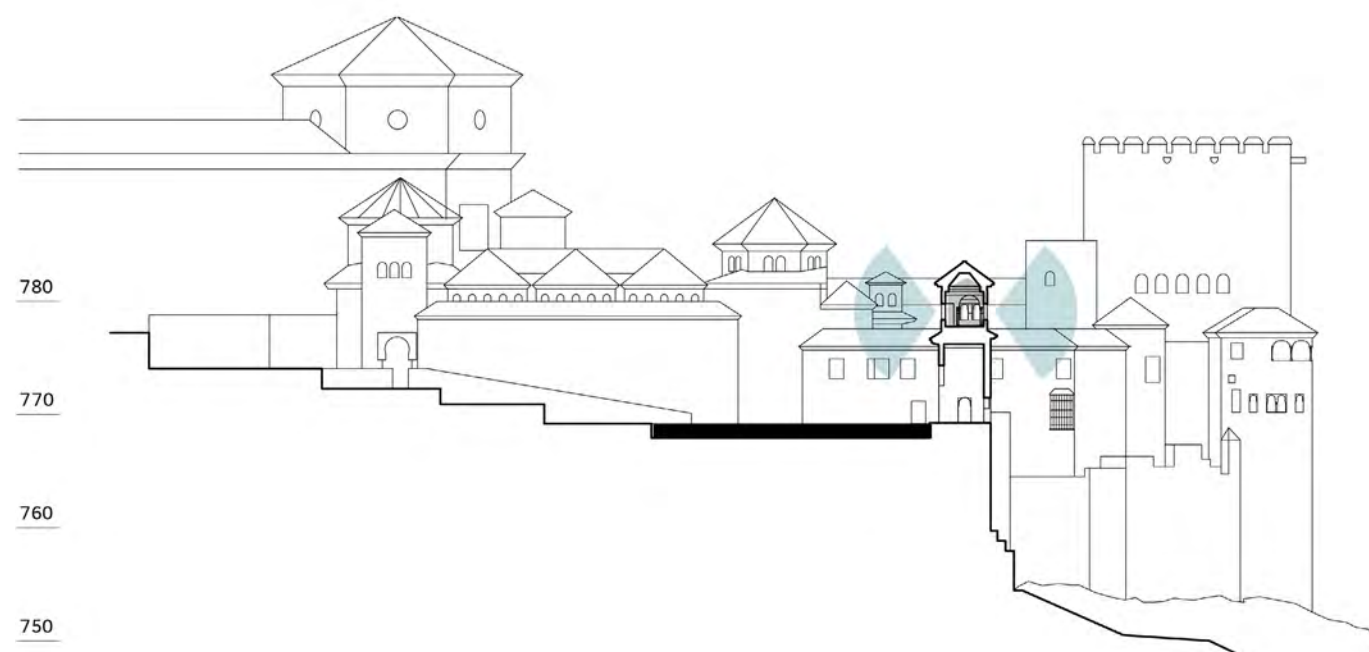
[Fig. 6] Aproximación a la experiencia del paisaje actual en el Observatorio del Partal. Elaboración propia.



ocupantes descansarían sobre alfombras y cojines, teniendo al alcance del brazo los poyos de las ventanas y posibles mesas bajas donde depositar objetos. La separación marcada por el arco interior, entre el ámbito principal y el secundario, apunta a la posible situación en este último de elementos de servicio —un lecho es improbable por la abundancia de huecos—, así como de un eventual cortinaje divisorio. Por su parte, la alacena es previsible que tuviese sus huecos exteriores cubiertos con celosías, hoy desaparecidas, para permitir la ventilación de los objetos que en ella pudieran guardarse. En conjunto, podría tratarse de un torreón de retiro personal, para la observación de los alrededores o del cielo estrellado, el descanso y la conversación u otras actividades ociosas. No debe olvidarse, en este sentido, que su construcción vino a complementar al primitivo pabellón norte del Partal, tal como fue descrito en el caso de estudio precedente. La trascendencia del esquema resultante, de torreón mirador excéntrico elevándose sobre uno de los extremos de la crujía principal, será insospechadamente amplia, sentando el

[Fig. 7] Vistas desde el Observatorio por sus frentes oriental, meridional, septentrional y occidental, respectivamente. Fotografías de la autora, 2018.





[Fig. 8] Sección transversal por el pórtico norte y el Observatorio del Partal en su estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela y Antonio Almagro (EEA) y APAG, Colección de Planos, P-005773.

Partal un precedente que sería profusamente imitado por casas-patio y palacetes granadinos de los siglos posteriores³⁴².

En lo que respecta a las percepciones sensoriales, por el frente oriental del espacio, opuesto a la entrada y sin duda el principal, preside la vista el valle del Darro y, sobre todo, el Generalife con sus huertas, almunia que, como se ha indicado, es sólo algo anterior al Partal [Fig. 7]. Esta visión, por tanto, debió de ser intencionada y acaparar la mayor parte de las atenciones, ya que muchas otras construcciones de los alrededores no existirían en el momento de la elevación de este torreón. Por encima del Generalife, se aprecian con claridad las ruinas de la Silla del Moro, así como el arbolado y el perfil completo del Cerro del Sol. Algo más abajo, casi a los pies del Partal, se observa el pequeño oratorio privado erigido por Yūsuf I y que, por tanto, no existiría en el momento de la construcción del Observatorio; en su lugar continuaría el lienzo de muralla coronado por almenas. El sonido de los pájaros y el calor del sol matinal completan las sensaciones en esta dirección.

Al sur, la vista se abre sobre los jardines palaciegos ascendentes hacia la zona central de la Sabika, donde emergerían los palacios más antiguos de Muḥammad II (Partal Alto y posiblemente Palacio de los Infantes) y del propio Muḥammad III. Algo más abajo, destacaría axialmente el pequeño pabellón sur del Partal y, a sus pies, los jardines compartidos entre ambos pabellones con el gran espejo de la alberca. Ligeramente hacia el oeste, se alzaría la Mezquita Real de la Alhambra con su correspondiente alminar, ordenada edificar asimismo por Muḥammad III al final de su reinado y cuyo lugar hoy lo ocupa la Iglesia de Santa María con su correspondiente campanario. Esta perspectiva, en consecuencia, tampoco debió de ser

casual, permitiendo establecer importantes conexiones visuales con otras arquitecturas entonces en uso o en pleno proceso de construcción. El rumor de la vida palaciega llegaría a oídos de los ocupantes del torreón, que recibirían también en esta dirección un agradable soleamiento invernal.

Al norte, la perspectiva es la del Albaicín oriental y el barrio del Sacromonte sobre el cerro de San Miguel, donde la muralla nazarí descendía cerrando la ciudad hasta el curso del Darro. El canto de los pájaros del Bosque de la Alhambra y los ecos lejanos de la ciudad conformarían el paisaje sonoro. El torreón se asoma, por tanto, a un ambiente distinto, más despejado, húmedo y frondoso en esta dirección³⁴³.

Al oeste, por último, domina hoy lo edificado³⁴⁴: se aprecia el cierre del Patio de Lindaraja por la crujía oriental del s. XVI, la linterna octogonal de la Sala de Dos Hermanas y, en curioso juego de correspondencia, la capilla ochavada del Palacio de Carlos V también el cuerpo completo de la Torre del Peinador avanzando respecto de la línea de muralla y la Torre de Comares. De todo lo visible en esta dirección, únicamente las primitivas torres defensivas del límite amurallado y de la Alcazaba estarían presentes en el momento de la construcción de este torreón, sobre un fondo, por tanto, mucho más despejado con la ciudad baja, la vega e incluso el ocaso tras las sierras occidentales³⁴⁵.

343. En estos huecos se han colocado recientemente unos vidrios de protección transparentes a haces exteriores.

344. Estas ventanas cuentan también con vidrios protectores.

345. Con la intensidad de las perspectivas descritas, resultaría una ironía que el artífice de este espacio hubiese sido efectivamente Muḥammad III porque, al parecer, estuvo aquejado de una enfermedad crónica de los ojos que afectaba gravemente a su visión. Así lo refiere Ibn al-Jaṭīb; véase Ibn al-Jaṭīb, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí*, trad. por Emilio Molina López (Granada: Universidad de Granada, 2010), 156.

342. Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana. Vol. 3: Palacios*, 458.

Salón Regio del Generalife

Volvemos nuevamente al Generalife para abordar el siguiente caso de estudio en orden cronológico: el Mirador del Salón Regio, situado en el ala norte del palacio. Si las crujías meridional y oriental del Patio de la Acequia albergaron viviendas completas, probablemente para familiares y servidumbre del monarca, el pabellón norte del Generalife podría haberse destinado a su uso personal. En origen, como ya señalamos, este pabellón constaba de una sola planta y, posiblemente, de una torre en el extremo occidental³⁴⁶, permitiendo que el entonces más voluminoso núcleo residencial del lado sur otease el Cerro de San Miguel por encima de su cubierta³⁴⁷.



[Fig. 1] Pabellón norte del Generalife.
Fotografía de la autora, 2021.

El pabellón norte presenta una visible inclinación en planta, de entre 5 y 6°, con respecto al resto de alineaciones del patio, que, por lo demás, es sensiblemente ortogonal. Se ha insinuado que este descuadre podría obedecer a la reutilización de alguna estructura previa³⁴⁸; explicación que entendemos más factible que el simple “descuido” de los alarifes musulmanes o su “desinterés” por las cuestiones métricas. El pórtico posee la misma longitud que el patio en este frente (12,60 m) y una anchura de unos 2,25 m [Fig. 1]. Se abre al Patio de la Acequia mediante cinco arcos angrelados, el central de mayores dimensiones y casi el doble de luz que los laterales (3,90 m frente a 2,05 m); la jerarquía espacial se pone también aquí claramente

346. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958».

347. Remitimos al primer caso de estudio de esta primera parte, el Mirador del Patio de la Acequia.

348. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 212.

de manifiesto. Los paños opacos comprendidos entre los arcos y el friso bajo el alero aparecen tratados con *sebka*, conformando un *bordado semejante a las flores del jardín*, en palabras de Ibn al-Yayyāb grabadas en el interior del pórtico³⁴⁹. Los arcos apean sobre columnas cilíndricas de mármol blanco. En este caso, la fuente alineada con el eje central no penetra en el intercolumnio, como ocurría en el Partal, sino que queda expulsada de la arquitectura e integrada en la composición del patio; aunque, como han precisado Manuel Casares, José Tito y Esther Cruces, esta situación pudo no ser la original³⁵⁰. En el arrocabe de la esquina noroeste se halló una tabla con la siguiente inscripción coránica alusiva al paraíso terrenal, que podría estar relacionada con las características del patio ajardinado:

[Tienen un signo en la tierra muerta, que hacemos revivir y de la que hacemos salir el grano que les] alimenta. Hemos plantado en ella palmerales y viñedos, hemos hecho brotar de ella manantiales, para que coman [de sus frutos] (36, 64)³⁵¹.

En el extremo occidental del pórtico se abre un nicho o alhanía original (1,23 × 1,80 m en planta) construido sobre la cabezada de la escalera que desciende hacia las terrazas ajardinadas inferiores. Según Carlos Vílchez, serviría *para resguardarse del frío del atardecer*, pues cuenta con repisa interior y bovedilla de mocárabes³⁵². También podría tratarse de un espacio para el almacenamiento discreto de enseres y el descanso al aire libre³⁵³, cuando la climatología lo hiciera apetecible. De hecho, Torres Balbás lo restauró³⁵⁴ y lo entendió como alacena, dadas sus exiguas dimensiones. Este diminuto espacio de proporción vertical, aunque ciego, trae a la memoria la hipotética alacena del Observatorio del Partal, asimismo construida sobre un tramo de escalera y con bovedilla de mocárabes. En el extremo oriental del pórtico, el nicho se repite haciendo simétrica la composición, aunque no conserva sus decoraciones interiores³⁵⁵.

El pórtico presenta pavimento cerámico moderno³⁵⁶ y yeserías en su parte superior; el resto de los paramentos se hallan desnudos. Se cubre con un alfarje apeinado con cupulillas octogonales que ha perdido su probable decoración pictórica³⁵⁷. En el muro norte, compensando visualmente los descuadros³⁵⁸ y persiguiendo la alineación con el eje del patio —no tanto con el pórtico³⁵⁹— se abre un triple vano de

349. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 340.

350. Los autores argumentan, basándose en referencias del APAG, que la fuente debió de estar en origen dentro del pórtico; en Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 272.

351. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 334; Puerta Vílchez, «La construcción poética de la Alhambra».

352. Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 70.

353. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 30.

354. Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 79.

355. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 146.

356. Losetas prensadas hexagonales y cuadrillos verdes y blancos vidriados; solería dispuesta por Torres Balbás en la rasante de la original; según Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 81.

357. Fue restaurado por Torres Balbás en 1932; véase Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 79.

358. La distancia del vano al extremo occidental del pórtico es 10 cm menor que al oriental.

359. De hecho, las líneas virtuales que unirían las basas de las columnas centrales del pórtico con los extremos del vano del Salón Regio son prácticamente paralelas al eje del patio.

arcos también angrelados, el central no sólo más ancho sino también más alto³⁶⁰. Este vano da acceso al espacio arquitectónico principal del Generalife, conocido como Salón Regio. Sobre él, cinco ventanitas altas cerradas con celosías aparecen dispuestas para permitir la ventilación de la estancia, aun cuando sus puertas se hallasen cerradas. Y es que el vano se clausura mediante grandes hojas con apertura exterior, cuyo giro es facilitado por escultóricas gorroneas de mocárabes. Las jambas están flanqueadas por sendas *taqa*-s que señalan el uso estancial del espacio; aspecto que reiteran las dos alacenas existentes en la cara interior del muro.

En el Salón Regio se celebraron ocasionalmente audiencias³⁶¹ cuando coincidían con los periodos de retiro del monarca; de ahí su nombre. En torno a los tres arcos del vano de entrada se despliega un poema de Ibn al-Yayyāb que ha permitido conocer mejor la cronología y las funciones asociadas a este espacio:

Alcázar de maravillosa perfección y belleza,
y en el que la majestad del sultán destella³⁶².

Claras son sus cualidades [del sultán], radiante su luz.
fluyen las nubes de su copiosa generosidad³⁶³.

Mano de innovación en sus paredes recamó
un bordado semejante a las flores del jardín.

Es como si su salón una acicalada novia fuera,
durante la ceremonia nupcial, de seductora belleza.

Le basta el elevadísimo honor de haber obtenido
la atención del califa del Misericordioso,

el mejor de los monarcas, Abu l-Walid,
de lo más selecto de los reyes de Qahtan³⁶⁴ escogido,

quien siguió la senda de sus honrados antepasados,
los defensores de la mejor criatura de 'Adnan³⁶⁵ (Dios le bendiga y salve).

De él [del rey] obtuvo [el alcázar] un cuidado que renovó
la hermosura de sus edificios y construcciones

en el año del triunfo de la religión y la victoria,
que es, en verdad, signo de fe.

Felicidad eterna siempre lo habite,
a la luz de la vía recta y a la sombra de la paz³⁶⁶.

El poema se refiere al sultán Ismā'īl I (1314-1325), cuya *kunya* o sobrenombre era Abu 'l-Walid. Tras loar las cualidades del monarca, señala su iniciativa constructora

360. Se han establecido relaciones entre este vano tripartito y el del Salón Rico en Madinat al-Zahra; en Hernandez Giménez, *Madinat Al-Zahra: arquitectura y decoración*, 46.

361. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958»; Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 75.

362. Ejemplos, en este verso y el siguiente, de identificación del sultán con el Sol o fuente de luz; tópico recurrente.

363. La nube, que regala el agua, es empleada frecuentemente como metáfora del sultán para aludir a su dadivosidad.

364. Tribu del sur de Arabia.

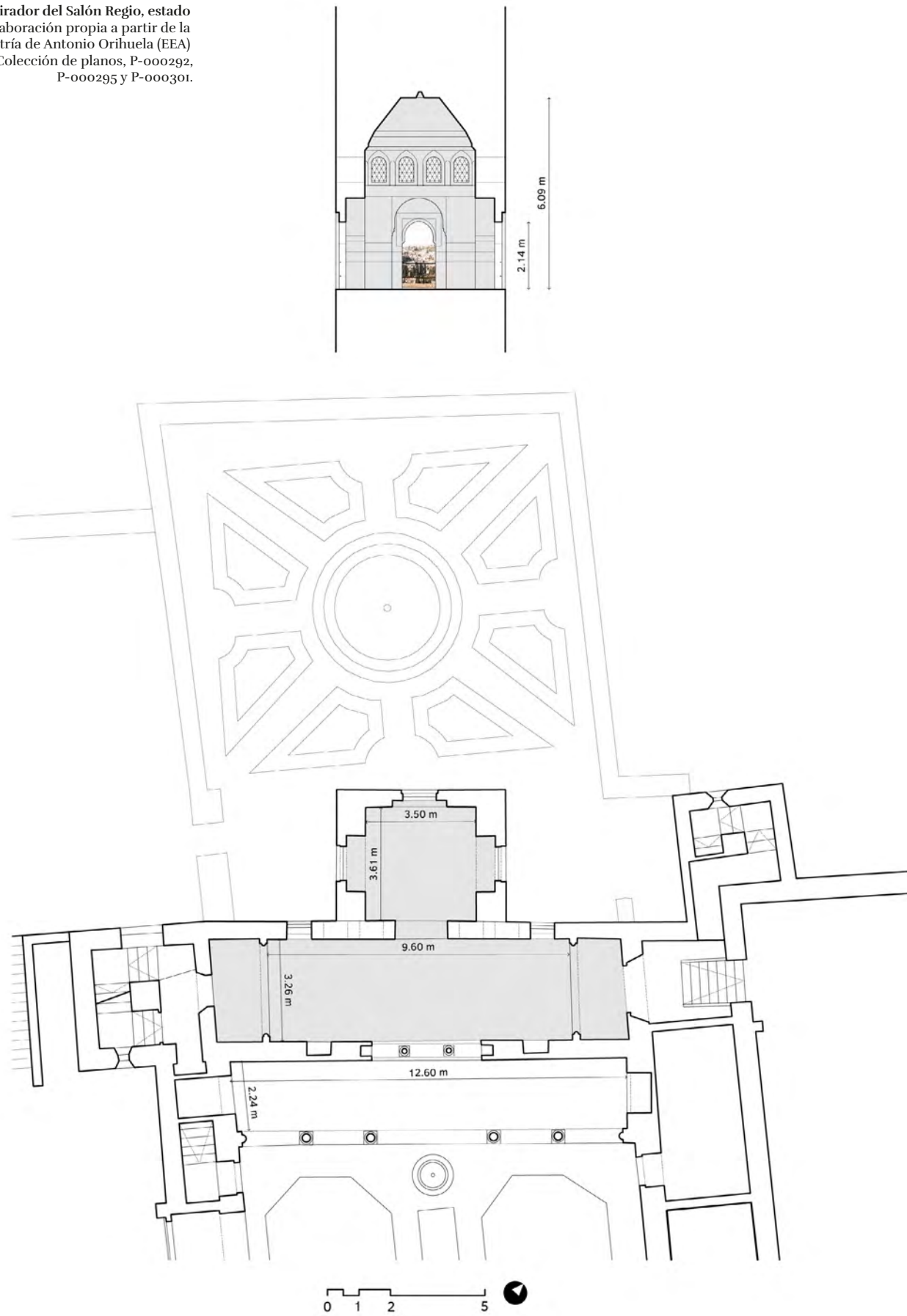
365. Tribu del norte de Arabia a la que pertenecía Mahoma.

366. Transcripción de Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 340.

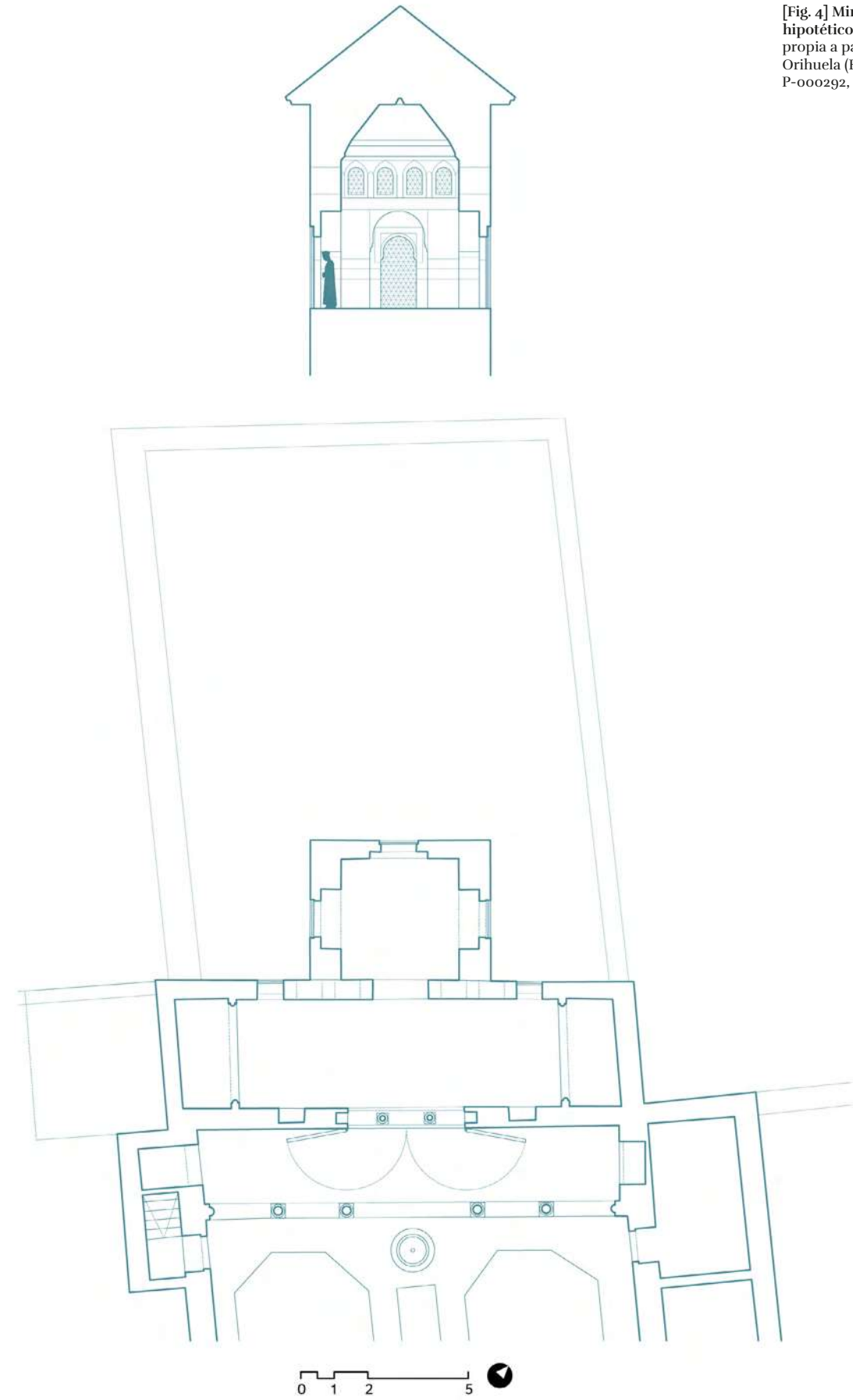


[Fig. 2] Acceso al Mirador del Salón Regio. Fotografía de la autora, 2021.

[Fig. 3] Mirador del Salón Regio, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela (EEA) y APAG, Colección de planos, P-000292, P-000295 y P-000301.



[Fig. 4] Mirador del Salón Regio, estado hipotético a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela (EEA) y APAG, Colección de planos, P-000292, P-000295 y P-000301.





[Fig. 5] Arriba, alzado norte del palacio del Generalife; abajo, detalle del exterior del Mirador en su encuentro con los huecos del Salón Regio. Fotografías de la autora, 2018.

como “innovadora” y establece el paralelismo ya comentado entre sus decoraciones y las flores del jardín existente en el Patio de la Acequia. La naturaleza, una vez más, se reinterpreta y solidifica en la arquitectura. A continuación, equipara el Salón Regio con una “acicalada novia”, dada su belleza. Y, finalmente, proporciona dos datos importantes: el primero, que este sultán “renovó” el Generalife preexistente y, el segundo, que lo hizo precisamente en conmemoración de una victoria, la de la Batalla de la Vega, en 1319³⁶⁷. En breve veremos en qué consistieron estas intervenciones, además de en la evidente modificación de las superficies decoradas. Las *taqa*-s que flanquean el umbral tripartito también recogen poemas, que confirman el uso del salón por parte del monarca. En la *taqa* derecha se lee:

Nicho en la puerta del más afortunado salón
para servir a la Alteza en su presencia.

¡Por Dios, qué hermoso es, erguido
a la derecha del rey único!

Es como si la vasija de agua
fuese una doncella mostrándose en alto.

Regocíjate con Ismā'īl, que es
con quien Dios te ha honrado, y sé feliz.

Que con él el islam en tan sublime gloria
permanezca eternamente.

Y en la *taqa* izquierda:

¡Oh nicho en la puerta del salón mayor,
regocíjate con Ismā'īl y alégrate!

El Clemente en buen sitio te acogió
pues en la casa del más íntegro rey sirves.

A su servicio estás erguido
en su presencia por la izquierda.

Es como si la vasija de agua
[fuese una doncella mostrándose en ti elevada(?)]

Que con él el islam en tan sublime
gloria dure por siempre³⁶⁸.

Además, dos breves inscripciones en las *taqa*-s dan instrucciones al visitante que va a ser recibido en audiencia:

Aquel cuyas palabras son buenas ha de ser honrado.

Entra con cordura, expresa saber, sé parco en palabras y sal en paz³⁶⁹.

La sala presenta planta rectangular, de 9,60 m × 3,25 m aproximadamente, con alhanías laterales ligeramente elevadas y separadas por grandes arcos apoyados

367. En ella perecieron los infantes Don Juan y Don Pedro.

368. Transcripción de Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 341.

369. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 342.

en semicolumnas. Estos espacios, en origen ciegos al exterior y cerrables mediante cortinajes³⁷⁰, serían utilizados para el descanso. El pavimento cerámico es enteramente moderno, similar al colocado en otros lugares de la Alhambra. Los paramentos carecen de zócalos y sólo conservan decoración de yesería en los arcos, contornos de alacenas y friso superior. A ambos lados de las cinco ventanitas con celosías de yeso sobre el vano de acceso, se fingen otras cuatro hacia el oeste y tres y media hacia el este, que encuentran eco —aunque no correspondencia numérica— en el lienzo opuesto. De ser permeables al aire, estas celosías proporcionarían abundante ventilación cruzada. Sobre ellas, un friso interior de mocárabes da paso a una armadura con formas estrelladas³⁷¹, nueva sugestión celeste.

Los elementos de mayor interés para nuestros propósitos se concentran en el lienzo norte de la estancia. En este cerramiento, existen dos balcones laterales, formalizados con arcos angrelados, que se asoman hacia el Albaicín y Cerro de San Miguel. Los huecos arrancan del suelo, su anchura oscila entre 75 y 80 cm y su altura es sensiblemente similar a la estatura humana. Están, por tanto, claramente dimensionados para su utilización individual, estática y en posición erguida. Aparte, hacia el centro aproximado del muro —aunque, nuevamente, con deliberadas correcciones ópticas³⁷²— se abre el arco de acceso a una torrecilla-mirador. Precisamente este elemento fue añadido al primitivo pabellón norte por Ismā'īl I tras la Batalla de la Vega³⁷³. Con anterioridad a su construcción, el frente norte del salón pudo haber contado con hasta siete huecos, el central más ancho —posible ubicación de un ajimez volado—, complementados por las correspondientes ventanitas superiores con celosías de yeso, salvo el hueco del centro, al que por su anchura habrían correspondido dos³⁷⁴. El alzado exterior del pabellón, en efecto, evidencia que la torrecilla vino a adosarse al cerramiento previo interrumpiendo su banda de celosías altas y que a los balcones extremos seguirían otros hacia el centro del lienzo, dada la continuidad del dintel de madera [Fig. 5]. En el interior del Salón Regio se han dejado también testigos de los arranques de los balcones desaparecidos, que debieron de datar de tiempos de Muḥammad II o Muḥammad III [Fig. 6]. Debe advertirse que, aunque el esquema sea formalmente similar al del pabellón norte del Partal —tres balcones a ambos lados de una torre-mirador—, en este caso lo que se habría horadado intensamente, casi deshaciendo el cerramiento —de entre 50 y 60 cm de espesor—, no habría sido ya un pórtico o palio arquitectónico con carácter exterior, sino un salón concebido como espacio interior

370. Con posterioridad a la conquista se abrieron sendas comunicaciones en los fondos de ambas alhanías: la occidental dio paso al torreón con escalera, que se construyó o reformó en esas fechas, y la oriental se abrió para acceder al pabellón renacentista del Patio del Ciprés de la Sultana.

371. También restaurado por Torres Balbás en 1932; véase «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 79.

372. La distancia del arco de acceso a la torrecilla respecto a las alhanías laterales varía en más de 20 cm.

373. Torres Balbás, «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada»; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 148. El arquitecto conservador halló en 1932 los restos de unas vigas de anclaje de la torre a la fábrica preexistente del pabellón norte; véase «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 79. También Antonio Fernández Puertas y Antonio Orihuela han atribuido la torrecilla a la reforma de Ismā'īl I, en Fernández Puertas, «El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del Exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife»; Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 210-11. En cambio, Rafael Manzano la asumía como obra de Muḥammad II reformada por Ismā'īl I, en Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 66.

374. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 210-11.



[Fig. 6] Testigos de los anteriores balcones en el interior del Salón Regio. Fotografía de la autora, 2021.



[Fig. 7] Interior del Mirador del Salón Regio. Fotografía de la autora, 2017.

habitado y orientado al norte, lo que lo habría hecho térmicamente desahagible durante buena parte del año. Sólo una clara determinación de introducir la experiencia del paisaje y un uso principalmente estival habrían justificado aquel diseño inusitadamente permeable asumiendo sus inconvenientes.

Pero lo que más interesa destacar de este caso de estudio es cómo la torre-mirador se convierte en monumento, en lugar noble donde los haya y espacio conmemorativo de felices acontecimientos. Con sus reducidas dimensiones (3,60 × 3,50 m), difícilmente podría haber albergado otra actividad que no fuera la observación diletante del territorio circundante, aquel gobernado y precisamente defendido en batallas como la conmemorada. La experiencia del paisaje por él ofrecida se entiende, en consecuencia, implícitamente equiparable en su deleite a la de cualquier otro tipo de monumento triunfal. No resulta descabellado pensar que, en las puntuales audiencias aquí celebradas, el monarca se instalase precisamente en el interior del Mirador, el espacio más cualificado arquitectónicamente y término del eje central de la composición.

La torrecilla constituye un pequeño pero delicioso observatorio del panorama, que no pierde tampoco su relación con el Patio de la Acequia [Fig. 7]. El arco que le sirve de umbral se encuentra profusamente decorado en su intradós y albanegas con motivos vegetales, mocárabes e inscripciones epigráficas. Carece en este caso de *taqa*-s o restos de puertas de cierre, lo que confirma que su utilización hubo de ser compartida con el Salón Regio. La planta de la torre se encuentra ligeramente elevada, por lo que requiere salvar un escalón en el acceso. El pavimento de ladrillo

viejo de su interior se dispuso en la restauración efectuada por Torres Balbás³⁷⁵. Jambas y zócalos han perdido su decoración, que debió de ser de alicatado.

Cada uno de los tres frentes exteriores de la torre se halla perforado por un hueco que arranca del mismo suelo y se eleva hasta más de 2 m de altura, al fondo de nichos mayores contorneados por arcos angrelados. Jesús Aparicio Guisado ha observado el adelgazamiento progresivo y escalonado que se produce en los muros de la Alhambra en torno a los huecos, tanto en sentido horizontal como vertical³⁷⁶. En este caso, el mayor espesor de los muros laterales con respecto al frontal (95 frente a 55 cm) es absorbido en la profundidad de los nichos. Es éste el primer espacio de los estudiados, cronológicamente hablando, en el que se produce tal desmaterialización “telescópica” y gradual de las masas portantes, que viene a intensificar la emoción del hueco, o el acto de perforar una arquitectura masiva para llevar hasta su interior la experiencia del paisaje.

El balcón del frente norte fue reconstruido por Torres Balbás a imitación de los laterales, de ahí que carezca de decoración³⁷⁷. A excepción de este hueco, el resto de los paramentos, por encima de la línea del zócalo, se encuentran revestidos de yeserías: a una primera banda con arquillos siguen una franja epigráfica de alabanza a Allāh, a la altura de los ojos³⁷⁸, y después paneles con formas estrelladas entrelazadas; nuevas inscripciones piadosas bordean la parte superior de los nichos, dando paso a una serie de ventanitas altas, a razón de cuatro en cada lado, cerradas con celosías de yeso. Una armadura ataujerada en forma de artesa cubre el espacio de la torre, sobre la que originalmente descansaban directamente los paños de cubierta, al igual que en la Torre de las Damas. La altura global del pabellón norte en tiempos nazaries fue señalada por Torres Balbás mediante un alero de escaso vuelo en la mitad oriental del alzado exterior³⁷⁹.

Nuevamente nos encontramos ante un mirador que asume la espacialidad de la *qubba*, si bien de reducidas dimensiones. Las proporciones de los balcones sugieren la presencia de ocupantes de pie, que se asomarían momentáneamente al panorama. Estos huecos debieron de estar velados con celosías, carpinterías con vidrios coloreados o ajimeces volados para mantener la privacidad de los observadores y la habitabilidad del conjunto —recuérdese que no hay indicios de puerta de separación con el Salón Regio—, aunque, como en el caso del Mirador del Patio de la Acequia, el desnivel topográfico haría prescindibles estos accesorios desde el punto de vista de la intimidad. Las celosías superiores de yeso, por su parte, pudieron contar con vidrios o permanecer permeables al aire, favoreciendo la ventilación de la estancia.

La verticalidad de los huecos y su situación individual en los paramentos posibilita, una vez más, la percepción de distintos planos de proximidad; a poco que se desplace el usuario, el panorama recortado por el hueco cambia completamente³⁸⁰. Las carpinterías, celosías o ajimeces incitarían al acercamiento y asomo,

375. Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 81.

376. Aparicio Guisado, *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*, 84.

377. Torres Balbás, «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936», 79-81.

378. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 348-49.

379. Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 75.

380. Markus, «The Function of Windows: A Reappraisal».

proporcionando en tal situación una experiencia inmersiva de suspensión sobre el entorno. Por el norte la visión barre desde el jardín situado a los pies —probablemente existente en tiempos nazaríes pero con trazado desconocido, como veremos en la segunda parte— hasta las formas violáceas de las sierras septentrionales, pasando por una amplia porción de las laderas del Albaicín. El hueco izquierdo, orientado al oeste, muestra en primer término las copas de los árboles de la Huerta Colorada, que casi se pueden tocar con los dedos. Detrás se yergue la Alhambra, roja y esquiva sobre el lecho del bosque y, al fondo, aparece la zona baja de la ciudad diluyéndose en la vega. El balcón derecho, por su parte, cambia radicalmente de registro para mostrar las formas montuosas y algo áridas que remontan el Valle del Darro, tras un primer plano vegetal al borde de la caída topográfica; vistas que sólo son posibles en escorzo, porque en primer plano aparece un cuerpo de escalera construido tras la conquista.

Complementariamente a esta triple visión del exterior, desde el centro de la estancia un canal visual deliberado permite atravesar el Salón Regio, el pórtico norte —cuando las puertas del anterior se hallan abiertas— y sumergir la vista en el Patio de la Acequia, siguiendo el curso del agua que la recorre de extremo a extremo. La sucesión de umbrales de espacios arquitectónicos en sombra se interrumpe para dar paso a la luz radiante del patio, que arranca vivos colores a la vegetación y reflejos al agua corriente. En tiempos nazaríes, el cenador del crucero habría detenido la vista en esta dirección, que hoy se prolonga hasta el pórtico del pabellón frontero. Mientras los miembros de la corte permanecían en otras partes del palacio, el monarca podía refugiarse en el pabellón norte, donde disponía de un salón residencial dignificado para la recepción de visitantes y de un mirador triunfal sobre el valle del Darro.

Mirador de la Victoria (*Torre de Machuca*)

Abandonamos el Generalife y volvemos a trasladarnos al límite norte de la Alhambra, esta vez a la zona palaciega y burocrática conocida como el Mexuar (*Mašwar*). Este sector se conoce mejor desde hace algunos años gracias al minucioso estudio realizado por Ángel López y Antonio Orihuela sobre un texto de Ibn al-Jatib de 1362³⁸¹, previamente transcrito por Emilio García Gómez³⁸², que relata la celebración de la festividad del *mawlid*³⁸³ meses después de que Muḥammad V recuperara el trono. El monarca había emprendido una reforma profunda en esta zona: según el polígrafo, *tomó el antiguo Mexuar, obra de sus mayores, y lo hizo demoler, y le añadió, para agrandarlo, todo lo que lo circunda*³⁸⁴. Aprovechó dicha celebración para presentar a la concurrencia las obras en curso. El relato del evento permite hacerse una idea bastante aproximada de la configuración del área a finales del s. XIV.



[Fig. 1] La Torre de Machuca con el Mirador de la Victoria, en el alzado norte de la Alhambra. Fotografía de la autora, 2018.

Los visitantes llegados de Granada por la Puerta de las Armas se adentraban primero en el conocido como Patio de la Mezquita Vieja (*masʿid al-ʿatīq*), entonces Patio del Mexuar Secundario. Rodeado de crujías edificadas, en él se hallaban los despachos de los secretarios, la correspondencia real, una sala en la que ocasionalmente el monarca recibía la visita del pueblo y una mezquita de planta cuadrada —posiblemente de tiempos de Ismāʿīl I— junto a su correspondiente alminar y pila para abluciones, que sería previsiblemente utilizada por los funcionarios³⁸⁵.

381. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».

382. Emilio García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra: desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362* (Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1988).

383. Natividad de Mahoma.

384. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362», 122-23.

385. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 50-51; López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362»; Susana Calvo Capilla, *Las mezquitas de al-Andalus* (Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2015), 462. Este oratorio o alminar

De este patio en la actualidad sólo quedan vestigios arqueológicos. Seguidamente, a través de una escalinata emplazada en eje con el acceso anterior, se ascendía a un segundo atrio, denominado Patio del Mexuar Principal y conocido a día de hoy como Patio de Machuca³⁸⁶ [Fig. 3]. Casi cuadrado (medidas medias 22,90 × 22,50 m), contó con galerías perimetrales columnadas en los costados norte, sur y oeste³⁸⁷, en las que aquellos que esperaban a ser recibidos podían resguardarse del sol y las precipitaciones³⁸⁸. Las galerías cerraban por completo el patio al exterior y concentraban la mirada en su centro. En éste, llamaba la atención un estanque o zafariche de formas caprichosas³⁸⁹, aún conservado, al que vertían agua dos surtidores en forma de león, en el centro de los lados mayores, existiendo además dos pilas de mármol en los extremos³⁹⁰. Al final de este eje de visión y movimiento, en el costado oriental del patio, se alzaría la fachada del nuevo Mexuar, con previsible portada y puerta monumental³⁹¹, aunque otras investigaciones sugieren que la entrada debió de efectuarse de un modo más indirecto, por la esquina sur, de donde arranca una escalera en recodo³⁹². De cualquier manera, la magnificencia del patio debió de ser notable, ya que fue calificado por Ibn al-Jatib como *majestuoso atrio donde se dilata la vista*³⁹³. De él se han perdido las galerías meridional y occidental, que Torres Balbás decidió evocar con cipreses tallados; además, el Mexuar en su conjunto sufrió radicales transformaciones desde el s. XVI que dificultan la comprensión de su estado medieval y dan pie a que las hipótesis, como hemos visto, no sean siempre convergentes.

El espacio concreto que requiere nuestras atenciones se sitúa en el lienzo norte del patio: es la actualmente conocida como Torre de Machuca o de los Puñales³⁹⁴,

aparece representado en el grabado de Louis Meunier *Palais du roy d'Espagne dans le chateau de la Lambre de Grenade* (1668).

386. Debido a que el arquitecto Pedro Machuca y, después, su hijo Luis fijaron en torno a él su estudio y residencia, durante la construcción del Palacio de Carlos V. Esta denominación consta en documentos desde entonces, como se señala en Gallego Burín, *La Alhambra*, 62, nota 91.

387. Torres Balbás sólo advirtió la existencia de galerías en los frentes norte y sur, mientras que para Ángel López y Antonio Orihuela las habría en los tres lados, pues Ibn al-Jatib señala que *este atrio está rodeado por una larga galería cubierta que recuerda al Balat al-Walid, y que se alza sobre torneadas columnas de mármol*; véase Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 52; López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362». López y Orihuela emplean “atrio” como traducción del término *iwān* presente en el texto original y respetado en la traducción de García Gómez. Su identificación con el atrio que constituiría el Patio de Machuca cobra todo el sentido, dado que Ibn al-Jatib habla del nuevo *iwān* que unificaba todo su mexuar, que estaba situado *dos tercios de braza más bajo* y cuya entrada *se enfrenta con la qubba ya descrita. Lleva al Mexuar segundo*; en García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra: desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*, 142-45.

388. Este patio, con sus galerías, constituiría *la antesala de la qubba destinada a la gente*; tomando la transcripción de García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra: desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*, 143.

389. Muḥammad V estuvo exiliado en el norte de África entre 1359 y 1362 y pudo tomar referencias de las albercas magrebíes, según López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».

390. Ibn al-Jatib señaló que *por su perfección y tamaño, parecen cachorros del animal*, en un nuevo ejemplo de mineralización de la naturaleza; en López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».

391. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».

392. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 53; Gallego Burín, *La Alhambra*, 63; Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, Vol. 1:52.

393. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».

394. Por haberse encontrado en 1858 una daga nazarí embebida en la fábrica de sus muros.

que, en 1362, según el relato de Ibn al-Jatib, albergaba el Mirador de la Victoria (*Bahw al-Naṣr*)³⁹⁵:

En la galería cubierta, a la izquierda del que entra [al Patio del Mexuar Principal], está el pabellón que se asoma sobre la ciudad, desde el que se alcanza a ver más allá de los puestos de la guardia y de los límites de las murallas³⁹⁶.

En el momento del relato, como el polígrafo indica en otro lugar, las obras en el Mexuar Principal se hallaban aún en curso. No obstante, parece haber consenso en que la fábrica de la torre es anterior. Todo indica que en origen se trataba de una torre defensiva más, si bien de escasa entidad militar, inserta en el lienzo norte de la muralla, entre la Torre de las Gallinas o de Muḥammad, que la dobla en tamaño, y la Torre de Comares, que la triplica. De hecho, el alzado norte de la Alhambra revela con total claridad las almenas que quedaron embebidas con la elevación de la fábrica [Fig. 1]. La azotea de la primitiva torre defensiva se hallaba a la misma cota del adarve tras las almenas, situación que sería posiblemente compartida con la Torre de las Damas en su estado inicial. A un nivel más bajo, tras la muralla, discurría el camino de ronda, que arranca de la explanada junto a la Torre de las Gallinas. La llamada Torre de Machuca quedaba en origen integrada en el circuito del adarve y separada del Patio del Mexuar Principal por el foso del camino de ronda. La visión desde el patio en esta dirección sería la de la colina del Albaicín sobre la línea dentada de almenas.

En la segunda mitad del s. XIV debió de producirse la drástica transformación del lado norte del patio, entre el reinado de Yūsuf I (1333-1354) y el de su hijo Muḥammad V (1354-1359 y 1362-1391). Ya en 1360 el cambio de carácter de la torre, de militar a palatina, debía de estar ultimado, pudiendo haberlo efectuado el mismo Yūsuf I —es la opinión mayoritaria— o alguno de sus antecesores³⁹⁷. Así lo sugiere el hecho de que el habitáculo creado en su interior pudiera refugiar a Ismā'īl II en 1360 ante la emboscada tendida por Muḥammad Abu Said (después Muḥammad VI), quien lo había elevado al trono:

Se sublevó contra él su primo por parte de padre, el cual hacía ya tiempo que lo afligía y le hacía la vida imposible [...]. La noche del veintisiete del mes de *sha'ban* del año 761 (=13-14 julio 1360) le atacó por sorpresa [...]. El sultán se refugió en una torre grande que se asoma sobre la ciudad y pidió socorro a la gente, porque no tenía consigo más que un grupo de jóvenes [...].³⁹⁸

No es precisamente “grande” la torre que nos ocupa, por lo que esta hipótesis debe tomarse con cautela, aunque sí es cierto que, dentro de la zona palaciega, es

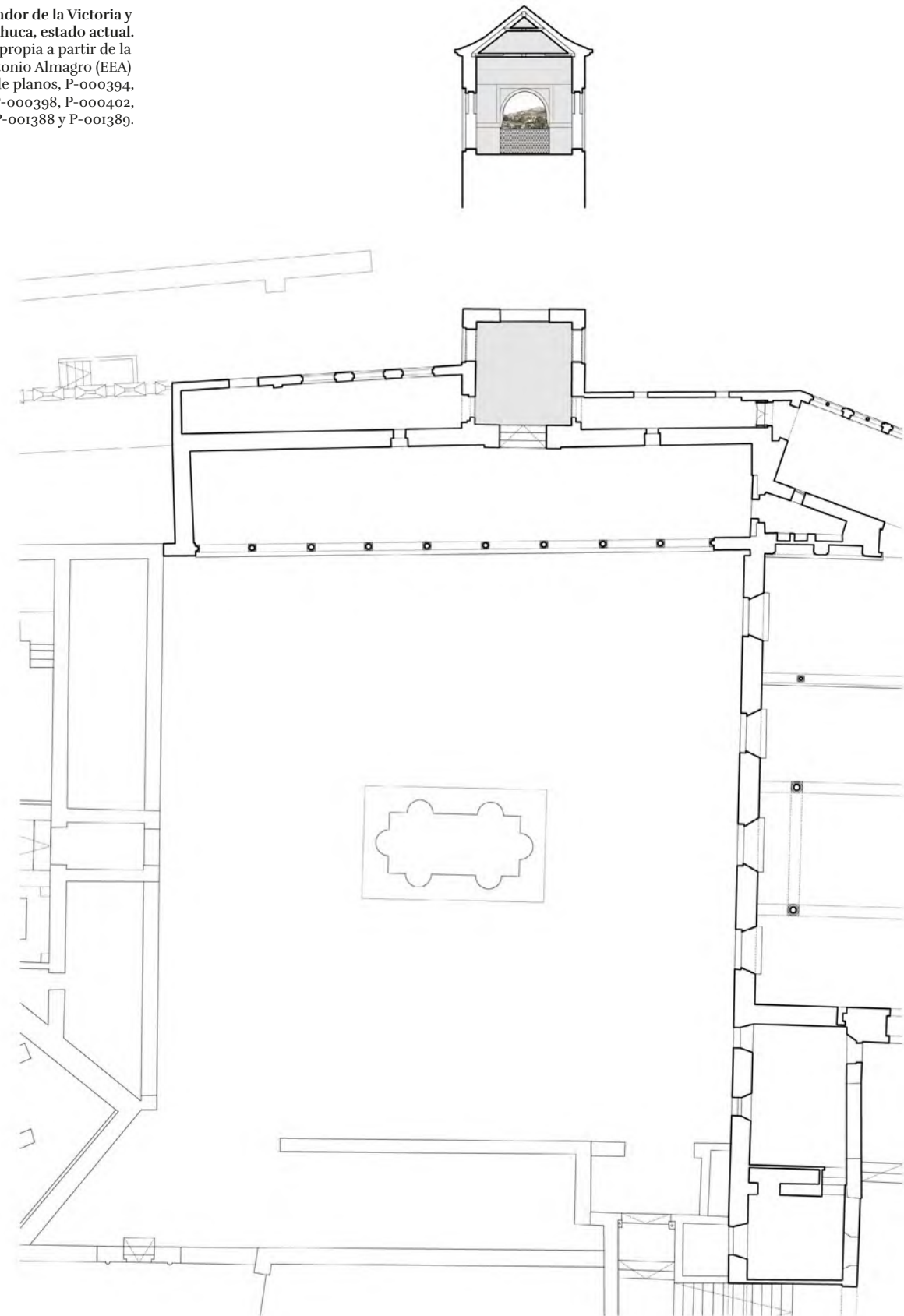
395. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 40. La palabra *bahw* viene a significar “pabellón”, “cámara”.

396. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362», 122-23.

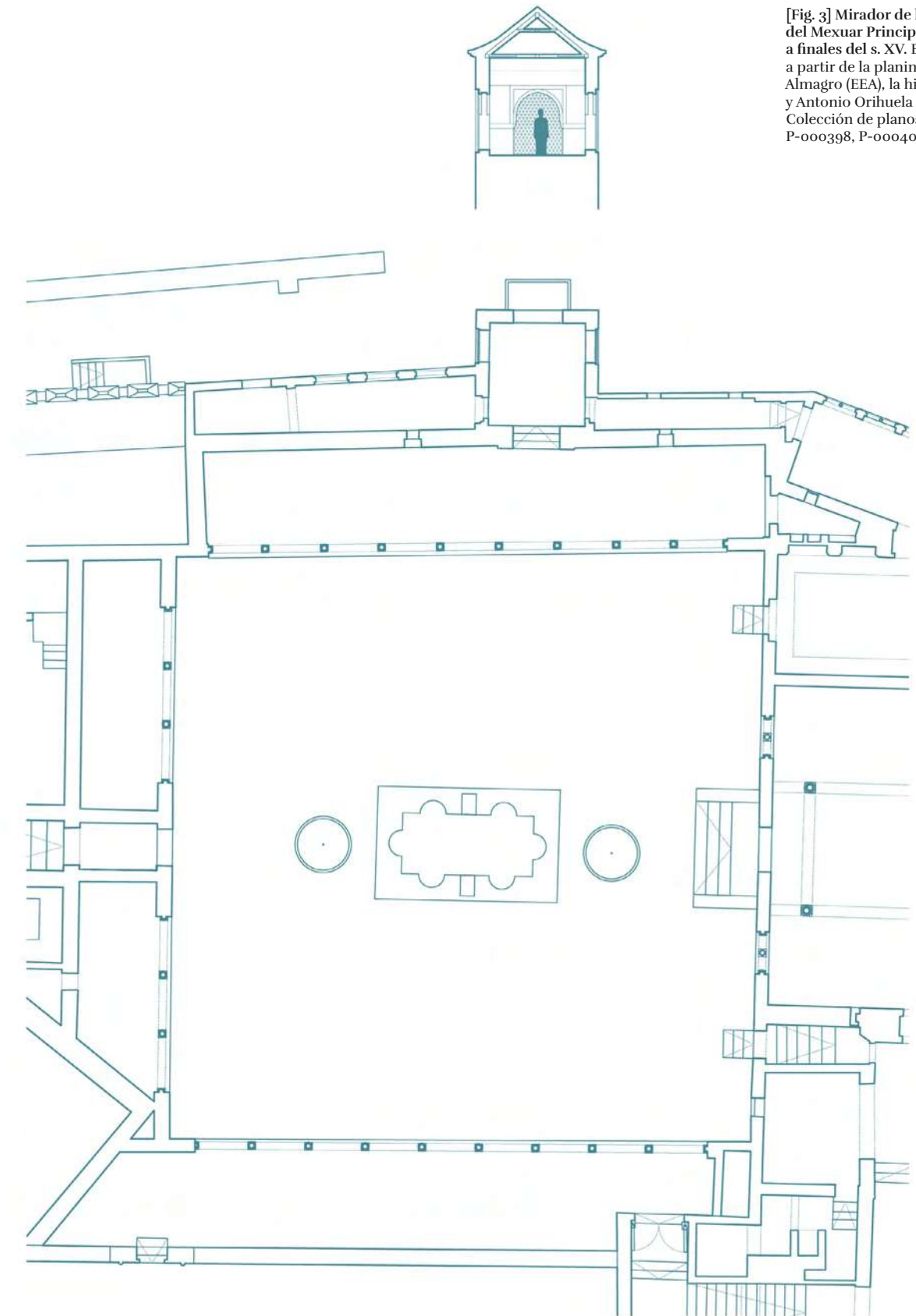
397. La mayoría de autores adscriben esta transformación a Yūsuf I, aunque Fernández Puertas la atribuyó a Naṣr, ya que su *arrocabe muestra recortada la kunya del soberano y encajada la postiza de A[bū l-Ḥayyāy] Yūsuf, sustituyendo la de A[bū l-Ḥayyāy] Naṣr*; citado en Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, 190. El Yūsuf “suplantador” podría ser, en tal caso, cualquiera de los de la saga (I, II ó III). El autor repite la argumentación, como veremos, en la Torre de Abū l-Ḥayyāy o del Peinador.

398. Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 248-49.

[Fig. 2] Mirador de la Victoria y Patio de Machuca, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro (EEA) y APAG, Colección de planos, P-000394, P-000396, P-000398, P-000402, P-001388 y P-001389.



[Fig. 3] Mirador de la Victoria y Patio del Mexuar Principal, estado hipotético a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro (EEA), la hipótesis de Ángel López y Antonio Orihuela para 1362 (1990) y APAG, Colección de planos, P-000394, P-000396, P-000398, P-000402, P-001388 y P-001389.





[Fig. 4] Camino de ronda bloqueado por la construcción del pórtico norte del Patio de Machuca. Fotografía de la autora, 2017.



[Fig. 5] Acceso al Mirador de la Victoria desde el pórtico norte del Patio de Machuca. Fotografía de la autora, 2018.

de las más próximas al casco urbano y, por tanto, útiles en la petición de auxilio. Pero el mismo Ibn al-Jatib reitera la afirmación en el relato del *mawlid*: *en este pabellón estaba presente el sultán el día del conocido suceso*. Así lo han interpretado también distintos investigadores³⁹⁹.

Si la torre ya estaba para 1360 incorporada al área palatina, cabe preguntarse cuál sería entonces su conexión con el primitivo Patio del Mexuar Principal. Podría existir ya la galería norte que efectúa la transición entre ambos, que supuso la colmatación con rellenos del camino de ronda⁴⁰⁰; en tal caso, Muḥammad V en 1362 se habría limitado a crear las otras dos (sur y oeste) para dar al patio una composición unitaria. También es posible, en cambio, que la galería no existiese aún, siendo obra enteramente de Muḥammad V en ese caso, la conexión de la torre con el patio podría haberse formalizado como un puente sobre el camino de ronda, al igual que sucede en la Torre de la Cautiva. La comunicación lateral con el Oratorio del Mexuar es posterior, pues este espacio fue creado por Muḥammad V al final de su reinado, como veremos en otro de los casos de estudio. Todo apunta, en cualquier caso, a que a mediados del s. XIV se inició una vez más la apropiación de una estructura defensiva con fines palatinos. La creación de la planta interior de la torre se efectuó tratando de preservar el paso de guardia inferior, para lo cual el suelo de la estancia noble se elevó aproximadamente hasta la coronación de las almenas⁴⁰¹. Desde este punto de vista se explica la planta baja de la torre en comunicación con el adarve cuyos vestigios materiales halló Torres Balbás⁴⁰². En cambio, el bloqueo del foso del camino de ronda, en su mayor radicalidad, podría pertenecer a una etapa posterior como el reinado de Muḥammad V [Fig. 4].

Arquitectónicamente, este cambio de carácter de la torre, de militar a palatina, se manifiesta en aspectos diversos. En primer lugar, destaca su evidente descentramiento en relación con el patio y su estanque, que señala que la torre no pertenecía en origen a la composición de la zona áulica⁴⁰³. En segundo lugar, los arcos del pórtico norte mantienen una homogeneidad compositiva que no realza el central de modo jerárquico, como sí ocurre en el Partal o en el pabellón norte del Generalife. De hecho, la posición excéntrica de la torre lleva al pórtico a desmarcarse de ella para perseguir, en cambio, la unidad visual del patio. Esta decisión juega en favor de su construcción posterior a la de la torre. En tercer lugar, la integración *a posteriori* de ésta en el Patio del Mexuar se hace patente también en el marcado desnivel existente entre el piso interior de su planta noble y el del patio, de aproximadamente 90 cm. Nunca, en los esquemas en “T invertida” ya observados,

399. García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra: desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*; López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362», 122-23; Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 40.

400. Vilchez Vilchez, «La disposición musulmana del Patio de la Rreja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación».

401. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362», 122-23.

402. Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 105.

403. No deja de resultar curioso que, en la conocida como “Planta Grande” atribuida a Pedro Machuca, de la que hablaremos en la segunda parte de la tesis, ambos elementos, torre y alberca, sí se representen alineados, como ha sido advertido en Esther Cruces Blanco y Pedro Galera Andreu, «Las torres de la Alhambra. Población y ocupación del espacio. Informes de Juan de Orea (1572)», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 37 (2001): 41-58.



[Fig. 6] Entrada al Mirador de la Victoria. Fotografía de la autora, 2018.

existían desniveles tan significativos entre patio y torre-mirador, sino, a lo sumo, ligeros peldaños que matizaban la progresión ascendente del espacio. Este desnivel es el compromiso adquirido para permitir la continuidad inferior del adarve atravesando el cuerpo de la torre. Descentramiento, desacuerdo compositivo y desnivel se traducen en dificultades perceptivas desde el interior de la torre hacia el patio, que no pueden ser ya hábilmente disimuladas como en el Salón Regio y que, recordando también aquel caso, apuntan a la reutilización de preexistencias como razón de las acusadas irregularidades.

El pórtico norte del patio fue recuperado por Torres Balbás. Presenta nueve arcos de medio punto sustentados por ocho columnas de mármol blanco⁴⁰⁴ y dos semicolumnas de fábrica en los extremos. Los naranjos plantados a escasa distancia⁴⁰⁵ crean una pantalla densa que dificulta su visión⁴⁰⁶. Buena parte de las yeserías que decoraban los arcos se han perdido, quedando lisas las superficies reconstruidas. Superado este filtro, el pórtico presenta una anchura generosa

404. Las columnas, en opinión del arquitecto, fueron retiradas de esta galería en el s. XVI y dispersadas por otras construcciones de la Alhambra, por lo que decidió reintegrarlas en su intervención de consolidación; véase Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 103.

405. Colocados por Torres Balbás en 1927, en sustitución de unos cipreses previos; véase Leopoldo Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 4 (1968): 101.

406. James Dickie señaló que *en los jardines el ramaje no podía llegar a suficiente altura para ocultar la arquitectura, lo cual hubiese repugnado a los árabes*; en «Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana».



[Fig. 7] Exterior del hueco norte del Mirador de la Victoria con restos de las cajas de vigas que sostenían el ajimez. Fotografía de la autora, 2017.

que se corresponde con la del camino de ronda bloqueado: unos 3,60 m. El muro interno es enteramente ciego, a excepción del acceso al mirador y de dos reducidas ventanas de proporción vertical, una a cada lado, correspondientes a las habitaciones creadas sobre el adarve. Con la excepción de la entrada al mirador, el muro está completamente desprovisto de ornamentación y aparece revocado en un suave tono almagra. Pavón Maldonado señaló que sus zócalos serían originalmente cerámicos⁴⁰⁷, mientras que Torres Balbás aseguró haber encontrado restos pintados⁴⁰⁸. El pavimento del pórtico, de loseta ochavada con cuadradillos verdes vidriados, es similar al que el arquitecto conservador dispuso en otras zonas de la Alhambra y el Generalife.

El acceso a la torre se formaliza mediante un arco peraltado y profusamente decorado con yeserías en su intradós, alfiz y albanegas [Fig. 5]; las inscripciones son breves jaculatorias piadosas (*No hay vencedor sino Dios, Bendición, La soberanía eterna es de Dios, etc.*)⁴⁰⁹. Los filetes del vano, de cerámica vidriada verde, indican la anterior presencia de alicatado en las jambas. El hueco no conserva huellas exteriores de quicaleras o gorroneas que sugieran un cierre mediante hojas de puerta. En el espesor del muro —cerca de 90 cm, con un ligero resalto en torno al vano— se recogen cuatro tabicas que permiten salvar el desnivel existente. La cara interna del muro de acceso repite, con variaciones, el mismo poemilla religioso ya visto en otros lugares:

¡Oh mi certidumbre y mi esperanza,
Tú eres el amparo, Tú la confianza!

Tú, Que respondes a quien Te invoca,
pon buen sello a lo que hago⁴¹⁰.

Inmediatamente después de traspasado el umbral, aparecen a ambos lados sendos vanos de 80 cm que dan paso a las dependencias construidas sobre el adarve. La estancia derecha, con anchura libre de 1,20 m, serviría fundamentalmente como pasaje cubierto en comunicación con el Oratorio del Mexuar más tarde creado por el mismo Muḥammad V. Por este motivo, la edificación de este tramo de adarve debe ser necesariamente posterior a la ocupación palatina de la torre, a la construcción del pórtico y del mismo oratorio. Se horada al exterior por dos huecos y por uno al interior del pórtico, todos ellos extremadamente sencillos y sin pretensiones artísticas de ningún tipo. La estancia de la izquierda, de anchura algo mayor y en fondo de saco, sí pudo albergar alguna actividad estancial. Se abre al pórtico por un hueco idéntico al de la galería derecha y al valle del Darro por tres ventanas en arco de medio punto con antepecho bajo y una cuarta rectangular, a distinta altura que las demás, que se reconoce como parte de una estancia creada por ampliación de la construcción sobre el adarve hasta su enrase con el testero occidental del pórtico. La edificación de este tramo del adarve ha de ser posterior a la creación del pórtico, sobre el que se apoya. Ambas estancias presentan acabados



[Fig. 8] Vista actual desde el hueco norte del Mirador de la Victoria. Fotografía de la autora, 2017.

407. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, vol. 1: 57.

408. Leopoldo Torres Balbás, «Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* VII, n.º 2 (1942): 395-417.

409. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 41-44.

410. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 42.

modernos: pavimento cerámico, revoco almagra y total ausencia de decoración, que denotan un carácter más utilitario.

La torre, en cambio, es claramente un espacio palatino [Fig. 6]. Su planta es aproximadamente cuadrada, de unos 4 × 3,75 m, y se halla perforada en sus tres frentes exteriores por amplios huecos abalconados. Todos ellos superan la estatura humana, arrancando los laterales de un antepecho de 22 cm y el central de un alizar de 5,5 cm; su anchura es de 1,25 m en el primer caso y de 1,90 m en el segundo. Esta última luz, que podría parecer desmesurada para un arco de asomo y no de paso, se explica por el hecho de que contaba en tiempos nazaríes con un ajimez saliente, ya que Torres Balbás descubrió *las cajas de haber sido empotradas gruesas vigas en su frente para sostener, sin duda, una obra volada*⁴¹¹. Estas cajas embebidas en el muro exterior son perfectamente visibles en el alzado norte de la Alhambra [Fig. 7]. Los huecos laterales, por su parte, estaban tamizados con celosías, de lo que quedan restos en sus contornos, aunque sin rastro de vidrios⁴¹² [Fig. 9]. La estancia contaba con un zócalo de alicatado cuya banda inferior la constituían cuadrados blancos y negros a 45° —de lo cual queda testimonio en el arranque de los muros⁴¹³—, con filetes verdes vidriados, yeserías policromadas en los arcos y la parte superior de los muros y pavimento también cerámico, aunque el actual, similar al del pórtico previo, es moderno. Un friso de mocárabes corría bajo la armadura de cubierta (a 3,80 m de altura), conservando restos de pigmento azul y la inscripción *Dios provee en toda adversidad*⁴¹⁴. Puesto que parte de las yeserías conservadas y la armadura de la torre se han adscrito al reinado de Yūsuf I (1333-1354)⁴¹⁵, cabría atribuir a este monarca la iniciativa de reconversión de la torre defensiva en espacio palatino, aunque la decoración debió de rehacerse parcialmente más tarde, para integrar las puertas de comunicación a las dependencias laterales creadas con posterioridad. Sería Muḥammad V el que habría incorporado definitivamente la torre al patio a través del pórtico, comunicándola más adelante con el Oratorio del Mexuar.

Dado el carácter del patio, de antesala o zona de espera para el recibimiento por parte del monarca, cabe imaginar un uso igualmente burocrático y representativo para el Mirador de la Victoria —incluso su nombre lo es—, aunque las decoraciones epigráficas de su interior en este caso no aportan datos sobre su función⁴¹⁶. El

411. Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 106. El arquitecto conservador intervino en la torre en los años veinte y construyó, en el lugar del ajimez desaparecido, un balcón volado con balaustres de madera que se aprecia en algunas fotografías históricas. Más recientemente, el Servicio de Conservación de la Alhambra eliminó el balcón y adoptó el criterio de colocar celosías modernas allí donde hubo ajimeces o celosías nazaríes y se han perdido, como se aprecia en la actualidad. No obstante, en este espacio su materialización probablemente no sea la idónea: además de que son demasiado tupidas y algo toscas, dan lugar a equívoco en el hueco central, al formar una barandilla a media altura; en los huecos laterales, por otro lado, se encuentran ausentes.

412. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 107; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 52; Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

413. Esta disposición es similar a la de los alicatados del Patio del Cuarto Dorado y del pórtico del Partal, por lo que tal vez conformasen un dibujo parecido, de recuadros concéntricos con variaciones de color.

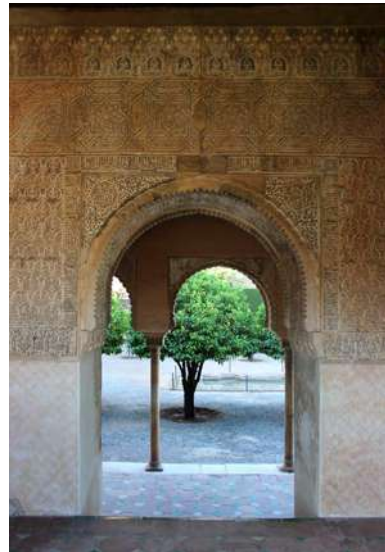
414. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 44.

415. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 52; López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362»; López Pertíñez, *La carpintería en la arquitectura nazarí*, 42.

416. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 41. El autor señala que la epigrafía presente en el espacio a día de hoy consta fundamentalmente de reposiciones



[Fig. 9] Exterior del hueco oriental del Mirador de la Victoria con restos de celosía en la parte superior. Fotografía de la autora, 2017.



[Fig. 10] Cara interior del muro de acceso al Mirador de la Victoria y conexión visual con el patio. Fotografía cortesía de Salvador Fernández Artell, 2017.

hecho de que carezca de toda huella de puertas, tanto en la cara interior como en la exterior del acceso y en su mismo umbral, sugiere que pudiera haberse tratado de un ambiente exterior y abierto al patio; un mirador desde donde asomarse al panorama, como reiteran los testimonios históricos, y amenizar así la espera o mantener conversaciones privadas, ya que su reducida planta no admite más que dos o tres ocupantes simultáneos. La escala de los huecos y la existencia de un ajimez volado en el frente norte nos hablan, claramente, de un espacio pensado para ocuparse preferentemente de pie y, por tanto, de manera momentánea. El hecho de que Ibn al-Jatib detalle las percepciones sensoriales desde este lugar apunta a su condición pública:

El oído del que está dentro puede escuchar las cadencias de las aguas que vienen de los derrames de las albercas de la fortaleza, y el bullicio de la gente de la ciudad. Tal el rumor de sus toses enfermizas dentro de sus casas⁴¹⁷.

[...]

El lugar se caracteriza por sus excelentes vistas y su especial opulencia, por lo que se le dio el sobrenombre de «la Victoria»⁴¹⁸.

Como puede deducirse de las palabras del lojeño, las “excelentes vistas” eran un valor manifiestamente apreciado en la arquitectura del momento, incluso capaz de convertirse en su atributo principal. Al estar estas veladas por las celosías y el ajimez, exigirían el acercamiento de los usuarios para atisbar entre sus orificios o manipular las partes practicables. El ajimez al norte se abriría sobre el antiguo barrio de Axares, el Albaicín y el Cerro de San Miguel con la puerta de Guadix; un espacio densamente poblado que clareaba con la proximidad a las murallas. Por el hueco oriental, en cambio, la mirada sesgada captaría el valle encerrado entre montes, mientras que frontalmente se descubriría el costado de la Torre de Comares. En el balcón occidental se reproduce la situación con respecto a la Torre de las Gallinas, que fuerza la mirada oblicua hacia la zona de la Alcazaba Qadima. Finalmente, como ya apuntamos, el posible eje visual interior en este caso carece de entidad, a pesar de abrirse el Mirador a un patio centrado por el agua: el imperfecto acople de las arquitecturas se traduce en una visual más casual que deliberada [Fig. 10].

realizadas por Torres Balbás; puede constatar, en efecto, en su diario de obras: Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1924», 105.

417. Corría el mes de diciembre.

418. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362», 122-23.

Oratorio del Partal

Hemos visto hasta el momento algunos ejemplos de espacios arquitectónicos diseñados con probables motivaciones paisajísticas que hubieron de estar dedicados a usos recreativos y residenciales privados (Partal, Mirador del Patio de la Acequia) y también semipúblicos y representativos (Mirador de la Victoria, Salón Regio). Durante el reinado de Yūsuf I (1333-1354), el deseo de integrar la experiencia del paisaje alcanzaría también, y de forma absolutamente innovadora en al-Andalus, a espacios con función religiosa como son los oratorios privados⁴¹⁹.

El primer ejemplo se halla en la misma Alhambra, encabalgado a la muralla norte contigua al Partal. Si éste constituía un pabellón de recreo inmerso en los jardines palaciegos, la experiencia en los años posteriores haría necesaria la creación de un espacio apropiado para la oración en sus inmediaciones, de modo que los ocupantes no se viesen obligados a realizar largos desplazamientos ni a orar al aire libre. La búsqueda de un lugar adecuado para ello, cercano y con la orientación deseada, culminaría con el hallazgo de que el tramo de muralla que corre a oriente del Partal cumplía precisamente esas condiciones [Fig. 1]. Si adarve y camino de ronda habían quedado ya desmantelados a la altura del Partal, podía procederse a la ocupación del límite amurallado también en este punto. Además, existía ya una vivienda en la zona que hacía lo propio, quizás reutilizando un torreón defensivo: la conocida como casa de Astasio de Bracamonte⁴²⁰. El oratorio se adosó a ella por su lado occidental, cimentándose sobre el adarve⁴²¹ y transmitiendo exteriormente la imagen de un único volumen escalonado, pues la vivienda originalmente contaba sólo con dos niveles, quedando su cubierta más baja que la del espacio de culto.

El oratorio dirige su acceso hacia el pórtico del Partal, tangente a la muralla desmochada. De este modo, reduce los desplazamientos de los usuarios del pabellón. El corto recorrido a pie se abre como un balcón improvisado sobre las terrazas verdes del Generalife, coronadas por la almunia real. Una escalera exterior de ocho tabicas con ladrillos de canto, rehecha en 1930 a partir de los restos de la anterior⁴²², permite acceder a la puerta de ingreso, pues el interior del oratorio se halla elevado 1,40 m sobre los jardines⁴²³ [Fig. 3]. El frente principal de la construcción, restaurado por Torres Balbás, es simétrico, con puerta en arco de herradura, dos ventanas



[Fig. 1] Oratorio del Partal en relación con el pórtico. Fotografía de la autora, 2021.

419. Este asunto ha sido explorado por Salvador Fernández Artell en «Los oratorios privados hispanomusulmanes. Estudio comparativo de casos» (Trabajo Fin de Grado, Universidad de Murcia, 2016), a quien agradecemos sus observaciones y el que nos facilitara generosamente su trabajo inédito.

420. Leopoldo Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* X, n.º 2 (1945): 440-49. Astasio de Bracamonte fue escudero del conde de Tendilla y ocupó esta vivienda conjuntamente con el oratorio a mediados del s. XVI. Algo más tarde, durante el reinado de Felipe II, sería morada de “Juan vizcaíno”, según el Memorial de Orea. Se hace también referencia a estos moradores en el libro de Pedro Galera *La Alhambra vivida* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Tinta Blanca Editor, Editorial Almuzara, 2010), 58.

421. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra». El arquitecto conservador señaló que en el muro hacia el valle del Darro existen huellas de las troneras y almenas de este tramo de muralla.

422. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».

423. Torres Balbás excavó el suelo del oratorio y halló, a la misma cota del pavimento exterior, una solería de ladrillo, de la que también se encontraron restos al pie de la escalera; en Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».



[Fig. 2] El Oratorio del Partal y la casa de Astasio de Bracamonte encabalgados sobre la muralla. Fotografía de la autora, 2017.

altas con celosías de yeso⁴²⁴ y recuadros laterales con yeserías parcialmente recuperadas, entre los cuales aparece hoy desnuda la fábrica de ladrillo. A juicio de Torres Balbás, falta un guardapolvo sustentado por dos pilastras, que protegería en tiempos nazaríes las yeserías que tuvo la puerta⁴²⁵. En origen, el exterior del oratorio debía de destacar con sus decoraciones policromadas, protegidas por los aleros, mientras que la vivienda anexa tendría revoco fingiendo fábrica de ladrillo rojizo con juntas blancas, al igual que el pabellón norte del Partal. En consecuencia, a pesar de constituir visualmente un único volumen, sus tratamientos superficiales diferenciaban claramente ambas construcciones.

Al no hallar restos del vano de acceso original del oratorio, habiendo sido éste desfigurado en fechas tardías, Torres Balbás decidió reproducir al exterior el arco interno del umbral⁴²⁶, que, con sus 90 cm de ancho, anticipa el carácter íntimo del espacio. El importante grosor del muro de acceso (90 cm) lo interpretó dispuesto para permitir, en el espesor entre ambos arcos, el giro de las hojas de puerta⁴²⁷, como hoy puede apreciarse. Al igual que en el caso del Mirador del Patio de la Acequia, el umbral estaba constituido por arco interno, arco externo y dintel plano con gorroneas. La ampulosa puerta con abatimiento exterior que figura en fotografías de la segunda mitad del s. XIX y primeras décadas del XX no estaría presente, por tanto, en tiempos nazaríes. De hecho, Torres Balbás consideró que las quicialeras de mármol halladas en el lugar eran obra morisca⁴²⁸, y recientemente se ha apuntado que las gorroneas de madera en ménsula que también existieron fueron colocadas en el s. XIX⁴²⁹. El acceso original debió de ser, como intuyera Torres Balbás, mucho más sobrio e íntimo.

El umbral sustituye la presencia exuberante de jardines y huertas aterrazadas por una mística media luz. El espacio de oración presenta planta rectangular, con dimensiones interiores aproximadas de 3 × 4,20 m. Su espacialidad queda dividida en dos ámbitos: un mínimo vestíbulo, que comprende una franja de 75 cm a continuación del acceso, y la zona de oración propiamente dicha, que ocupa el espacio restante; ambos ambientes se hallan matizados por un amplio arco interior de pared a pared [Fig. 4]. En el centro del muro oriental se abre el mihrab, en profundo nicho de planta poligonal [Fig. 5]. A ambos lados, Torres Balbás descubrió alacenas verticales con balda intermedia, muy similares a aquellas del Mirador del Patio de la Acequia y que tienen su reflejo en las correspondientes del muro opuesto, a los lados del ingreso. En ellas pudieron disponerse lámparas perfumadas, que contribuirían al misticismo de la atmósfera⁴³⁰, así como libros piadosos⁴³¹.

424. Las celosías, según el arquitecto conservador, datan del s. XIX, pese a lo cual decidió mantenerlas en el lugar.

425. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 122-23.

426. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».

427. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».

428. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».

429. López Pertíñez, *Una gorronea nazarí. Estudio, evolución e hipótesis sobre su cronología y procedencia*, 10.

430. Fernández Artell, «Los oratorios privados hispanomusulmanes. Estudio comparativo de casos».

431. Mikel de Epalza, «Funciones de enseñanza de las dos mezquitas sobre las murallas de la Alhambra», en *Homenaje al Prof. Darío Cabanelas Rodríguez, O. F. M., con motivo de su LXX aniversario*, vol. 2 (Granada: Universidad de Granada, 1987), 183-86.

Pero lo más sorprendente del oratorio se halla en sus muros laterales: una permeabilidad con el entorno sin precedentes. Manteniendo la simetría axial respecto de la *qibla* que caracteriza los espacios para la oración islámicos, en cada costado se abre un hueco de ventana geminado inserto en un arco angrelado mayor, con albanegas decoradas, que descarga buena parte del espesor del muro y adelgaza la membrana de separación entre interior y exterior, como en el Mirador del Salón Regio. Si se observa con atención los huecos geminados, se apreciará que no son originales. En primer lugar, la altura de los antepechos (unos 75 cm) es la occidental y resulta extraña en el contexto nazarí. En segundo lugar, los fustes y capiteles de las columnillas son poco esbeltos y algo desproporcionados, estando su formalización conjunta alejada del refinamiento del arte nazarí en tiempos de Yūsuf I. Torres Balbás advirtió estas rarezas e interpretó, siguiendo probablemente a Gómez-Moreno⁴³², que los huecos geminados fueron dispuestos en el s. XIX junto con sus decoraciones vaciadas en escayola, pese a lo cual decidió mantenerlos como un estrato más de la historia, al no existir evidencias certeras de su estado previo⁴³³. No obstante, sí observó que en el alzado norte del oratorio, hacia el Bosque de la Alhambra, existían restos de un dintel de madera situado a cota más baja que el actual⁴³⁴. Estas indagaciones han servido de base para el reciente estudio de Federico Wulff, quien ha sugerido la hipótesis de unos huecos originales de vano único, no ya dividido, y con alféizares más bajos e incluso posiblemente a ras de suelo, acordes tanto a los restos de dintel hallados por Torres Balbás como a la percepción sedente del entorno⁴³⁵. No obstante, tampoco es descartable que fuesen geminados, pues este tipo de huecos aparecen en otras obras de tiempos de Yūsuf I como la Torre de la Cautiva, el Salón de Embajadores y el oratorio de la Madraza granadina.

Si bien se desconoce la configuración original de los huecos de ventana, sí existe consenso en que los arcos mayores que los emarcan son nazaríes⁴³⁶, y su presencia, desmaterializando los muros de carga, sólo cobra sentido con la existencia en su interior de aperturas al entorno accesibles a los ocupantes. Aunque Mikel de Epalza atribuyó esta fenestración a las posibles enseñanzas o discusiones teológicas que podrían haber tenido lugar en el oratorio⁴³⁷, no parece que la necesidad de una mayor luminosidad justifique por sí sola la solución adoptada, sobre todo si se tiene en cuenta el dramático emplazamiento liminal y la accesibilidad original de los huecos. Otros oratorios, de hecho, continuarían con similar pauta: resulta significativo que el correspondiente de la Madraza, fundada por el primer ministro de Yūsuf I en 1349⁴³⁸, se horade asimismo por sendos huecos de ventana en los muros

432. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 131.

433. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».

434. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».

435. Federico Wulff Barreiro, «Proyecto de Ejecución de Restauración de la Armadura del Oratorio del Partal y Casa de Astasio de Bracamonte. Memoria y Anexos» (Granada, 2012). Un resumen gráfico de las posturas del rezo puede verse en Akkach, *Cosmology and Architecture in Premodern Islam: An Architectural Reading of Mystical Ideas*, 201.

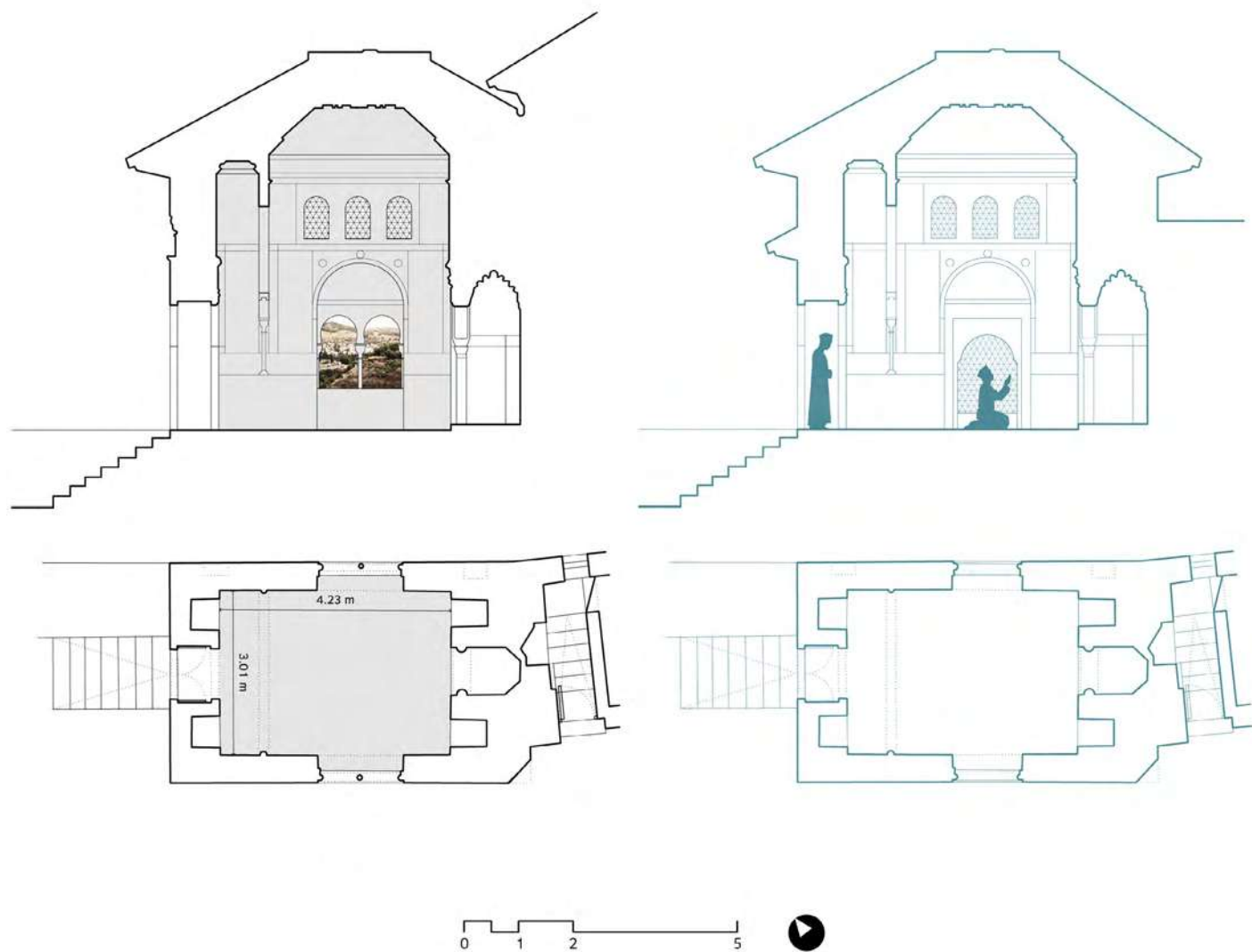
436. Además, el tímpano del arco izquierdo es nazarí, según Torres Babás, mientras que el derecho sería copia moderna del frontero; en Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», 76.

437. Epalza, «Funciones de enseñanza de las dos mezquitas sobre las murallas de la Alhambra».

438. Ibn al-Jatib señala que *en su tiempo fue construida la admirable madraza —la Virgen de las Escuelas— en su capital*; en Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena*



[Fig. 3] Acceso al oratorio. Fotografía de la autora, 2021.



[Fig. 4] Oratorio del Partal, estado actual e hipotético en el s. XV. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro (EEA), Federico Wulff (2012) y APAG, Colección de planos, P-000623.

laterales, desde los cuales se divisarían amenos jardines⁴³⁹. En lo alto de la Escalera del Agua debió de existir otro oratorio cuyos cimientos fueron reutilizados por el mirador romántico de Jaime Traverso (1836)⁴⁴⁰; su orientación, reducidas proporciones y planta rectangular, así como la ausencia de otro espacio para la oración en lo conservado del Generalife, apuntan directamente a esta posibilidad. En su hipótesis gráfica de la almunia hacia 1310, Antonio Orihuela dibuja este oratorio⁴⁴¹, considerándolo, por tanto, ya existente en tiempos de Yūsuf I, aunque otros atrasan su

acerca de la dinastía nazarí (*Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya*), 221.

439. La excavación arqueológica de 2006 puso de manifiesto la existencia del jardín oriental; véase Luca Mattei, «Estudio de la Madraza de Granada a partir del registro arqueológico y de las metodologías utilizadas en la intervención del 2006», *Arqueología y Territorio*, n.º 5 (2006): 181-92.

440. Así lo creía Jesús Bermúdez Pareja, quien señaló también las referencias históricas a un espacio de culto en la zona en el *Civitates Orbis Terrarum* y en los *Anales de Granada*; en Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958».

441. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 211.



[Fig. 5] Interior del oratorio. Fotografía de la autora, 2017.

creación al reinado de Muḥammad V⁴⁴²; con toda probabilidad, estaría también dotado de algún hueco de ventana, dada su posición prominente y el despliegue de palacios, huertas y jardines a sus pies. Muḥammad V por último, construiría el nuevo Oratorio del Mexuar, también intensamente perforado y colgado sobre el valle del Darro, como veremos más adelante.

El del Partal podría ser, por tanto, el primer oratorio de los conocidos en al-Andalus en perseguir una íntima conexión del espacio de culto con los alrededores⁴⁴³, en detrimento de la atmósfera de penumbra y clausura hasta entonces dominante⁴⁴⁴. La luminosidad y la experiencia del entorno han dejado visiblemente de entenderse como distracciones para la oración para entrar a formar parte de la práctica religiosa. La religiosidad se proyectaría, de este modo, al territorio divisable, en el que pasarían a leerse signos del apoyo y la aprobación divina⁴⁴⁵; ello proporcionaría seguridad, en unos siglos finales de al-Andalus caracterizados por la inestabilidad y la incertidumbre. Ya comentamos el papel de la percepción sensorial en la religión islámica, que, según Puerta Vilchez, *tiene como fin sustentar la fe trasladando al intelecto ('aql) las percepciones obtenidas de la contemplación objetiva del cosmos*⁴⁴⁶. Recuérdese también la identificación coránica entre contemplar al mundo, como Creación de Allāh, y comunicarse con la divinidad. Si otros espacios

442. Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, 333. Según las investigaciones del autor, la Escalera del Agua sólo pudo funcionar en su artificio acuático a finales del periodo nazarí; se cita en Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 53.

443. Fernández Artell, «Los oratorios privados hispanomusulmanes. Estudio comparativo de casos», 20.

444. Torres Balbás, «Salas con linterna central en la arquitectura granadina». En el Palacio de Comares, por ejemplo, existe otro diminuto oratorio privado para uso del sultán Yūsuf I, que aprovecha un resquicio casualmente orientado a La Meca entre la Sala de la Barca y el Salón de Embajadores. Como consecuencia, el espacio debió ser oscuro y probablemente ciego. Según Gallego Burín, el hueco vertical rasgado en el fondo del mihrab sería abierto en el s. XVII con el objetivo de iluminar la estancia, en Gallego Burín, *La Alhambra*, 87. Otros autores, en cambio, no cierran la puerta tampoco a que el mihrab estuviese desde un principio perforado en su fondo, permitiendo la entrada de luz; véase Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 88; Calvo Capilla, *Las mezquitas de al-Andalus*, 464. También la Mezquita Vieja el Patio del Mexuar Secundario parece haber sido un espacio introvertido, aunque ello concordaría con su cronología temprana, según Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, vol. 1: 54.

445. Ruggles, *Islamic Gardens and Landscapes*, 98.

446. Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*, 98.



[Fig. 6] Detalle del muro de la *qibla* del Oratorio del Partal con recreación de su decoración pictórica. Dibujo de Rafael Contreras Muñoz para *Monumentos Arquitectónicos de España* (1861-1865).

palaciegos habían construido intensas experiencias del entorno, podría haberse llegado a la conclusión de que un oratorio resultaba igualmente apropiado para ello.

Es altamente probable que en este espacio los huecos de ventana originales hubiesen contado con veladuras o cierres como carpinterías o celosías, seguramente manipulables, que colaborasen con la puerta en la creación de ciertas condiciones de habitabilidad y aislamiento cuando fuesen deseables. Las ventanitas superiores con celosías de yeso sobre el mihrab filtrarían la luz del amanecer con anterioridad a la sobre elevación de la casa contigua, creando una atmósfera de espiritualidad a una de las horas del rezo. Tres más horadan cada uno de los muros laterales sobre las ventanas geminadas, introduciendo luz difusa, las del norte, y soleamiento tamizado, las del sur; otras dos fingidas a cada lado de las anteriores, visibles sólo desde fuera, completan los alzados septentrional y meridional⁴⁴⁷.

Los paños ciegos de los paramentos interiores, a excepción del zócalo, se encuentran completamente revestidos de yeserías, muchas de ellas modernas, aunque las de la parte alta de la estancia son nazaríes. Si bien a día de hoy exhiben un homogéneo color crema, su cromatismo original debió ser intenso, como recrean los dibujos de Rafael Contreras para *Monumentos Arquitectónicos de España*⁴⁴⁸ [Fig. 6]. Las inscripciones epigráficas, como en otros casos, abundan en jaculatorias piadosas e instan a la oración y, en especial, a la intermedia⁴⁴⁹, considerada la principal. Es posible que la banda inferior de los paramentos, correspondiente al zócalo, hubiese quedado desnuda para la disposición de esteras de mimbre en verano y alfombras en invierno⁴⁵⁰. El pavimento cerámico es moderno, no habiéndose hallado indicios de su materialidad original. La cubierta en la zona de oración es una armadura en forma de artesa, restaurada por Torres Balbás y, más recientemente, por Federico Wulff y desprovista de la decoración pictórica que sin duda tuvo, mientras que el estrecho ámbito del vestíbulo se cubre con un alfarje de viguetas⁴⁵¹.

Nuevamente, la resolución material sugiere un cosmos interior abstracto y estratificado, representación sintética del mundo, aunque en este caso no presidida ni centrada por la figura del sultán, sino por la religión y la divinidad, simbolizadas por el mihrab. Esta concepción espacial favorece la disolución mental de espacio arquitectónico y entorno circundante, pues ambos se entienden como porciones del mismo universo creado por Allāh, al que la arquitectura rinde homenaje.

Si nos detenemos, finalmente, en las percepciones del entorno posibilitadas por las ventanas, advertiremos que lo más característico es su situación enfrentada. Hasta ahora hemos visto espacios abiertos a la experiencia del entorno situados en el interior de torres o *qubba*-s con apertura tridireccional y espacios

longitudinales de permeabilidad concentrada en uno de sus lados mayores. En este caso, las particulares exigencias espaciales del oratorio, con reducida superficie y composición simétrica en torno al eje central del mihrab, y su emplazamiento liminal y lateralmente exento sobre la muralla se traducen en una apertura bidireccional o dual del espacio arquitectónico. Ello sitúa a la arquitectura como umbral entre jardines palaciegos interiores y territorio circundante, concediendo, por el principio de simetría, idéntica importancia a ambas percepciones. La ventana izquierda, orientada a noreste, permite el asomo sobre un vertiginoso desnivel por cuyo fondo corre el Darro. Enfrente, se observan las empinadísimas terrazas de la Huerta Colorada del Generalife, tras las cuales se divisa la cima del cerro de San Miguel y el barrio del Sacromonte; las formas montuosas anuncian la proximidad de la Sierra. La fuerte caída topográfica y la elevación del oratorio impedirían la llegada hasta el mismo de otros sonidos que no fuesen los de las aves que sobrevuelan el barranco. La ventana opuesta, en cambio, ofrece un panorama completamente distinto: orientada a suroeste, permite una visión oblicua sobre los jardines del Partal, de trazas modernas, donde se aprecia la mitad meridional de su alberca y el desembarco final de la escalera que conduciría al pabellón menor elevado. La inmediatez de los jardines se traduciría, a su vez, en la penetración amortiguada de los sonidos de agua fluyente, pájaros o personas que por el lugar deambulaban. No obstante, por la elevación del oratorio respecto de la cota del jardín, su interior se sustrae hábilmente de las miradas ajenas.

447. Por su parte, las hornacinas bajas rectangulares visibles desde el alzado noreste, que no tienen correspondencia interior, pudieron actuar también como ventanas fingidas para equilibrar visualmente la composición, debido al gran desarrollo vertical de la muralla, según Wulff Barreiro, «Proyecto de Ejecución de Restauración de la Armadura del Oratorio del Partal y Casa de Astasio de Bracamonte. Memoria y Anexos».

448. Antonio Almagro Gorbea, ed., *El legado de al-Ándalus: Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia* (Madrid: Patronato de la Alhambra y Generalife, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, 2015), 306-7.

449. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 268-75. La inscripción se desarrolla por el alfiz del mihrab.

450. Epalza, «Funciones de enseñanza de las dos mezquitas sobre las murallas de la Alhambra».

451. Torres Balbás, «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra».

Salón de Embajadores

Continuando con las iniciativas edilicias del sultán Yūsuf I (1333-1354) —de quien Ibn al-Jatib señalase su afición por las construcciones⁴⁵²—, el siguiente espacio arquitectónico susceptible de análisis es el archiconocido Salón de Embajadores. Constituye la estancia principal y de aparato del Palacio de Comares, emplazado en el límite septentrional de la Alhambra, entre el Mexuar y el Palacio de los Leones. Para la construcción de su palacio personal, Yūsuf posiblemente reemplazó una residencia real existente, tal vez la de su padre Ismā'īl I⁴⁵³; además, optó por ampliar e integrar en el nuevo conjunto una primitiva torre defensiva de la muralla⁴⁵⁴, dando lugar a la actual Torre de Comares. Esta operación podría estar relacionada con la “palatinización” de la Torre de Machuca y de la Torre de la Cautiva —la primera, ya vista, y, la segunda, a tratar seguidamente—, pues en los tres casos se produce una superposición de lo áulico sobre lo militar pero manteniendo los circuitos de guardia⁴⁵⁵, lo que habla de unos criterios sensiblemente homogéneos. Tal vez las violentas conspiraciones de poder que habían marcado los breves reinados anteriores —Muḥammad III Naṣr, Ismā'īl I y Muḥammad IV— llevasen a Yūsuf a tomar mayores precauciones, procurando casar sus aspiraciones palatinas con las exigencias de seguridad. A pesar de que su reinado fue largo y pacífico⁴⁵⁶, no llegó a ver terminado el palacio, pues su hijo Muḥammad V hubo de completarlo con la Sala de la Barca y el Patio de Arrayanes⁴⁵⁷.

Este patio, que articula el palacio, presenta planta sensiblemente rectangular (medidas medias 36,70 m × 23, 20 m) con eje principal norte-sur, y se halla presidido por una alberca de unos 7 m de ancho y 1,40 m de profundidad⁴⁵⁸ que recorre su eje central [Fig. 1]. El gran estanque (345 m³ de agua) cuenta con el precedente de la alberca del Partal (405 m³), pero, si aquélla parece haber estado destinada al ocio y la vida privada, aquí las pretensiones son, ante todo, demostrativas⁴⁵⁹. Ya vimos el carácter simbólico del agua como preciada fuente de vida en el imaginario araboislámico; la reunión de grandes cantidades de agua convertía, por tanto, al constructor del palacio en arquitecto de un fértil microcosmos y magnánimo dador



[Fig. 1] Patio de Arrayanes visto desde el pórtico sur. Fotografía de la autora, 2017.

452. Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 212.

453. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 36; Gómez-Moreno Martínez, «Granada en el siglo XIII».

454. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, Vol. 1:67-70; Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 76.

455. El adarve atraviesa la torre de lado a lado por un pasadizo subterráneo, y otro tanto ocurre con el camino de ronda, que discurre bajo el pórtico norte.

456. Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 221.

457. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 69; Gallego Burín, *La Alhambra*, 72. El poema que originalmente había grabado en el pórtico sur hacía mención de esta ampliación; según Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 85.

458. José Tito ha estudiado las pequeñas pero sensibles variaciones de longitud que experimentó el estanque en los siglos XIX y XX en Tito Rojo, «Los estanques palatinos en el Occidente musulmán: la Favara de Palermo y el Albercón de Cartuja en Granada». El estanque cuenta con escalera de descenso en su lado norte, a continuación del pórtico.

459. Antoine de Lalaing se referiría a ella en su visita de 1502 como *una hermosa alberca para poner peces dentro*; en José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. I (Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999), 444.

de vida, trasunto de la divinidad⁴⁶⁰. Al margen de su posible contenido simbólico, las albercas constituían importantes reservas de agua para el riego y el refrescamiento en los meses estivales. A la de Comares vierten dos fuentes rehundidas de mármol en los extremos⁴⁶¹ con un ingenioso diseño que evita perturbar en exceso la superficie reflectante del estanque, en la que se mira la arquitectura; se ubican invadiendo el intercolumnio central de los pórticos. Una tercera fuente, de cronología dudosa, existió en el centro de la alberca a comienzos del s. XVI⁴⁶², pero ya no quedaba rastro de ella en 1659, a juzgar por la descripción de Bertaut⁴⁶³; en caso de remontarse a tiempos nazaríes, no debió de perturbar este reflejo, al que se hace referencia explícita en un friso de madera que, en opinión de Puerta Vílchez, hubo de estar emplazado en este patio:

Soy como una doncella cuyos esponsales se desean
y a la que de antemano se le disponen corona y diadema;
ante mí está el espejo, una alberca (*buḥayra*) en cuya superficie toman forma mis bellezas⁴⁶⁴.

A ambos lados de la alberca, Contreras dispuso a finales del s. XIX dos “mesas” de arrayán de más de 2 m de ancho; vegetación que, aunque tal vez con apariencia diferente, existiría en tiempos nazaríes y reduciría la evaporación del agua por su condición perenne⁴⁶⁵; el mismo Ibn Luyūn había recomendado plantar junto a la alberca *macizos que se mantengan siempre verdes y alegren la vista*⁴⁶⁶. Sobresaliendo por encima de su masa existían en 1526 varios naranjos de considerable porte, según los testimonios de Andrea Navagero y de otro anónimo italiano que se ha propuesto identificar con Baldassare Castiglioni:

[...] ui è una gran corte, ò spatio, al modo Spagnolo, molto bella, & grande, circondata da fabrica intorno, ma da una parte, ha una torre singular & bellissima, che chiamano la Tor de Comarez [...]. La corte è tuta saleggiata di finissimi & bianchissimi marmi, delli quali ui sono pezzi grandissimi. Per mezzo ui è come un canale pieno di acqua uiua, d'una fontana che intra in detto palazzo [...]. Da un canto a l'altro di detto canale ui è una spallera di mirto bellissima, & alquanti pè di Naranci⁴⁶⁷.

[...] vna siepe di mortella tanto larga che occupa piu de sei brazia in cima et tanto spessa et verde et tenuta ad ordine che vna foglia no escie del ordine et sera alta da terra da tre brazia et ad ogni tre brazia andando per longo ui sonno piedi di naranzi altj molto che esciono fuorj de ditta siepe nel megio di essa [...]⁴⁶⁸.

460. Puerta Vílchez, «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí»; Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 52.

461. Fueron repuestas en su lugar por Modesto Cendoya, según Tito Rojo, «Los estanques palatinos en el Occidente musulmán: la Favara de Palermo y el Albercón de Cartuja en Granada».

462. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 112-13. La fuente aparece inequívocamente grafiada en la llamada “Planta Grande” de Pedro Machuca.

463. [...] *une Court oblongue, au milieu de laquelle il y a un Canal avec deux jets d'eau aux deux bouts*; en François Bertaut, *Journal de voyage d'Espagne* (París: Claude Barbin, 1669), 85. En cambio, Meunier en su grabado *L'estanq roial dans le palais des roys affriquains / El estanque real en l'alambre* (ca. 1665) sí la representa.

464. Puerta Vílchez, «La construcción poética de la Alhambra».

465. Dickie, «Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana».

466. Ibn Luyūn al-Tujībī, *Tratado de agricultura*, 272-74.

467. Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 18v.

468. Fernando Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada», en *Carlos V: las Armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal para la

El resto del patio se halla pavimentado con grandes losas de mármol blanco, que bajo la luz meridional adquiere un brillo cegador; recuérdese la asociación islámica entre luz o blancura refulgente y claridad celestial, irradiación divina y, por extensión, del monarca como su agente en la tierra⁴⁶⁹. Se ha sugerido que estas amplias superficies de mármol podrían haber soportado desfiles u otras celebraciones protocolarias⁴⁷⁰.

El patio está protagonizado por la Torre de Comares en el centro de su lienzo norte, en relación a la cual debió de diseñarse. A ella se anteponen un pórtico —bajo el que discurre el camino de ronda— y una sala transversal paralela, la llamada Sala de la Barca, replicando nuevamente el esquema en “T invertida” pero con la complejidad espacial adquirida en el Salón Regio del Generalife. Las crujiás laterales del patio presentan dos plantas y apariencia masiva y desornamentada, albergando cada una de ellas dos viviendas articuladas en dos niveles (verano/invierno); es por ello que se ha especulado con que pudieran corresponder con las moradas de las cuatro esposas legítimas del sultán⁴⁷¹. A través del ala occidental, en la zona inmediata al pórtico norte, se produce el acceso al patio desde el vestíbulo del alcazar y el Patio del Cuarto Dorado, comunicante con el Mexuar. Aproximadamente en la misma zona del ala oriental fronteriza, se efectúa el acceso al Baño de Comares. Se evidencia, de este modo, la concentración espacial de dependencias y conexiones relacionadas con el monarca en el extremo norte del palacio, quedando la Torre de Comares reservada a su uso personal. Finalmente, el volumen sur que cierra el patio, hoy parcialmente invadido por el Palacio de Carlos V pudo contener la residencia del príncipe heredero⁴⁷². Presenta un pórtico similar al del lado norte y un desarrollo vertical de altura inusual para su orientación a mediodía, que limita la penetración del soleamiento invernal. Esta circunstancia se ha interpretado como respuesta a la superior elevación topográfica de la zona central de la colina, cuyas edificaciones tal vez amenazasen la intimidad del patio⁴⁷³; también se ha sugerido la existencia de una portada y acceso principal al palacio desde la Calle Real Baja⁴⁷⁴, posiblemente con un celado mirador⁴⁷⁵ o incluso un balcón de apariciones en planta alta⁴⁷⁶.

En esta configuración general del palacio se advierte, por tanto, una tendencia introspectiva hacia el Patio de Arrayanes sólo rota por la Torre de Comares,

Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 201-22; Juan Carlos Hinojosa Canovaca, «Estética y paisajismo en la Alhambra clasicista» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007), 266.

469. Roldán Castro, «La percepción del entorno en el mundo musulmán»; Puerta Vílchez, «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí».

470. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 103.

471. Gallego Burín, *La Alhambra*, 78.

472. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 122.

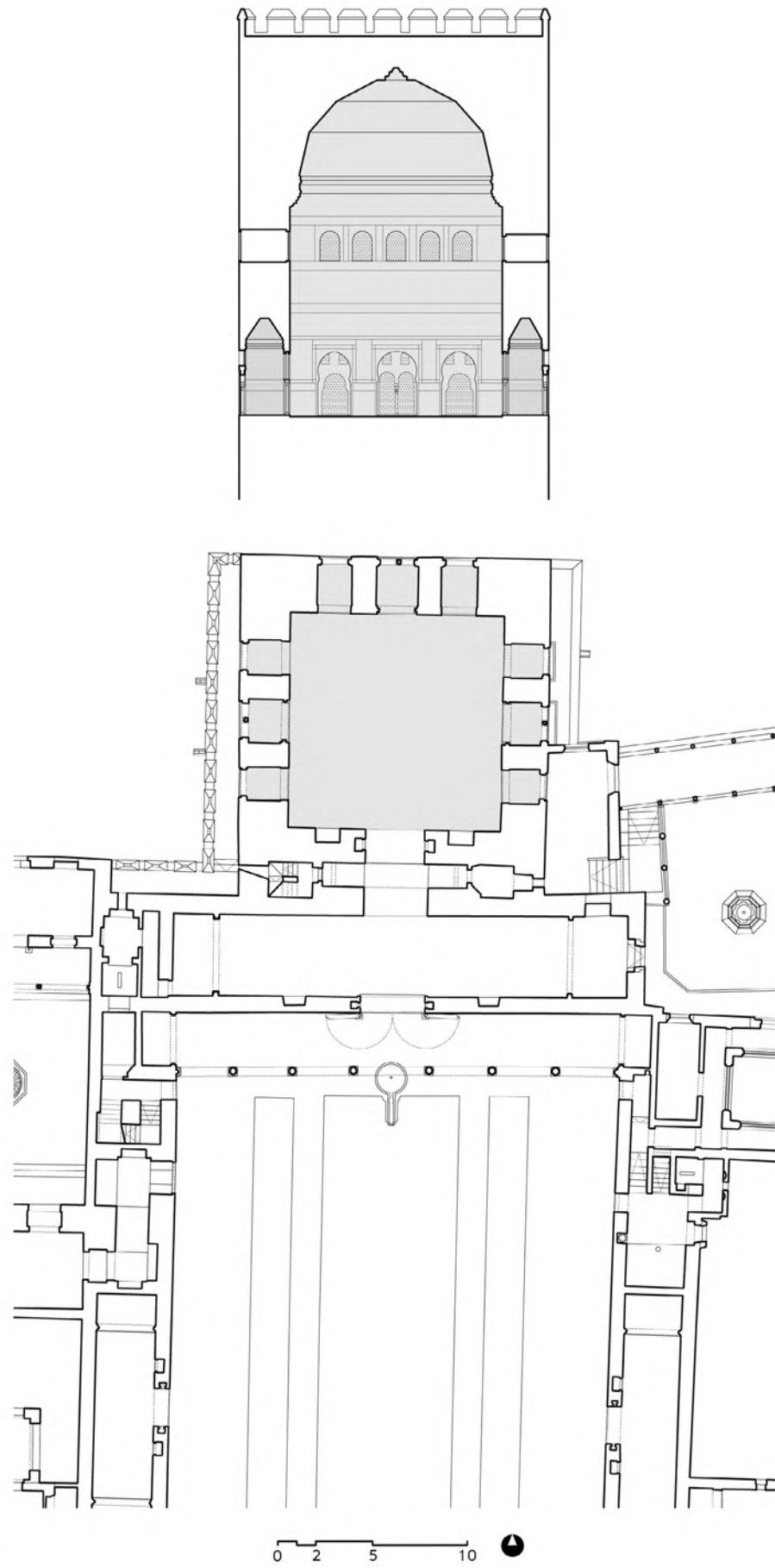
473. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 97.

474. En ese sentido, Antonio Malpica señala que *es totalmente imposible que el acceso principal al Palacio de Comares fuese por la puerta del mismo nombre, que se halla en un extremo del Cuarto Dorado. Además de otros muchos argumentos, la entrada a Comares no se podía hacer tan cerca del trono. Pero nos falta la relación posible con el espacio al S de la fachada meridional y esto lastra el conocimiento de la organización de esta área*; en Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, 211. La fachada de Comares hacia el Patio del Cuarto Dorado se terminó en 1369, según rezan sus inscripciones.

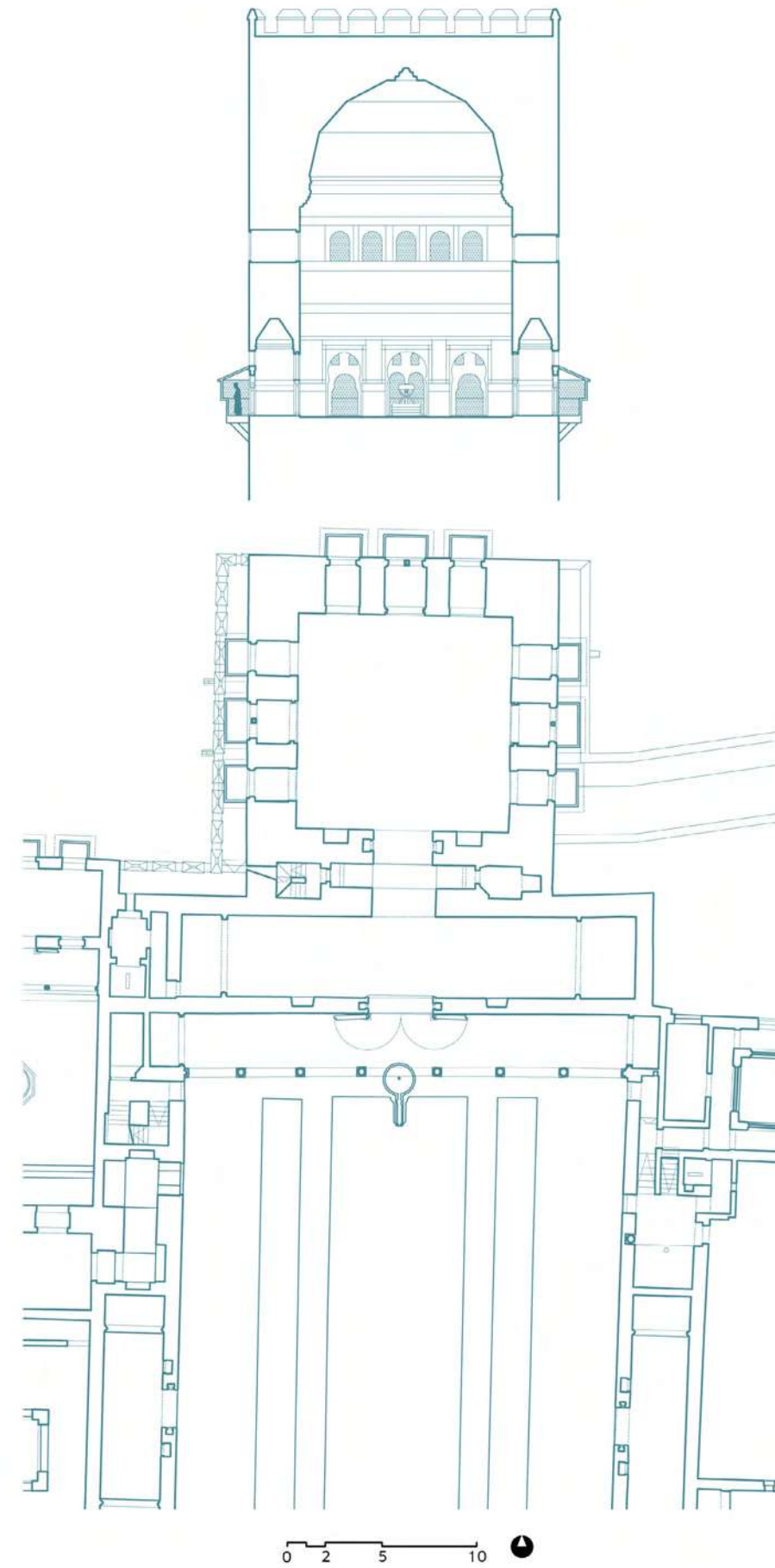
475. Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 83.

476. Juan Carlos Ruiz Souza, «El Palacio de Comares de la Alhambra de Granada: tipologías y funciones. Nuevas propuestas de estudio», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 40 (2004): 77-102; Ruiz Souza, «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas».

[Fig. 2] Salón de Embajadores, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro y Antonio Orihuela (EEA) y APAG, Colección de planos, P-000120, P-000124, P-000127 y P-001979.



[Fig. 3] Salón de Embajadores, estado hipotético a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro y Antonio Orihuela (EEA) y APAG, Colección de planos, P-000120, P-000124, P-000127 y P-001979.



[Fig. 4] Interior del Salón de Embajadores.
Fotografía de la autora, 2018.



avanzada sobre la muralla norte, y por el hipotético balcón del ala sur. El patio en su conjunto estaba diseñado como una cuidada escenografía de poder, pues la actividad residencial se solapaba a la política y diplomática. Como un gran salón abierto al cielo, recibía al embajador o visitante causando un profundo asombro, tras las compresiones, la penumbra y la desorientación de los accesos en recodo. Descubierta el patio, el visitante ralentizaría la marcha unos segundos para acomodar los ojos al cambio lumínico y sobreponerse a su impresión general. La majestuosa alberca ceñida de vegetación, el deslumbrante pavimento de mármol y la imponente composición arquitectónica difícilmente le dejarían indiferente. La Torre de Comares asomaría tras el pórtico, duplicada en la alberca, representando con su monumentalidad y solidez al sultán que esperaba dentro, en la penumbra.

El pórtico norte presenta siete arcos de medio punto sobre columnas de mármol blanco, con el central sobreelevado; sus recuadros aparecen tratados con escayola calada y rodeados por fajas con inscripciones piadosas⁴⁷⁷. Estas decoraciones han perdido el cromatismo que seguramente tuvieron y que contrastaría vivamente con la blancura general del patio. El pavimento de mármol continúa a nivel bajo el pórtico, estableciendo una continuidad fluida entre el espacio cubierto y el descubierto. El muro interno se halla decorado con alto zócalo de alicatado (1,75 m) de vivos colores (verdes, azules, naranjas, marrones, negro y blanco) y trama romboidal. Este zócalo fue dispuesto a finales del s. XVI, según consta en documentos del Archivo de la Alhambra⁴⁷⁸, con toda probabilidad para sustituir al anterior en mal estado. Por encima de él corre una banda con un poema de Ibn Zamrak en elogio de la figura de Muḥammad V y dos caligramas arbóreos; otra banda de yeserías recubre la parte superior de los paramentos, esta vez con lacerías estrelladas. En

477. Gallego Burín, *La Alhambra*, 75.

478. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 45; Gallego Burín, *La Alhambra*, 80.

ambos extremos del pórtico existen dos alhanías ligeramente elevadas y separadas por arcos de gallones dentro de las cuales la decoración se intensifica, reduciéndose la escala de los alicatados, incorporando repisa para objetos y cubriéndose con cupulilla de mocárabes. Estos edículos pueden entenderse como espacios de almacenamiento de enseres y descanso al aire libre, al igual que los del pórtico norte del Generalife aunque a escala proporcionalmente más monumental⁴⁷⁹. El techo del pórtico es un alfarje, de factura moderna⁴⁸⁰, tallado con una cupulilla central que señala el acceso a la torre, como ocurría en el pórtico del Partal. Éste se formaliza como un ancho arco de mocárabes profusamente decorado, que recuerda a un cortinaje recogido lateralmente, con tres ventanitas superiores dotadas de celosías con fines de ventilación. Cuenta con *taqa*-s en las jambas, que señalan el acceso a un espacio con carácter estancial. El vano se cierra con una monumental puerta moderna de dos hojas, que abate sobre el pórtico afianzada por quicialeras de mármol y gorroneas originales de mocárabes. La arquitectura liviana y calada del pórtico, como señalaron los firmantes del *Manifiesto de la Alhambra* (1953), actúa como una pantalla que destruye la impresión de brusca masividad de la torre, creando una transición gradual entre interior y exterior⁴⁸¹.

La gran puerta introduce al visitante en el centro de la conocida como Sala de la Barca⁴⁸²: un salón transversal de la misma longitud que el pórtico anterior y 4,30 m de anchura libre. A ambos lados del acceso, existen sendas alacenas con poemillas áulicos que encumbran la figura de Muḥammad V⁴⁸³. En los extremos de la sala, se delimitan nuevas alhanías separadas por arcos peraltados que han sido tradicionalmente interpretadas como espacios de descanso del monarca, pues en ellas subsistían tarimas en el s. XVI⁴⁸⁴; la de la izquierda comunicaba asimismo con una letrina⁴⁸⁵. En conjunto, la Sala de la Barca se ha interpretado como “zona de estar” o área vividera del sultán, acogiendo también puntualmente posibles funciones ceremoniales, al igual que ocurriera con el Salón Regio del Generalife.

En el centro del lienzo opuesto al acceso, se abre un nuevo y profundo umbral. En sus costados se horadan oscuros pasajes, de los cuales el de la izquierda proporciona acceso a una escalera comunicante con las plantas altas de la torre y el de la derecha da entrada a un oratorio privado (1,80 × 1,75 m), previsiblemente para uso exclusivo del sultán⁴⁸⁶. El arco final de este espeso umbral incorpora una nueva

479. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 30, 86; Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 82.

480. El original ardió en el incendio de 1890; véase Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, vol. 1: 106.

481. Eduardo Quesada Dorador, ed., *Manifiesto de la Alhambra* (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993), 69.

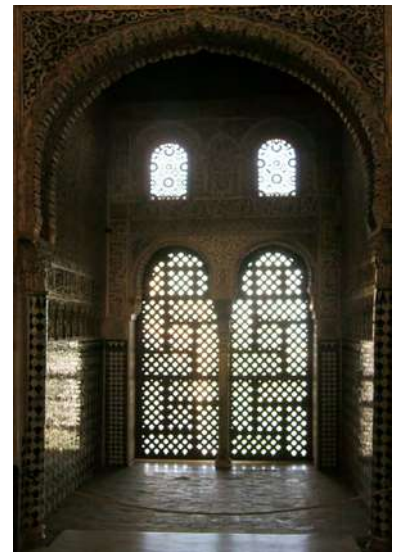
482. Probablemente, por la bóveda semicilíndrica con extremos en cuarto de esfera que la cubre. También se ha apuntado que el nombre podría ser derivación de *baraka* (bendición), en línea con la condición protocolaria de la sala; en Darío Cabanelas Rodríguez, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1988), 84-85.

483. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 110-11.

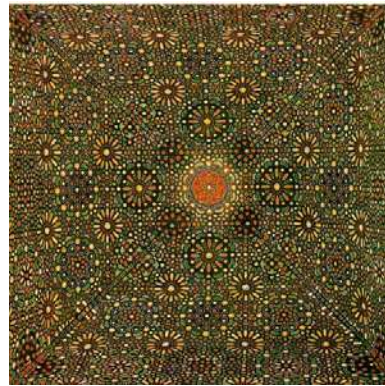
484. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 50.

485. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 67. El autor señala que el hueco de puerta que fue abierto en la alhanía derecha es obra del siglo XVII.

486. Las decoraciones aluden a Muḥammad V, en opinión de Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 69. Él mismo, sin embargo, las asoció en publicaciones anteriores a Yūsuf I; véase Leopoldo Torres Balbás, «Pasadizo entre la Sala de la Barca y el Salón de Comares, en la Alhambra de Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* II, n.º 2 (1934): 377-79.



[Fig. 5] Nicho central del frente norte,
ubicación del trono de Yūsuf I. Fotografía
de la autora, 2017.



[Fig. 6] Recreación del colorido original de la cúpula. Darío Cabanelas, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología* (1988), 114.

pareja de *taqa*-s, que alojarían jarras de agua. Al fondo, en la oscuridad punteada de luz del Salón de Embajadores, se hallaría al soberano en su trono. Nuevamente, la vista debe acomodarse al cambio de luminosidad.

El Salón de Embajadores presenta planta cuadrada, de unos 11,30 m de lado, y gran altura libre (18,42 m), respondiendo claramente al esquema de *qubba* [Fig. 4]. Se encuentra perforado en cada uno de sus frentes exteriores por tres profundos nichos o camarillas, ligeramente elevados, que atraviesan el espesor de los muros (entre 2,5 y 3 m) y buscan la conexión con el entorno exterior. Los centrales presentan mayor anchura que los laterales (2,20-2,30 m frente a 1,80-1,90 m), y se abren al panorama por huecos geminados de desarrollo vertical, arrancando del mismo suelo; estos nichos se cierran superiormente con armaduras decoradas en forma de artesa [Fig. 5]. Los nichos menores se horadan, en cambio, por huecos sencillos aunque de igual altura y se cubren con techos planos de madera⁴⁸⁷. En la parte alta de todos ellos existe una pareja de ventanas de medio punto con celosías de yeso. Estos habitáculos se hallan decorados con zócalos de alicatado, que recubren incluso las semicolumnas de los arcos de acceso, y por yeserías, en su mitad superior.

Por encima de los nichos, en el interior del Salón, se desarrolla una ancha banda repleta de decoración en yesería. De las inscripciones epigráficas sobre los zócalos, a la altura de la vista, se pasa a labores geométricas, vegetales, epigrafías de mayor tamaño y estrellas de lazo. Todas estas decoraciones estarían repletas de colorido, que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando trató en el s. XVIII de recrear mediante dibujos⁴⁸⁸. En la parte alta de cada uno de los frentes existen cinco ventanas con arco de medio punto y celosías caladas de yeso, que pudieron contar con vidrios coloreados⁴⁸⁹. El Salón se cubre con la famosa Cúpula de los Siete Cielos, estudiada por Darío Cabanelas⁴⁹⁰: un magnífico techo de madera con tres pendientes que representa los Siete Cielos superpuestos del islam, visitados por Mahoma en su *Mi' rāy*, y, en la estrella central, el octavo cielo reservado a Allāh [Fig. 6]. En ella hunden sus raíces los cuatro árboles del paraíso que, geometrizados, ocupan las diagonales. El techo es, de este modo, metáfora del poder divino que se derrama, desde el centro y en niveles descendentes, hacia el resto de la Creación. Este simbolismo sería enfatizado por el cromatismo original de las decoraciones, basado en el relato de *La Escala de Mahoma*⁴⁹¹: blanco puro en el octavo cielo, rodeado de un octógono en intenso rojo, de apariencia incandescente, y tonos verdes, amarillos y rojos en intensidad decreciente con la proximidad al suelo. Con sus trazados

y colores, la cúpula daría la impresión de levitar y desmaterializarse en un universo inasible de estrellas, ramas y flores⁴⁹².

El nicho central en eje con el acceso al Salón parece haber sido el lugar del solio del sultán Yūsuf [Fig. 5], como revela el poema grabado en su interior, en una cenefa a la altura de los ojos:

Desde mí, día y noche, te saludan
bocas de buenos deseos, ventura, felicidad y amabilidad.

Ella es la Suprema Cúpula, nosotras sus hijas⁴⁹³,
aunque el favor y la gloria en mi clase me distinguen,

al ser sin duda, el corazón y ellas los miembros,
pues en el corazón la potencia del espíritu y el alma reside.

Si mis hermanas son constelaciones en su cielo [de la Cúpula]
en mí, y no en ellas, recae el honor de tener el sol⁴⁹⁴.

Mi señor Yūsuf, el sustentado [por Dios], me vistió
con ropas de dignidad e indudable distinción,

y me convirtió en trono del reino,
sustentándose su grandeza gracias a la Luz, el Asiento y el Trono⁴⁹⁵.

El poema expone de modo inequívoco la jerarquía espacial y simbólica del Salón de Embajadores: la "Suprema Cúpula", elevada e inalcanzable (a unos 12 m de altura), representa los Siete Cielos que conducen hasta Allāh, mientras que los nueve nichos o camarillas perimetrales, en el plano terreno y en la interfase entre palacio y territorio circundante, le siguen en majestuosidad. Estos últimos parecen representar el dominio, con la aprobación divina, sobre la tierra divisible. Entre ellos, el central y axial al acceso es el de mayor nobleza, pues se destina a albergar el trono de Yūsuf I. Son del máximo interés las transferencias que en al-Andalus se establecen entre mihrabs y cámaras del trono o emplazamientos del solio. Estos últimos se formalizaban en origen como arcos o nichos ciegos herederos de los mihrabs —en Madīnat al-Zahrā'⁴⁹⁶, en la Aljafería de Zaragoza o en la misma sala de la Cancillería Real del Patio del Mexuar Secundario⁴⁹⁷—, pero en la Alhambra terminan desmaterializando su fondo e introduciendo la visión del entorno con el

Para su iluminación se abrió un estrecho hueco en el s. XVII, al fondo del mihrab, según Gallego Burín, *La Alhambra*, 87. Remitimos a la nota 444.

487. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 70.

488. Almagro Gorbea, *El legado de al-Ándalus: Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*. El dibujante de algunas de estas decoraciones fue Diego Sánchez Sarabia.

489. Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

490. Cabanelas Rodríguez, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología*.

491. Cabanelas Rodríguez, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología*.

492. Véase la recreación del pintor Manuel Maldonado en Cabanelas Rodríguez, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología*, 114.

493. Se refiere a los nueve nichos perimetrales del Salón.

494. Como veremos en otros poemas epigráficos de la Alhambra (Mirador de Lindaraja, Torre de la Cautiva), en el islam es frecuente asociar tanto a Dios como al sultán con la luz y el astro rey. Entre los monarcas castellanos, será Felipe II el primero en identificarse con el sol; véase Inés Gómez González, «La visualización de la justicia en el Antiguo Régimen. El ejemplo de la Chancillería de Granada», *Hispania* 58/2, n.º 199 (1998): 569, nota 51.

495. Anónimo, s. XIV. En Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 126.

496. Una crónica anónima de 'Abd al-Rahmān III refiere cómo el sultán se aposentó en un mihrab para una recepción; en Emilio García Gómez y Evariste Lévi-Provençal, *Una crónica anónima de 'Abd al-Rahman III al-Nasir* (Madrid: Instituto Miguel Asín, 1950). Antonio Almagro también ha asociado la disposición espacial de los salones de aparato de Madīnat al-Zahrā' como deudora de los espacios religiosos islámicos, en Almagro Gorbea, *Palacios medievales hispanos*, 27-30.

497. En hipótesis de López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».



[Fig. 7] Detalle del escudo de la Casa de Castril con la Torre de Comares y sus ajimeces. Fotografía de la autora, 2018.

monarca a contraluz⁴⁹⁸. Es éste un nuevo ejemplo de hibridación y transgresión, en la Granada nazarí, de esquemas espaciales consolidados para favorecer la incorporación del entorno territorial al espacio arquitectónico.

Los balcones de los nichos daban paso a ajimeces volados, como atestigua el escudo de la Casa de Castril (1539), sita en la Carrera del Darro, que lleva la torre por emblema⁴⁹⁹ [Fig. 7]. Ya vimos que la Torre de Machuca, transformada asimismo en tiempos de Yūsuf I y con similar orientación, contó con otro ajimez volado. Los del Salón de Embajadores debieron de disponer de vidrios coloreados, de lo que se derivaría el mismo nombre de la torre, a juicio de Torres Balbás: basándose en los estudios de Dozy, el arquitecto conservador argumentó que “Comares” procedería de *qamariyya*, término por el que se conocían las vidrieras coloreadas sustentadas por un entramado geométrico de madera⁵⁰⁰. Este último vocablo deriva del árabe *qamar* (luna), diferenciando así entre aquella ventana prevista para filtrar la luz del sol (*shamsiyya* o *shamisiyya*) y aquella otra que recibiría la de la luna (*qamariyya*). No obstante, es evidente que este tipo de labores no eran únicas del Salón de Embajadores, por lo que basar la denominación de la torre en esta circunstancia suscita lógicas dudas. Darío Cabanelas propuso con posterioridad otro origen y significado del nombre “Comares”, de *Qūm ‘arš*, “estancia del trono”⁵⁰¹, que hasta el momento resulta bastante convincente.

Fernández Puertas consideró que en los balcones existirían tanto carpinterías con vidrios como celosías⁵⁰². Los vidrios coloreados originales pudieron estallar en pedazos como consecuencia de la explosión en 1590 de un polvorín junto a la iglesia de San Pedro⁵⁰³, de lo que se hallaron incluso fragmentos en el bosque, a los pies de la torre⁵⁰⁴. La luz multicolor que filtrarían estas vidrieras y que se reflejaría en el pavimento —al menos parcialmente de mármol blanco⁵⁰⁵— resaltaría la policromía

498. Francisco Juez Juarros ha observado que los palacios omeyas y taifas de al-Andalus —a diferencia de los de la Alhambra— no disponían de ventanas en el emplazamiento del trono; en Francisco Juez Juarros, «Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2000), 553.

499. El escudo del señorío de Castril tiene como símbolo la Torre de Comares porque su fundador, Hernando de Zafra, participó en las conversaciones que tuvieron lugar en el Salón de Embajadores, previas a la rendición. En los emblemas aparece labrada la torre con sus ajimeces volados, que aún existían a principios del s. XVI, cuando se realizó la portada.

500. Torres Balbás, «Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes».

501. Cabanelas Rodríguez, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología*, 96.

502. Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

503. Así lo recoge el informe del aparejador Juan de la Vega: *en la quadra principal de la casa real qu'es la torre de Comares rronpió e quebró derribando por el suelo todas las bedrieras que tenia la dicha quadra altas y baxas y otras tres qu'estan en la entrada de la dicha quadra sobre las puertas d'ella [...]. Así mesmo en la dicha quadra se llevó y cayeron en el bosque cinco bentanas hechas pedaços todas*; transcrito en Jesús Bermúdez Pareja y María Angustias Moreno Olmedo, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 77-87. En 1595 Antonio Aquilino fue pagado por colocar nuevas vidrieras pintadas, según documentos del Archivo de la Alhambra citados en Rafael López Guzmán, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada, siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada, 1993), 173.

504. Torres Balbás, «Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes». Fueron repuestos hacia 1595 con pinturas de Francisco Ruiz, según Esther Galera Mendoza y Isabel Cambil Campaña, «Vidrieras clasicistas en la Alhambra», *Locus amoenus*, n.º 10 (2010): 0113-29.

505. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 54; Gallego Burín, *La Alhambra*, 90; Enrique Nuere Matauco, «Sobre el pavimento del Patio de los Leones», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 22 (1986): 87-94. Las baldosas cerámicas que existen en el centro del Salón son, en su mayoría, de tiempos posteriores a la conquista; según Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 119.

brillante de yeserías y cerámicas vidriadas, produciendo un efecto caleidoscópico y mágico⁵⁰⁶. Así describió la pieza Andrea Navagero, cuando aún existían ajimeces y vidrios coloreados:

[...] Tor de Comarez, nella qual ui sono alcune sale, & camere molto bone, con le fenestre fatte molto gentil & commodamente, con lauori moreschi assai eccellenti, si nelli muri, come nel cielo de gl'alloggiamenti: i lauori parte son di giesso con oro assai: & parte di Auorio, & oro accompagnato: in uero tutti bellissimi: & massime il cielo della sala da basso, & tutti i muri⁵⁰⁷.

Las ventanas “hechas muy gentil y cómodamente” deben de ser precisamente los ajimeces volados, que generalmente constaban de una parte inferior más reducida y una superior que se ensanchaba, generando una repisa que permitía apoyar los brazos para descansar y observar relajadamente⁵⁰⁸. Seguramente las carpinterías contasen con zonas practicables, pues las reducidas dimensiones de los vidrios y su limitada transparencia harían necesaria su apertura para ver con nitidez⁵⁰⁹. El anónimo italiano de 1526 hizo alusión directa a las vistas que desde ellas se divisaban:

[...] da basso le ditte tre facciati teneno tre finestre per facciata fatte et lauorate alla qualita de la porta et de orni parti che uoglieti guardare uedeti tutta la terra o la maggior parte con una uista per quello colle di arbori uerdissimi mortelle aragni et lauori et frutti diuersi con il scaturir in diuersi luochi delle piu fresche et chiare fontane del mondo [...]⁵¹⁰.

Algo más tarde, el cronista Luis del Mármol (1524-1600) proporcionaba la siguiente descripción de la sala y los panoramas que desde ella se descubrían:

El primero y mas principal llaman quarto de Comares, del nombre de vna hermosissima torre labrada ricamente por dedentro de vna labor costosa y muy preciada entre los Persas y Surianos, llamada Comaragía, alli tenia este rey los aposentos del verano, y desde las ventanas della, que responden al ciérço, y al medio dia [sic], y a poniente, se descubren las casas de la Alcaçaua del Albayzin, y de la mayor parte de la ciudad, y toda la ribera del rio Darro, y la vega, con hermosa y agradable vista de jardines, y arboledas que recrean grandemente a quien lo mira⁵¹¹.

Los ajimeces aún permanecían en su lugar en 1659, a juzgar por el testimonio de François Bertaut:

Ce Salon a trente six, ou environ quarante pieds en quarré; & outre le jour qui luy vient d'enhaut, il y a trois Croisées avec degrands Balcons avancez, qui ont veuë par dessus les arbres du Parc, qui est au dessous, & où il y a quantité de bestes remarquables par leur rareté⁵¹².

506. Torres Balbás, «Ajimeces», 20.

507. Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 18v.

508. Torres Balbás, «Ajimeces».

509. En el Museo de la Alhambra se conservan algunos fragmentos de vidrios coloreados y se pueden observar sus características físicas.

510. Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada».

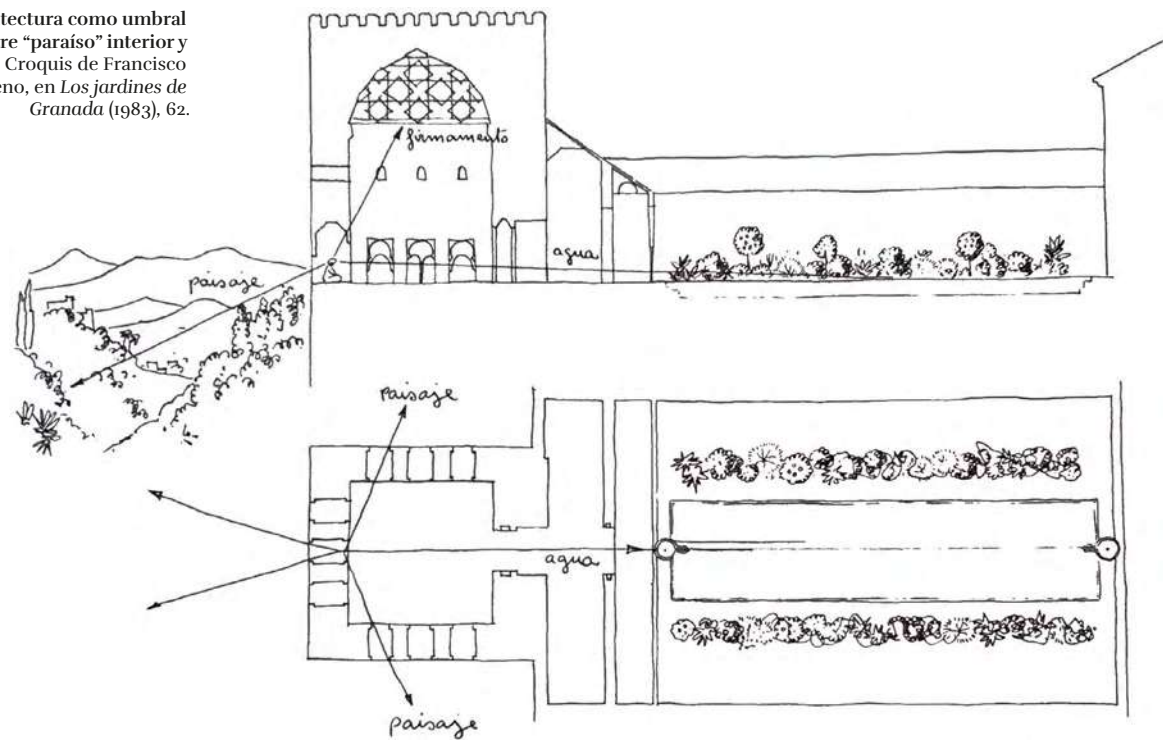
511. Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, f. 7.

512. Bertaut, *Iovrnal dv voyage d'Espagne*, 87-88.



[Fig. 8] Fragmentos de vidrios arquitectónicos conservados en el Museo de la Alhambra. Programa de conferencias 2013. Patronato de la Alhambra y Generalife.

[Fig. 9] La arquitectura como umbral construido entre "paraíso" interior y territorio exterior. Croquis de Francisco Prieto-Moreno, en *Los jardines de Granada* (1983), 62.



Este salón admiraría al visitante en tiempos nazaríes incluso más que a los cronistas cristianos posteriores, teniendo en cuenta sus implicaciones simbólicas y la presencia intimidante del sultán en su trono a contraluz. La grandiosa arquitectura que envolvía su figura regia parecería orbitar en torno a él; la exuberancia perceptiva de luces, colores, materiales, mensajes epigráficos, texturas, etc., saturaría los sentidos causando un momentáneo aturdimiento. Se trata de un espacio arquitectónico concebido como representación cósmica, en gradación vertical, que emana de Allāh en primera instancia y gobierna el soberano en el plano terreno. Los huecos ofrecerían, al sultán y a sus eventuales visitas, la posibilidad de asomarse al territorio circundante y observar inadvertidos la vida bajo sus pies⁵¹³. No hay que olvidar tampoco que la multifuncionalidad alcanzaba también a los grandes salones de recepción, pudiendo albergar banquetes, reuniones u otro tipo de celebraciones y espectáculos privados⁵¹⁴, en los que estos habitáculos con sus ajimeces desplegarían todo su atractivo. Los panoramas divisibles hablarían por sí solos de la gestión y el liderazgo del monarca, del esplendor del reino y de su prosperidad, como una suerte de *Alegoría del Buen Gobierno*⁵¹⁵ real y auténtica, en vez de pintada —presentada, en lugar de representada⁵¹⁶—.

513. Torres Balbás, «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada», 171.

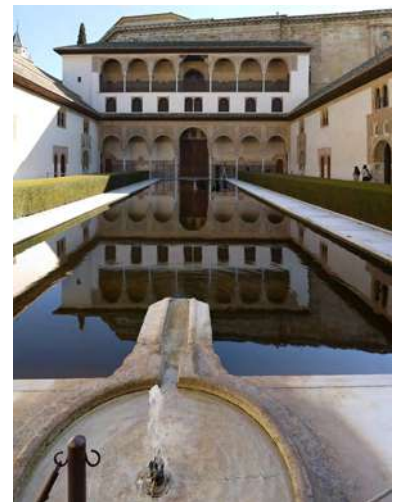
514. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 91.

515. Título de las famosas pinturas murales de los hermanos Lorenzetti (s. XIV) en el Palazzo Pubblico di Siena.

516. Ruggles ha observado la preferencia de la cultura islámica por la "presentación" de la realidad frente a su "representación" pictórica, en D. Fairchild Ruggles, «Making Vision Manifest: Frame, Screen and View in Islamic Culture», en *Sites Unseen*, ed. Diane Harris y D. Fairchild Ruggles (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007), 131-56.

A esta triple visión exterior hay que añadir el eje visual interior que actuaría de complemento perceptivo, como intuyó Prieto-Moreno en uno de sus croquis [Fig. 9]. Cuando las puertas se hallasen abiertas, la secuencia de umbrales y clarososcuros presentaría al sultán una estampa axial y simétrica, estática y perfectamente compuesta, del ambiente escenográfico del Patio de Arrayanes, presidida por el pabellón sur y la alberca en la que se espeja⁵¹⁷ [Fig. 10]. Si el acceso principal al palacio se hubiese efectuado, como parece probable, por algún punto de la crujía meridional, el monarca, desde las profundidades del Salón de Embajadores, posiblemente habría podido registrar la entrada de visitantes. A la condición natural, viva y azarosa del territorio circundante, observable desde múltiples puntos y en tres direcciones, se contraponía la geométrica y ordenada del Patio de Arrayanes, cuya contemplación se restringía a una rigurosa visual axial, simétrica y perfectamente compuesta. Como en el Partal, la gran alberca evitaba perturbaciones e interferencias en la perspectiva, produciendo una ilusión de inmutabilidad y permanencia. A la misma impresión contribuirían las especies perennes de arrayanes y naranjos que la ceñían.

Las dos experiencias del entorno proporcionadas por el Salón de Embajadores, del "paraíso" interior y del territorio exterior⁵¹⁸, son expresión de jerarquía y autoridad del sultán sobre lo visualizado. La arquitectura que posibilita tales experiencias es a un tiempo extensión y representación pública y magnificada de la persona del monarca y mediadora eficaz con el entorno, en sus dos escalas: la áulica y cortesana y la del reino de Granada. Aunque la religiosidad flota siempre en estos ambientes palaciegos, repletos de referencias piadosas⁵¹⁹, en este caso se apela a la divinidad por medio de la arquitectura principalmente para implorar la continuidad de su apoyo y para legitimar al sultán como su mano ejecutora.



[Fig. 10] Vista axial sobre el patio desde el pórtico norte. Fotografía de la autora, 2021.

517. [...] el soberano en su postración oficial se ve obligado a dirigir la mirada sobre el eje norte-sur que parte en dos cuanto se encuentra en su camino; es el eje del ceremonial cortesano que a traviesa todo el patio de los Arrayanes; en Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana. Vol. 3: Palacios*, 375.

518. Las percepciones actuales se encuentran sustancialmente alteradas por la inexistencia de los ajimeces y la desaparición de las *qamariyyas*. Los huecos de los nichos se encuentran cubiertos por celosías modernas, fijas y muy tupidas, en supuesta evocación de los desaparecidos ajimeces, lo que, unido a la prohibición de introducirse en estas camarillas, provoca que el visitante a día de hoy no obtenga visión alguna de los alrededores. Anteriormente existieron otras celosías más permeables y elaboradas con parte central practicable, fabricadas en 1965 y retiradas en los años noventa.

519. Se ha sugerido que la posible ostentación de la arquitectura, rayana en la inmoralidad según los valores del islam medieval, podría haberse tratado de soslayar con la dedicación de las construcciones a Allāh, revistiéndolas para ello de referencias piadosas; véase Juez Juarros, «Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus», 62.

Qalahurra de Yūsuf I (Torre de la Cautiva)

La última construcción atribuida a Yūsuf I (1333-1354) que cabe reseñar en cuanto a la experiencia del entorno que proporciona es la llamada Torre de la Cautiva, cuyo romántico nombre procede de la leyenda que la asocia al cautiverio de Isabel de Solís, Zoraya, encerrada por Muley Hacén⁵²⁰. Ensartada en la muralla oriental de la Alhambra y saliente hacia la Cuesta de los Chinos, presenta una volumetría prismática con su lado mayor ortogonal a la cerca [Fig. 1]. Ello habla de su condición tardía, pues las primitivas torres del recinto, como la de los Abencerrajes o la de las Gallinas —incluso la antigua torre que se vio envuelta por la de Comares— se disponían preferentemente apaisadas, con su lado mayor paralelo a la muralla⁵²¹. En este punto pudo existir una pequeña torre militar que Yūsuf I, como hiciera con la de Comares y posiblemente con la de Machuca, decidiese engrandecer y colonizar con funciones palatinas⁵²². De hecho, como en aquéllas, los circuitos de guardia no se verían bloqueados ni interrumpidos con la operación, sino que se procuraría la coexistencia con lo áulico diferenciando en sección las distintas actividades. Así, el camino de ronda discurre con normalidad a un nivel inferior, descubierto y tangente a la cara interna de la torre, y la conexión entre la planta principal de la misma y la explanada intramuros se efectúa mediante un ancho puente de mampostería y fábrica con arco de medio punto. Por su parte, el adarve atraviesa el cuerpo de la torre pero en un nivel más bajo y sin interferir con su actividad palaciega.

Exteriormente la torre apenas delata su condición regia; de hecho, es de una sencillez y austeridad implacables, semejante en todo a las torres defensivas salvo por las tres ventanas geminadas que horadan su planta principal. No hay en los alzados el menor rastro de decoración. Esta doble condición de fortaleza-palacio (*qalahurra*) será explícitamente celebrada en las decoraciones epigráficas de su interior, y cuenta con el precedente directo, si bien a mucha mayor escala y no aislada ni enteramente independiente, de la Torre de Comares. Sus dimensiones exteriores son de 7,50 × 15 m y 27,28 m de altura⁵²³.

El acceso a la torre desde el interior del recinto amurallado se produce por una pequeña escalera de ladrillo a sardinel [Fig. 2]. El dintel y la puerta, lisos ambos, son modernos. La puerta es de dos hojas con apertura hacia el interior; este sistema, ya visto en otros espacios de escasa carga representativa, incrementa la seguridad de los ocupantes, al quedar los laterales de la puerta protegidos por mochetas y ser posible su atranque en caso de peligro. Como en aquellos casos, el abatimiento de las hojas queda recogido en el espesor del muro (1,10 m). En el alzado, encima de la puerta, hay un hueco cuadrado de reducidas proporciones que corresponde a la habitación baja de los centinelas⁵²⁴ y serviría para controlar visualmente la aproximación a la torre.



[Fig. 1] Torre de la Cautiva en relación con el adarve y el foso del camino de ronda. Fotografía de la autora, 2021.

520. A ello hace referencia *Las Torres de la Alhambra* de José Zorrilla, en José Zorrilla, *Granada: poema oriental; precedido de la Leyenda de Al-Hamar*, vol. II (París: Imprenta de Pillet Fils Ainé, 1852), 122-23.

521. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, vol. 1: 42.

522. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 129; Basilio Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, vol. 2 (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1977), 21, 29.

523. Este último dato de Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1977, vol. 2: 21.

524. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1977, vol. 2: 23.



[Fig. 2] Acceso a la Torre de la Cautiva. Fotografía cortesía de Salvador Fernández Artell, 2017.

Tras pasada la puerta, a la derecha aparece un núcleo de escalera comunicante con las habitaciones superiores de la guardia y con la azotea. El acceso a la planta noble de la torre se produce a la izquierda, a través de un quebrado pasaje que obliga a cuatro giros sucesivos de noventa grados. El pavimento de este tramo era originalmente de baldosas hexagonales de barro cocido, de las que se conservan algunos ejemplares⁵²⁵. Este recorrido deposita al visitante en un reducido patio interior, lateralmente ciego y originalmente descubierto [Fig. 3]. En él se elevan cuatro pilares cuadrados decorados con yeserías que sostienen arcos de medio punto. Los zócalos de alicatado que revestirían la mitad inferior de los paramentos y de los machones han desaparecido, de lo que queda testimonio en una de las mochetas del vano de entrada. Los pilares delimitan el vacío descubierto central, pavimentado de mármol blanco, y configuran en torno a él tres reducidos ánditos de 1,20 m solados de barro; en el fondo de los laterales, a ambos lados del acceso, existen sendas alacenas delimitadas por arcos agallonados y provistas de repisa de mocárabes, semejantes a las del pórtico norte de Comares y posiblemente utilizadas, además de para el almacenamiento de enseres, como espacios de asiento y descanso en los días calurosos. Por encima de la franja que estuviera alicatada se despliega una cenefa con yeserías. Las superficies interiores del pozo de luz están también ricamente decoradas con yeserías, en este caso, de temas vegetales.

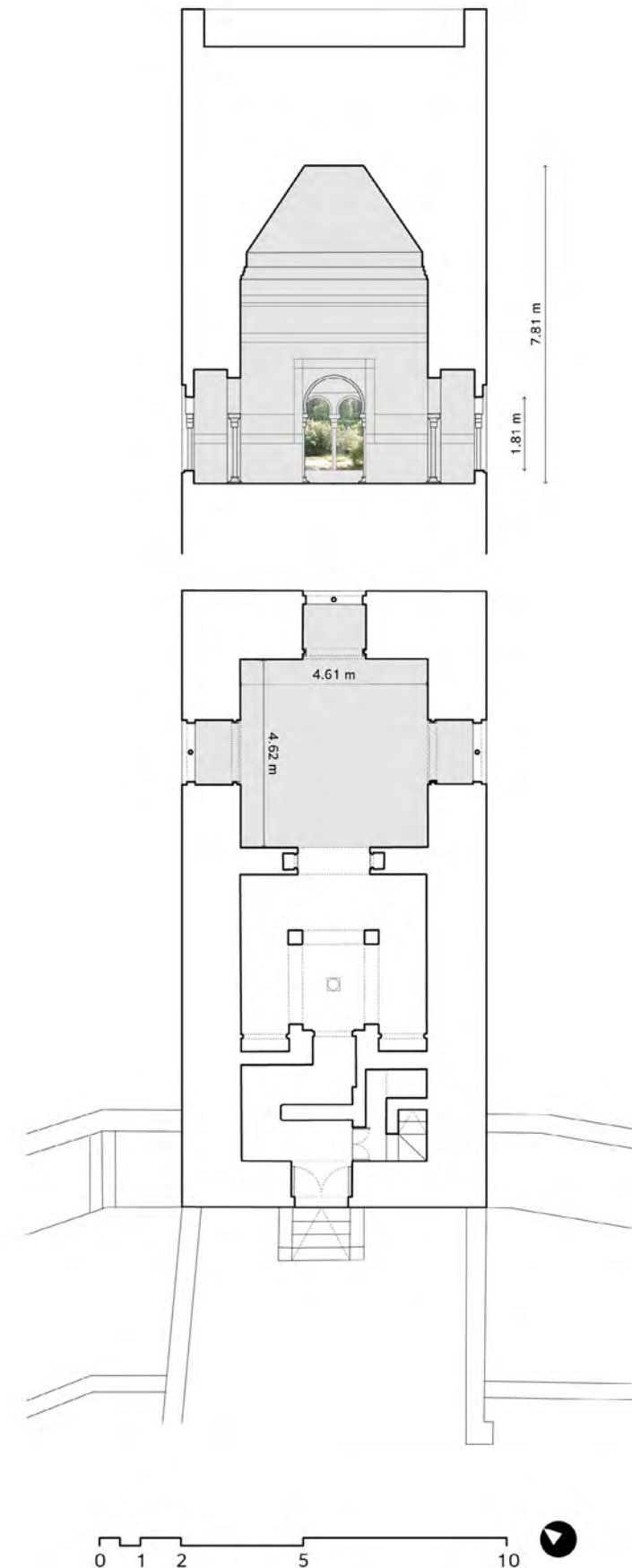
La sala principal de la torre se descubre al fondo del patio, frente al acceso. Su arco peraltado de ingreso presenta decoración abundante y *taqa*-s en el umbral, también agallonadas, que señalan su condición estancial [Fig. 5]. Este dato y la presencia de tres ventanas de medio punto con celosías caladas sobre la puerta, con fines de ventilación, hacen pensar en la existencia de hojas con apertura hacia el patinillo, para mantener condiciones de habitabilidad en la sala. No queda, sin embargo, rastro de quicialeras o gorroneas.

La estancia presenta planta cuadrada, con 4,60 m de lado y 7,80 m de altura libre —nuevamente, una *qubba*—, y se abre al entorno por un profundo hueco geminado en el centro de cada uno de los frentes exteriores (noreste, sureste y noroeste). Estos huecos, aunque de menores proporciones (1,40 m de luz), recuerdan a los de los nichos centrales del Salón de Embajadores. No obstante, no arrancan desde el suelo, sino desde breves antepechos de apenas 33 cm de altura. Su desarrollo es marcadamente vertical, con cerca de 1,80 m de altura libre. Esta combinación de huecos verticales y reducido antepecho los hace aptos tanto para la observación en posición erguida como sentada o recostada. Los nichos o camarillas que los cobijan, cuya profundidad viene marcada por el espesor de los muros de la torre (1,40 m los laterales y 1,70 m el frontal), no se encuentran sobreelevados, sino a ras con el pavimento de la zona central de la sala.

La estancia conserva en buen estado gran parte de su decoración, que es de exquisita yesería, aunque desprovista de su cromatismo original, sobre zócalos de alicatado de brillantes colores y complicado trazado. Representan ruedas estrelladas y en ellos se emplea por primera vez el púrpura, sumado a otros colores más tradicionales (verde, negro, azules, amarillo). Por encima del entramado



[Fig. 3] Acceso a la sala principal de la Torre de la Cautiva desde el patio interior. Fotografía de la autora, 2017.



[Fig. 4] Torre de la Cautiva, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela (EEA) y APAG. Colección de planos, P-001158 y P-001349.

525. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1977, vol. 2: 24.



[Fig. 5] Una de las *taqa*-s que flanquean el umbral de la sala principal. Fotografía cortesía de Salvador Fernández Artell, 2017.

geométrico, corren fragmentos coránicos⁵²⁶. Sobre el zócalo, en las cuatro esquinas de la sala, pueden leerse los siguientes poemas de Ibn al-Āyayyāb, transcritos como sigue por José Miguel Puerta Vilchez⁵²⁷. El primero dice así:

Torre entre las torres grandiosa,
corona de la que la Alhambra está orgullosa.

Calahorra nos parece y dentro encierra
un luminoso palacio de ardiente fulgor⁵²⁸.

Tiene excelentes labores en simétricas
proporciones de pares e impares.

La fábrica de azulejos de sus muros y el suelo
son como maravillosos brocados⁵²⁹.

Bastante gloria para la religión es que se forzara
a trabajar en ella a infieles esclavos.

Viste bordados de honor⁵³⁰, pues en ella
se muestra el nombre de Abū l-Ĥaġġāy⁵³¹, nuestro señor,

rey majestuoso, valeroso y generoso,
socorro de quien lo pide, lluvia de quien espera.

Es de la familia de Sa'd, de los Banū Naṣr,
y de quienes ayudaron y asilaron "al Señor de la Escala"⁵³²

-Dios le bendiga y salve.

El segundo:

Nunca tan excelso edificio como éste se erigió,
de él en todas partes ya se habló.

¡Por Dios! Torre, que le viene de león, activa y defensiva:
¡cuidado con su acometida!

Tal adorno es para la Alhambra que ésta,
con la belleza de sus alhajas, embriagada se ufana.

Calahorra que entre las estrellas en su órbita se mete
y que vecina es de Piscis y de Pléyades.

En su construcción, de alta piedra,
el arte se afaná cuanto quiso.

526. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 307.

527. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 309-12.

528. Se pone de manifiesto la doble condición de la torre: defensiva y áulica, y su "fulgor" viene a asociarse con la condición simbólicamente brillante del sultán ya comentada.

529. La aparente condición "textil" de las decoraciones de la Alhambra, que semejan tapices o alfombras recubriendo las superficies, fue señalada por Antonio Fernández Puertas, por ejemplo, en «Un paño decorativo de la Torre de las Damas».

530. Ver la nota anterior.

531. *Kunya* o sobrenombre de Yūsuf I.

532. Referencia al Profeta, como se vio en el capítulo introductorio de esta primera parte.

Ella nos muestra la faz de Yūsuf⁵³³
cual sol al que no oculta el ocaso⁵³⁴.

Con él se nos regala todo bien que nos contente,
y se nos evita cualquier mal que nos consterne.

Es de la familia de Naṣr: ¡que feliz y triunfante permanezca
y que construya lo que quiera y como quiera!⁵³⁵

El tercero:

Esta obra que a la Alhambra engalana
del pacífico y del guerrero es morada⁵³⁶.

Calahorra que un palacio tiene en custodia:
fortaleza, di, o también alegre lugar de reunión⁵³⁷.

Es un palacio cuyo esplendor se reparten
cubierta, suelo y cuatro partes.

Maravillosos son sus yesos y azulejos,
pero la carpintería del techo más prodigiosa es aún;

tras ser ensamblada se levantó, con precisión,
a su elevadísima posición.

Al igual que en la poética, allí hay paranomasias.
antítesis, rimeados y taraceas.

[La torre] el rostro de Yūsuf nos muestra⁵³⁸
cual signo en el que rodas las beldades se completan.

Es de los gloriosos Jazraġ, cuyas obras a favor de la religión
luminosas como el rayo son⁵³⁹.

Y el cuarto:

Enaltece a la Alhambra torre que en el cielo se alza
y que el más alto imán proyectara.

Calahorra que un palacio tiene en su interior:
fortaleza, di, o también gozoso lugar de solaz⁵⁴⁰.

Los recamados de sus paredes,
por su inefable belleza, al más elocuente callan.

Cada forma, sola o emparejada,
se corresponde con otra en simétrica proporción.

Adonde mires verás variados trenzados,
todos ellos coloreados, dorados y ornados.

533. Se afirma la condición de la arquitectura como pública representación del monarca.

534. Otro caso de asociación directa del monarca y el astro rey. Véase al respecto Puerta Vilchez, «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí».

535. Referencia a la afición de Yūsuf I por las construcciones.

536. Nuevamente se subraya la doble condición, palatina y militar, de la torre *qalahurra*.

537. Ver nota superior.

538. La arquitectura, de nuevo, como representación del sultán.

539. Nueva asociación entre luminosidad, poder y cercanía a la divinidad.

540. Vuelve a incidir en la doble condición característica de la *qalahurra*.



[Fig. 6] Vistas desde el nicho de la ventana frontal, sobre las huertas del Generalife. Fotografía de la autora, 2017.

Maravilloso edificio surgido de una sabiduría que sólo el califa Yūsuf alcanzó.

Rey que, si los reyes de gloria se jactan, su gloria, al invocar, nos la recita el propio Corán.

Es de lo mejor de los Ansares: ¡que en su reino perdure un triunfo que camino preferente tiene en la religión!

Como se aprecia, son numerosas las referencias al uso mixto, defensivo y palatino, de la *qalahurra*, y también a la perfección arquitectónica y decorativa de la sala. El pavimento de cerámica coloreada que se menciona en el primer poema se ha perdido, así como la cubrición, ensalzada en el tercero, que fue rehecha por Rafael Contreras aunque con discutida fidelidad⁵⁴¹. Su asociación con un firmamento estrellado está implícita en el dato de que competía con las estrellas del cielo, acompañando a las Pléyades y a Piscis⁵⁴². De este modo se vuelve a operar una “cosmización”⁵⁴³ del espacio, recurriendo al término de Mircea Eliade. Los nichos de los balcones, a los que no se hace alusión en los poemas, se cubren con techos planos de madera con labores de lazo, que estarían seguramente pintados en origen; la solución es, en este aspecto, similar a la de los nichos laterales del Salón de Embajadores. Otras inscripciones epigráficas acuden de nuevo al tópico piadoso con breves eslóganes (p. ej. *Dios es Quien cuida mejor / y es la Suma Misericordia*)⁵⁴⁴ que infunden al espacio la ya familiar atmósfera de religiosidad⁵⁴⁵. En la parte más alta de los paramentos corre una banda de lazos estrellados seguida de otra de arcos ciegos de mocárabes que efectúa la transición al artesonado.

En conjunto, la experiencia es de una exultante plenitud sensorial, que concuerda con el largo y próspero reinado de Yūsuf I. Los huecos, con sus bajos antepechos y los acogedores nichos que los anteceden —“verdaderas habitaciones”, al decir de Basilio Pavón⁵⁴⁶—, reiteran la condición estancial del espacio ya apuntada por las *taqa*-s. Con toda probabilidad, los balcones dispondrían de carpinterías o celosías a haces exteriores, con vidrios coloreados insertos, que permitirían aislar el espacio frente al exterior cuando la climatología lo requiriese. Ante ellos reposarían los ocupantes sobre alfombras o almohadones, aislándose por completo del tumulto palaciego y protegidos por el cuerpo de guardia que hace de filtro en la cara occidental de la torre. Basilio Pavón señaló que podría tratarse del primer caso de vivienda regia, utilizable por el sultán o sus familiares, inscrita en el interior de una torre de la muralla⁵⁴⁷; si bien la ausencia de letrina en su interior⁵⁴⁸ podría ser



[Fig. 7] Vistas desde la ventana noroccidental, con la Torre del Cadí en primer plano. Fotografía de la autora, 2018.

541. Rafael Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 2ª ed. (Madrid: Imprenta y litografía de A. Rodero, 1878), 179; Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 144; Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1977, vol. 2: 25, nota 5.

542. Puerta Vilchez, «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí».

543. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 43.

544. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 308.

545. Oleg Grabar advirtió también la presencia permanente de lo divino en los palacios alhambrenos como consecuencia de los mensajes epigráficos inscritos en sus muros; en Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 135.

546. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1977, vol. 2: 25.

547. Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana. Vol. 3: Palacios*, 483.

548. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 129.

un punto a favor de la teoría del salón de retiro⁵⁴⁹, pensado para pasar algunas horas pero no para residir de forma permanente. En todo caso, también es posible que la letrina se ubicase en las inmediaciones de la torre y no necesariamente dentro de ella. La ausencia de alhanías de la suficiente dimensión como para disponer lechos en su interior vuelve a abrir las incógnitas.

La ventana frontal se abre al sol matinal y a las terrazas cultivadas de la Huerta Grande del Generalife [Fig. 6]. Desde ella se aprecia también dicho palacio e incluso los restos de la construcción militar de la Silla del Moro. A sus pies discurre la Cuesta de los Chinos, barranquera que sería obligado cruzar para acceder a la almunia desde la ciudadela. Podría ser esta sala la “alcoba” desde la que Muley Hacén asistió al alarde militar que discurrió por la Cuesta, según la crónica de Hernando de Baeza⁵⁵⁰, siendo especialmente desde la ventana occidental desde donde mejor se habría observado dicho trasiego [Fig. 7]. Ésta, salvo cuando el crecimiento del arbolado a los pies lo impide⁵⁵¹, muestra una estampa constituida por la Torre del Cadí, vigilante del acceso al Generalife y, al otro lado de la Cuesta de los Chinos, la entrada cortesana a la almunia real. Al fondo se recorta la silueta del Albaicín, en la que descuellan los campanarios de El Salvador, San Bartolomé y San Luis. Por su parte, el balcón derecho [Fig. 8] presenta en primer plano la Torre de las Infantas, *qalahurra* más tardía, como veremos en el último caso de estudio, que en tiempos de Yūsuf I podría no haber existido o constituir otra torrecilla defensiva similar a la del Cadí, con lo que habría quedado ésta de la Cautiva celosamente protegida. El hueco comparte con el anterior la problemática del arbolado, que cuando crece tiende a apantallar la visión. No obstante, es evidente que esta vegetación no existiría en tiempos nazaríes, por lo que desde la sala regia de la Cautiva se podría establecer fácil comunicación visual con cualquiera de las torres vecinas.



[Fig. 8] Vista desde la ventana suroriental, con la Torre de las Infantas en primer plano. Fotografía de la autora, 2018.

549. Juan Carlos Ruiz Souza, «De la Alhambra de Granada al monasterio de El Escorial: ribat y castillo interior. Arquitectura y mística ante el desafío historiográfico de 1500», *Reales Sitios*, n.º 195 (2013): 4-27.

550. *El rrey, mientras se hazia el alarde, estava en una alcoba que está enfrente de la puerta de la huerta del rrey, que dicen de genelarife, que quiere dezir la más noble y subida de todas las huertas, y por entre el alcoba del rrey, que es altura de dos estados, y entre la puerta de la huerta, por un camino que allí está, passauan los caualleros; adonde cada uno veía al rrey, le hazia su acatamiento, y el rrey lo veía á él, y lo rreconoscía; en Baeza, Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*, 17.

551. En la primavera y comienzos de verano de 2017, cuando visitamos por primera vez estos espacios con fines de investigación, el follaje de los árboles vecinos creaba una densa cortina vegetal que impedía cualquier vista del entorno en esta dirección. En mayo de 2018 se volvió a visitar este espacio y ya se habían despejado las vistas mediante una contundente operación de poda.

Oratorio del Mexuar

Pasamos a reconocer ahora los espacios arquitectónicos que fueron promovidos por el hijo y sucesor de Yūsuf I, Muḥammad V (1354-1359 y 1362-1391). Como su padre, gozó de un largo y fructífero reinado que le permitió llevar a cabo numerosos proyectos⁵⁵², si bien interrumpido a los cinco años de su llegada al poder por sublevación en favor de su hermano Ismā'īl II. A la vuelta de su exilio en el Magreb, se alió con Pedro I de Castilla para recuperar el trono de Granada, objetivo que consiguió finalmente en 1362. Inmediatamente después de ser proclamado emir, inició la ya citada transformación profunda de todo el Mexuar⁵⁵³, que tuvo probablemente uno de sus últimos hitos en la creación del conocido como Oratorio del Mexuar. De hecho, en el relato de la fiesta del *mawlid*, Ibn al-Jatīb no menciona el oratorio y deja claro que las obras de la zona estaban aún en curso⁵⁵⁴.

El nuevo espacio de culto se creó en el extremo oriental de la galería adyacente a la Torre de Machuca. En este lugar existía previamente una estancia estrecha y alargada de uso desconocido, con acceso directo desde el pórtico norte del Patio del Mexuar Principal y también desde un patinillo meridional con varias alacenas, aludido por el polígrafo como la “alacena de los perfumes”⁵⁵⁵. En este patio quizás se almacenasen esencias diversas para perfumar la Sala de Sesiones, pudiendo también servir como antesala y acceso directo al pórtico del Cuarto Dorado⁵⁵⁶. La referida sala al norte del patinillo debió de albergar alguna función de apoyo al complejo burocrático-administrativo. En este punto la muralla efectuaba un sensible quiebro ortogonal, adaptándose a la topografía.

Muḥammad V debió de advertir que a su magno proyecto de Mexuar le faltaba un espacio de culto para llevar a cabo privadamente sus oraciones sin tener que realizar largos desplazamientos ni compartir espacio con el personal funcionario en la Mezquita Vieja; por su parte, a la Mezquita Real pública debía acudir sólo a la oración de los viernes⁵⁵⁷. Como el nuevo Mexuar estaba ya sensiblemente configurado, el sultán y sus ministros debieron de buscar algún resquicio en el que acomodar un espacio aceptablemente orientado a La Meca, y lo hallaron precisamente en este quiebro de la muralla.

La solución es tan radical como arriesgada: crear un oratorio colgado sobre el barranco del Darro, apoyado diagonalmente sobre los dos tramos de muralla



[Fig. 1] Encabalgamiento sobre la muralla del Oratorio del Mexuar. Obsérvense las almenas embebidas y el adarve cubierto a una cota inferior. Fotografía de la autora, 2017.

552. Dice Ibn al-Jatīb: *comenzaron sus días en la paz y el armisticio, y estuvieron a la sombra en el pórtico de la seguridad y de la protección divina*; en *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 226. Las metáforas arquitectónicas resultan bastante expresivas.

553. Remitimos al caso de estudio del Mirador de la Victoria.

554. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».

555. López López y Orihuela Uzal, «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362».

556. Recuérdese la referencia de Mármol al funcionamiento de este espacio: *A la entrada deste palacio [Comares] esta vn pequeño patio [Patio del Cuarto Dorado] con una pila baxa a la vsanza Africana, muy grande y de vna pieça, labrada a manera de venera, y de vn cabo y de otro estan dos saletas labradas de diuersos matizes, y oro, y de lazos de azulejos, donde el Rey juntaua a consejo y daua audiencia, y quando el no estaua en la ciudad oya en la que esta junto ala puerta el Cadi o justicia mayor a los negociantes, y a la puerta della esta vn azulejo puesto en la pared, con letras Arabes que dizen. Entra y pide, no temas de pedir justicia, que hallarla as*; en Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, f. 7.

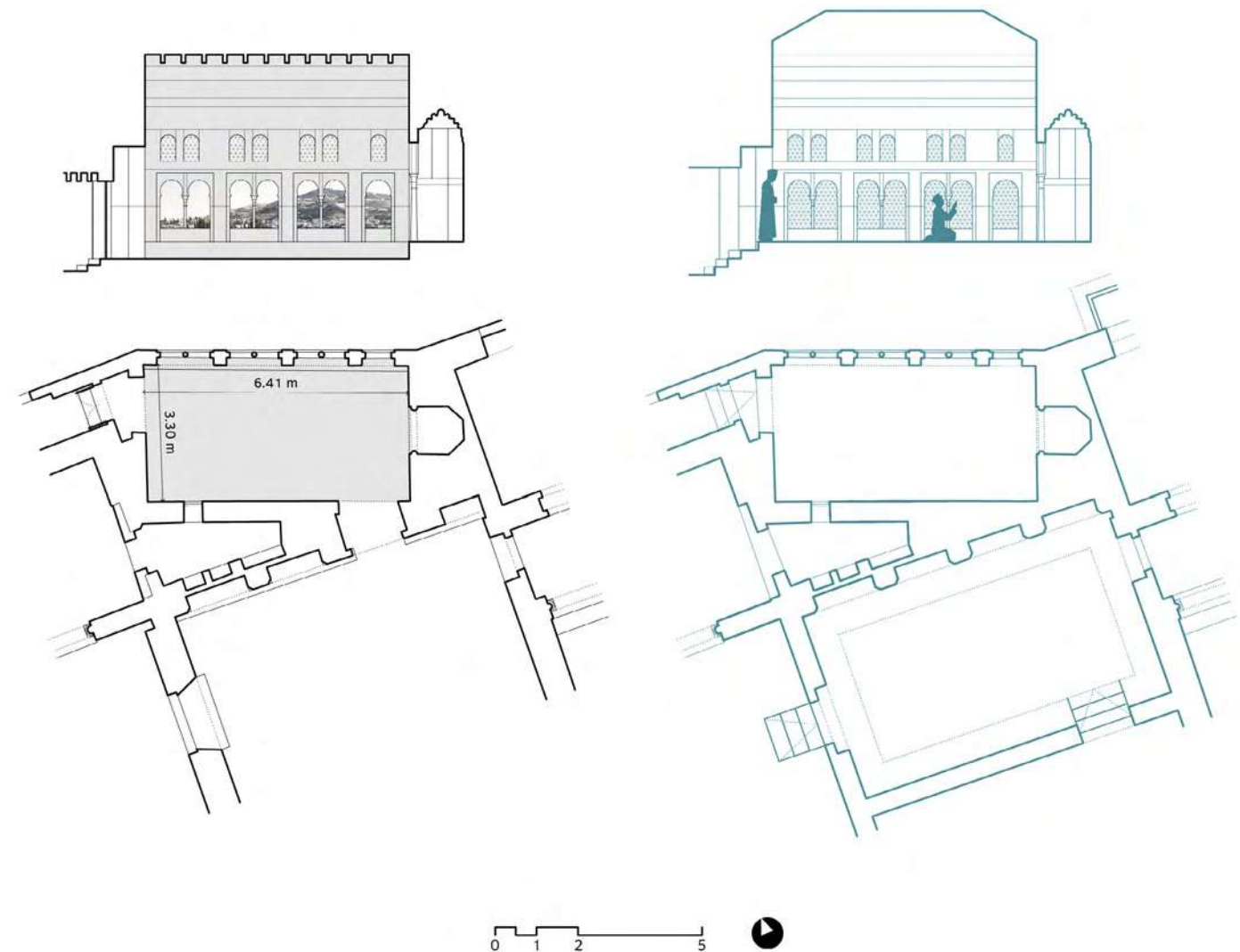
557. Calvo Capilla, *Las mezquitas de al-Andalus*, 462.



[Fig. 2] Muro septentrional del que fuera Patio de los Perfumes, con la tercera alacena convertida en puerta de comunicación con el Oratorio. Fotografía de la autora, 2021.

mediante un gran arco de descarga [Fig. 1]. El monarca sin duda debió de establecer asociaciones con el Oratorio del Partal creado por su padre Yūsuf I, que aprovechaba asimismo la casual orientación a sureste de un tramo de la muralla. Exteriormente todavía se leen las almenas macizadas y los huecos entre ellas, transformados en ventanucos: como en la Torre de Machuca, el adarve continúa discurriendo a una cota inferior, cubierto por las nuevas construcciones [Fig. 1]. La nueva pieza, oblicua respecto a los volúmenes adyacentes, tenía su acceso por el pasaje creado sobre el adarve oriental de la Torre de Machuca; adarve que hubo de cubrirse precisamente entonces [Figs. 3, 5]. De la primitiva estancia de uso desconocido sólo quedó un residuo espacial en forma triangular, a modo de almacén cubierto, manteniendo su acceso por el extremo de la galería norte del Patio del Mexuar Principal.

Muhammad V siguió el ejemplo dado por su padre no sólo en cuanto al aprovechamiento de la orientación y estructura sustentante de la muralla, sino también en cuanto a la integración del paisaje en el nuevo espacio de oración. La ubicación liminal se prestaba, ciertamente, a ello, y no menos lo hacía el panorama divisable del valle del Darro. Pero, si el Oratorio del Partal se encontraba lateralmente exento, pudiendo horadarse por un hueco en ambos costados, aquí las preexistencias al sur forzaban la apertura unidireccional, por el frente noreste. Para compensar esta unidireccionalidad, se multiplicaron los huecos, desmaterializando la práctica totalidad de dicho lienzo [Fig. 6]. Se vuelve a poner de manifiesto el distanciamiento respecto de la tradición de asociar los lugares de culto con espacios



cerrados, aislados del entorno y umbrosos para favorecer la introspección⁵⁵⁸. Como ya indicamos en el caso del Oratorio del Partal, parece haber sido ésta una singularidad marcadamente local, dado que no se conocen en al-Andalus lugares de culto comparables⁵⁵⁹. No parece aventurado pensar, en consecuencia, que la especial valoración de Granada y su paisaje pudiera haber jugado un papel clave en estas innovaciones.

El espacio presenta planta rectangular de aproximadamente 3,30 × 6,40 m y unos 4,70 m de altura libre. Frente al acceso original, en el fondo oriental aparece el mihrab, ricamente decorado y con planta poligonal. El muro meridional era en origen enteramente ciego, pues en su dorso se ahuecaban las citadas alacenas, abriéndose la puerta de comunicación con la Sala de Sesiones con posterioridad,

[Fig. 3] Oratorio del Mexuar, estado actual e hipótesis a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro (EEA), la hipótesis de Ángel López y Antonio Orihuela para 1362 (1990) y APAG, Colección de planos, P-000415 y P-000432.

558. Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 133.

559. Fernández Artell, «Los oratorios privados hispanomusulmanes. Estudio comparativo de casos».



[Fig. 4] Extremo oriental del Oratorio, con el mihrab y la puerta moderna de acceso desde la Sala de Sesiones del Mexuar. Fotografía de la autora, 2018.



[Fig. 5] Acceso original del Oratorio desde la galería creada sobre el adarve, al este de la Torre de Machuca. Fotografía de la autora, 2018.

aprovechando el nicho de una de ellas⁵⁶⁰. El muro norte, como apuntábamos, aparece casi desintegrado por la profusión de huecos, tres geminados y uno sencillo en el extremo oriental, todos ellos acompañados por sus correspondientes ventanitas superiores tamizadas con celosías de yeso⁵⁶¹. A diferencia de otros espacios para la experiencia del entorno más inmersivos, en los que se permite el asomo y la mirada en distintas direcciones, lo peculiar de este caso es lo abundante de los huecos, concentrados todos ellos en un mismo paramento y cualificándolo como una suerte de mural panorámico.

El extraño escalón en el antepecho de las ventanas revela otra de las transformaciones operadas en tiempos modernos: el rebaje de su pavimento 40-50 cm para situarlo a nivel con el de la Sala de Sesiones, con el objetivo de integrar el espacio en la visita turística —de la que actualmente se encuentra, sin embargo, excluido— aunque en detrimento de su comprensión espacial. En efecto, el pavimento originalmente discurría aproximadamente a la cota de la base del mihrab y del exigu poyete del frente norte, dejado de modo testimonial. Si se visualiza la rasante original, se comprende que los huecos de ventana quedaban bajos, a unos 30 cm del suelo, estando, en consecuencia, diseñados para la manipulación y mirada a través desde la posición sentada o arrodillada. Su altura libre ronda el 1,20 m y se hallan decorados en sus albanegas y alfices con motivos vegetales; en los machones entre ventanas aparecen yeserías con el escudo y el lema nazarí y piñas en los extremos. Las ventanas con toda probabilidad contarían con carpinterías y/o celosías colocadas a haces exteriores, para evitar que los ocupantes del Oratorio fuesen distinguidos desde el frontero barrio de Axares. La zona baja de los paramentos habría quedado seguramente desnuda en sus lienzos opacos para su cubrición con esteras y alfombras⁵⁶². Conviene advertir, por otra parte, que las ventanitas superiores dotadas de celosías, entre las cuales figuran glorias a Muḥammad V⁵⁶³, no están alineadas ni centradas con los huecos inferiores. Lo cierto es que el Oratorio fue profundamente transformado desde la conquista, cegándose la mayor parte de sus huecos⁵⁶⁴, abriéndose el ya citado hacia la Sala de Sesiones, convertida en nueva capilla palaciega, y disponiéndose un forjado sobre su cubierta, que alojó un enigmático mirador⁵⁶⁵. En 1590 se vio seriamente afectado por la explosión junto a la iglesia de San Pedro. Además, las restauraciones modernas han conllevado controvertidas operaciones de reconstrucción⁵⁶⁶, quizás en parte responsables de

560. Torres Balbás, «Diario de Obras en la Alhambra: 1925-1926», 130. El hueco de comunicación con lo que fuera Sala de Sesiones, convertida en capilla tras la conquista, ya figura en el *Plano de la Casa Real Árabe* de José de Hermosilla (1766-1767).

561. Los huecos fueron hallados por Rafael Contreras bajo una gruesa capa de yeso; véase Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 301.

562. Epalza, «Funciones de enseñanza de las dos mezquitas sobre las murallas de la Alhambra».

563. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 57.

564. Así lo demuestra el lienzo anónimo del s. XVII que fuera propiedad del Marqués de Casa Torres, reproducido en la edición facsimilar de los *Anales de Granada* y que será traído a colación en la segunda parte de la tesis (ver nota siguiente).

565. Este espacio será tratado en la segunda parte de la tesis, en el caso de estudio dedicado al que hemos llamado el Mirador de la Reina.

566. Modesto Cendoya intervino en el oratorio entre 1911 y 1915, labrando nuevas columnas para los huecos y rellenando los paramentos de decoración, a veces copiada de fragmentos originales y a veces inventada. Sus decisiones fueron muy contestadas en los círculos artísticos de la época; véase José



[Fig. 6] Desmaterialización del frente norte del Oratorio. Fotografía de la autora, 2017.

algunos desajustes. No obstante, también posible que no existiera desde un principio tal pretensión de alineamiento vertical, primando la estratificación horizontal de la composición. Todas las yeserías carecen del cromatismo que habrían tenido en origen, e incorporan eslóganes piadosos y alabanzas a Muḥammad V; las del mihrab instan a la oración y a no ser *de los despreocupados*⁵⁶⁷. El pavimento cerámico es, evidentemente, moderno⁵⁶⁸, como también lo es el techo de viguetas de madera, colocado por Torres Balbás en 1929⁵⁶⁹.

La función principal de este espacio, como se ha indicado, no era otra que proporcionar al sultán un lugar para la oración en intimidad mientras ejercía el gobierno en el Mexuar. De nuevo, la visión del entorno no se entiende como distracción para la plegaria, sino que, al contrario, se percibe como un elemento propiciador de la reflexión y de la alabanza a Allāh. El frente perforado ofrece una visión panorámica sólo débilmente segmentada del Albaicín, el valle del Darro y el

Álvarez Lopera, «La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 14 (1977): 7-238. La restauración se ultimó en 1917.

567. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 57-59.

568. Dispuesto por Torres Balbás en 1925; véase «Diario de Obras en la Alhambra: 1925-1926», 130. El arquitecto estableció también el nivel del nuevo pavimento, adecuándolo al de la zona norte de la Sala de Sesiones o coro de la capilla. Su argumentación se basaba en que en un momento anterior a la última restauración ambos espacios estuvieron enrasados.

569. Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», 124. El arquitecto conservador dispuso en el oratorio el techo de viguetas retirado de la azotea sobre la planta alta del Cuarto Dorado.

cerro de San Miguel. En el plano inferior y más cercano se percibe el Bosque de la Alhambra y, a sus pies, las sonoras, que no visibles, aguas del Darro. Frontalmente la visión encontraría el extremo oriental del Albaicín, donde la edificación clareaba en su aproximación a la muralla. Ésta remontaba el Cerro de San Miguel, en cuya cima se alzaba la Torre del Aceituno y existía un importante cementerio islámico. Este panorama de tejados estaría salpicado de numerosos alminares, que a las horas convenidas se convertirían en focos emisores de las conocidas llamadas a la oración. La atmósfera creada en esos momentos en el interior del Oratorio, donde al panorama divisable se unía el paisaje sonoro, debió de poseer un magnetismo especial, si atendemos a la descripción del viajero alemán Hieronymus Münzer, apenas dos años después de la conquista:

Cada mañana, dos horas antes de la salida del sol, esto es, a la hora del lucero matutino, lo mismo que al mediodía y por la tarde, sus sacerdotes suben a sus torres, y dando vueltas, gritan: "Dios es grande y omnipotente, y Mahoma su mensajero y precursor". Recitan igualmente otras muchas oraciones, en las cuales proclaman glorioso a Dios, a su manera, y tienen naturalmente tan maravillosas entonación y pausas, que nadie puede aprenderse las por artificio. Más bien, como dije antes, parece gemido que canto⁵⁷⁰.

Por otro lado, además de su función religiosa y dada su localización y luminosidad, el Oratorio pudo emplearse asimismo como una sala más del complejo administrativo del Mexuar, albergando posiblemente *las reuniones del consejo de visires*⁵⁷¹. La multifuncionalidad de la arquitectura islámica se extendía, con toda probabilidad, también a los lugares de culto, y la apertura al entorno no sólo convertía las estancias en más emblemáticas y sensorialmente atractivas, sino también en más versátiles.

Mirador de Lindaraja

Sin duda la empresa arquitectónica más célebre llevada a cabo por Muḥammad V es el Palacio de los Leones, cuya construcción se inició a comienzos de su segundo mandato (1362-1391)⁵⁷². Contiguo al de Comares por su lado oriental⁵⁷³, pudo edificarse sobre lo que previamente fuese un jardín o huerta aterrazada anexo al anterior palacio⁵⁷⁴. A ello podría obedecer el nombre por el que se conocía en origen a la nueva residencia: *al-Riyāḍ al-Said* o "el jardín feliz"⁵⁷⁵. La caída topográfica hacia el norte y las preexistencias del baño de Comares y de un aljibe hacia la Calle Real Baja habrían propiciado el giro de 90° del eje mayor del Palacio de los Leones con respecto al de Comares, adoptando la orientación este-oeste⁵⁷⁶. No obstante, la preeminencia simbólica, jerárquica y habitacional del eje transversal en dirección norte-sur y, dentro de éste, el protagonismo del ala norte, se mantendrían inalterados.

El Patio de los Leones, cuya zona descubierta mide 28,70 × 15,85 m, constituye el centro articulador del palacio. Su organización está marcada por cuatro canales de agua que, manando de pilas en las salas y pórticos, van a verter a la famosa fuente central. Todo el perímetro está peristilado con esbeltas columnas de mármol, simples y en agrupaciones dobles, triples y cuádruples, que definen ánditos cubiertos de anchura desigual: 1,70 m a norte y sur y 2,80 m a este y oeste. Del centro de los lados menores del patio avanzan sendos templete de planta cuadrada (4,30 m de lado). Esta organización espacial en planta recuerda al patio del Castillejo de Monteagudo, con la salvedad de que aquél carecía de pórticos en todo su perímetro y de que los elementos cuadrados que se adelantaban en los extremos no parecen haber sido templete sino albercas; por lo demás, la disposición es análoga. El peristilo aplicado a la arquitectura residencial ha sido interpretado como un préstamo del arte cristiano del momento, quizás a causa de la alianza temporal



[Fig. 1] Eje visual norte-sur del Palacio de los Leones. Fotografía de la autora, 2017.

572. Juan Carlos Ruiz Souza, «El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, zāwiya y tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate», *Al-Qanṭara* 22, n.º 1 (2001): 77-120; Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 129.

573. Se ha debatido en numerosas ocasiones la duplicidad de ambos palacios y su posible diferenciación funcional o estacional, si bien todo apunta a la explicación mucho más sencilla de que cada monarca, si la coyuntura lo permitía, procuraba construir al menos un palacio a su medida para disfrutarlo en vida, que fuese reflejo de su gobierno y de su actitud hacia las artes. Véase Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 169; Castilla Brazales, Orihuela Uzal y Sobrino González, *En busca de la Granada andalusí*, 357. En cualquier caso, por su propia disposición espacial, parece claro que Comares asumía un carácter más ceremonial u oficial y que Leones constituía una residencia más íntima, sin entrar en la reductividad público/privado, quizás excesivamente simplista. A ello apunta el hecho de que en los años anteriores a la conquista el sultán residiese con su esposa principal en el núcleo de Comares, mientras que otros familiares lo hicieran en el resto de palacios. Se distancian de esta interpretación fundamentalmente dos teorías: la de Emilio García Gómez, que vio en Leones el nuevo Mexuar de Muḥammad V, y la de Juan Carlos Ruiz Souza, quien ha señalado este palacio como madraza-zāwiya palatina; consúltese García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra: desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*; Ruiz Souza, «El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, zāwiya y tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate».

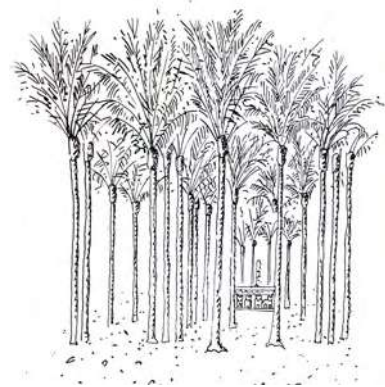
574. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV*, 103. A este respecto, cabe recordar que en 1337, con motivo del matrimonio de Yūsuf I, Ibn al-Yaʿyḡāb compuso un poema, estudiado por María Jesús Rubiera, en el que se da cuenta de la celebración en la Alhambra y se habla de *grupos de gentes que pasean / entre quioscos y sombras; el bienestar se desborda, pues hay aguas / que aparecen y desaparecen*; en Rubiera Mata, *Ibn al-Yayyab: el otro poeta de la Alhambra*.

575. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 148. En realidad, *riyāḍ* es el plural de *rawḍa*, o sea, "jardines".

576. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 87; Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 106; Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV*, 103.

570. Münzer, 1494. En Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 131.

571. Fernández Artell, «Los oratorios privados hispanomusulmanes. Estudio comparativo de casos», 20.



[Fig. 2] Un oasis petrificado. Croquis interpretativo del Palacio de los Leones de Francisco Prieto-Moreno, en *Los jardines de Granada* (1983), 74.

de Muḥammad V con Pedro I de Castilla⁵⁷⁷. El desdoblamiento de ejes principales a nivel simbólico y métrico, tradicionalmente coincidentes, pudo inducir también a esta solución peristilada dejando atrás la del Palacio de los Infantes —en el que también intervino Muḥammad V, como veremos seguidamente—, donde la sala principal, por estar ubicada en uno de los lados mayores, carecía de pórtico previo, con los inconvenientes que ello acarrea.

Las investigaciones recientes descartan que el Patio de los Leones fuese propiamente un jardín⁵⁷⁸, a pesar de lo reiterado del motivo jardinero tanto en su denominación nazarí como en las abundantes inscripciones epigráficas conservadas. Estas aludirían, más bien, al jardín preexistente en su solar, al vergel bajo al norte del complejo (el Jardín de Lindaraja) o al metafórico y pétreo que constituía la propia arquitectura —según Prieto-Moreno, *un bosque petrificado de palmeras, a cuyos pies brota el manantial*⁵⁷⁹— [Fig. 2]. El quinto verso del poema de Ibn Zamrak grabado en la taza de la Fuente de los Leones apunta también a esta idea:

Tan semejante lo que fluye es a lo inerte
que no sabemos cuál de ambos discurre⁵⁸⁰.

El patio originalmente debió de presentar un aspecto bastante similar al actual, tras las últimas intervenciones: solado de mármol blanco y posiblemente salpicado de algunos naranjos que disminuirían la radiación solar y refrescarían la atmósfera, tal y como lo describieron Antoine de Lalaing en 1502⁵⁸¹ y Andrea Navagero en 1526⁵⁸². Nuevamente, se trata de una especie perenne que aseguraba el contraste cromático con la arquitectura en toda estación. Los muros internos de los pórticos estaban decorados con zócalo de alicatado similar al del Patio de Arrayanes, hoy desaparecido⁵⁸³, por encima de los cuales los paramentos eran lisos hasta la franja superior, decorada con yeserías⁵⁸⁴. En los lados menores del patio, el pórtico da paso a la Sala de los Reyes y la Sala de los Mocárabes; ambas constituían amplios salones abiertos y con carácter exterior, como denotan tanto la ausencia de puertas como el testimonio de Lalaing, quien señaló que en los extremos de la Sala de los

577. Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 29.

578. Nuere Matauco, «Sobre el pavimento del Patio de los Leones»; Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 154.

579. Prieto-Moreno, *Los jardines de Granada*, 74.

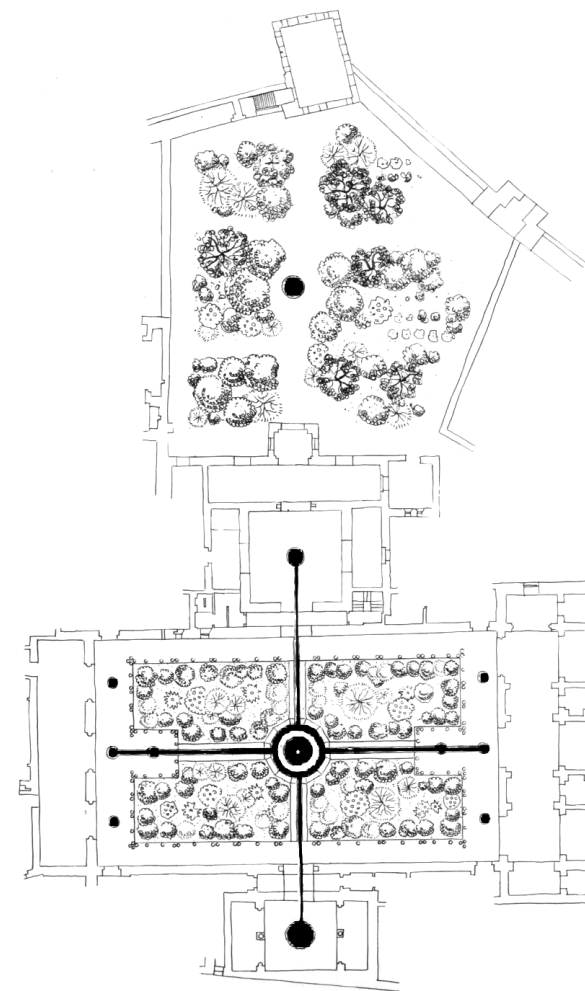
580. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 169.

581. [...] *hay un patio cuadrado, losado de blanco mármol, y en medio brota una fuente pavimentada de parecido mármol; y por la boca de doce leones, hechos de lo mismo, sale el agua de la fuente; encima de cuyos leones hay una gran arca de agua donde está el tubo por donde penetra el agua en dichos leones; y es una cosa bien hecha. Allí hay también seis naranjos que preservan a las gentes del calor del sol, bajo los cuales hace siempre fresco*; en García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. I: 443-44.

582. *Di questa corte [Patio de Arrayanes] si intra in un'altra minore, ma salleggiata di bellissimi marmi anchor lei, & cinta di fabrica da ogni canto, & un portico [...] in mezzo il spatio ui è una bellissima fonte che per esser fatta di alquanti Leoni che gettano l'acqua per la bocca, da nome alla corte, che si chiama il Spatio de los Leones*; en Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 19r. No obstante José Antonio Vilar Sánchez afirma que los naranjos fueron traídos de Mallorca y plantados por los Reyes Católicos en los primeros años tras la conquista; en Juan Antonio Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra* (Granada: Comares, 2007), 134-35.

583. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 64; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 89.

584. Gallego Burín, *La Alhambra*, 119-20.



[Fig. 3] El agua estructura el espacio y guía la mirada. Croquis hipotético de Francisco Prieto-Moreno sobre el estado primitivo del Palacio de los Leones, en *Los jardines de Granada* (1983), 72. El dibujo aventura aspectos que han sido superados por las investigaciones recientes, como la vegetación del Patio de los Leones.

Reyes tenían sus alcobas veraniegas el sultán y la sultana, *para estar más fresco*⁵⁸⁵. Estas salas serían asimismo aptas para la celebración de banquetes y veladas⁵⁸⁶, si bien Ruiz Souza ha sugerido que la de los Reyes, por su particular disposición, bien pudo constituir una biblioteca⁵⁸⁷. Los lados sur y norte del patio, en cambio, albergaban sendas viviendas completas. El centro de la meridional lo constituía la llamada Sala de los Abencerrajes, *qubba* en cuyo grueso umbral de muros dobles se articula el acceso a los departamentos superiores y otras dependencias de servicio; además, en esta crujía sur se resolvían la entrada desde la Calle Real Baja y la comunicación con el Partal⁵⁸⁸. El ala norte, por su parte, incorporaba la vivienda de mayor envergadura y ambición arquitectónica, que giraba en torno a la Sala de Dos Hermanas. Es esta ala del palacio la que concentra las pretensiones de exteriorización, pues el resto de la composición del palacio es marcadamente centrípeta.

585. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, vol. I: 444.

586. Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 106.

587. Ruiz Souza, «El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, zāwiya y tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate».

588. Gallego Burín, *La Alhambra*, 114-15; López Guzmán, Bermúdez López y Malpica Cuello, *Arquitectura de Al-Andalus: Almería, Granada, Jaén, Málaga*, 52.

La razón de esta apertura al norte parece encontrarse, como en otros casos, en la ausencia de edificaciones ajenas o vías de circulación que perturbasen la privacidad de los residentes y en la amplitud y cualidad del panorama divisable por encima de la muralla⁵⁸⁹. Pero a estos factores debe añadirse otra razón de peso, como es la existencia de un jardín bajo, el llamado Jardín de Lindaraja, dispuesto en el área libre entre el palacio y el camino de ronda. La rotación del eje mayor de la nueva residencia había tenido como consecuencia que no se ocupase, como en Comares, la totalidad del espacio disponible hasta el límite fortificado, quedando, en cambio, un resto irregular del primitivo jardín sin edificar. Este espacio verde —posiblemente ampliado con un ensanche triangular de la muralla que incorporó la Torre del Penador, como veremos en breve— se reorganizaría de acuerdo con el nuevo Palacio de los Leones, dando continuidad al eje visual norte-sur que lo atraviesa desde la Sala de los Abencerrajes hasta el horizonte más allá de la cerca protectora⁵⁹⁰. Como reconociese Prieto-Moreno en otro de sus croquis⁵⁹¹, el agua es precisamente el elemento que guía y dirige la mirada a través de los canales predefinidos por la arquitectura [Figs. 1, 3].

El acceso a la unidad residencial de Dos Hermanas se produce por el centro del pórtico norte, salvando tres peldaños ascendentes. La puerta actual, con abatimiento hacia el pórtico y quicaleras de mármol encastradas en el suelo, es réplica de la original, que se conserva en el Museo de la Alhambra. Las jambas han perdido sus *taqa*-s, que contaban con poemas de Ibn Zamrak, uno de los cuales asimilaba, de nuevo, el palacio a un jardín floreado⁵⁹². Entre los dobles muros del umbral se abren, como en la Torre de Comares y en la frontera Sala de los Abencerrajes, pasadizos laterales que conducen, el derecho, a la escalera de subida a las dependencias superiores y, el izquierdo, a una letrina. De este modo se evita que las circulaciones interfieran con los usos estanciales⁵⁹³. Seguidamente, se accede al salón principal de la vivienda, la célebre Sala de Dos Hermanas [Fig. 4]. De planta cuadrada y unos 8 m de lado, losada de mármol blanco y centrada por una fuente rehundida, se trata de una majestuosa *qubba* cubierta por una cúpula octogonal de mocárabes. Los muros ochavados de la bóveda se perforan por ventanitas de medio punto con celosías de yeso⁵⁹⁴, introduciendo iluminación rasante que resalta los relieves de los

mocárabes. Al igual que la Cúpula de los Siete Cielos en Comares, esta cubrición pretende ser metáfora de la semiesfera celeste, si bien su formalización se aleja de la abstracción geométrica del Salón de Embajadores para adoptar una expresión más naturalista y exuberante, que Rafael Manzano ha designado como “el barroco nazarí”⁵⁹⁵. Bajo la cúpula aparecen cuatro ventanas, una en el centro de cada paño, tamizadas por celosías de madera con parte central practicable, que iluminaban las habitaciones de la planta superior —menos la situada al norte, que es fingida—. A ambos lados de la sala se abren accesos no ya a alhanías, como en la Sala de los Abencerrajes, sino a amplias saletas laterales (6,90 × 2,50 m) con sus correspondientes alcobas, iluminadas originalmente por un balcón en el lado opuesto al acceso —el de la sala occidental, reconvertido en puerta de paso a las dependencias de Carlos V—. En la *qubba*, los paramentos cuentan con altos zócalos alicatados, cuyos motivos son complicados entramados de cintas coloreadas sobre fondo blanco, con cenefa superior de almenillas negras y blancas y filetes verdes. Por encima de los zócalos, los muros se hallan completamente revestidos de yeserías decorativas, epigráficas, geométricas y con motivos vegetales, algunas de las cuales conservan parte de su coloración azul. Sobre los zócalos, una ancha cenefa incluye un revelador poema de Ibn Zamrak:

Yo soy el jardín que con la belleza ha sido adornado,
contempla mi hermosura y mi rango te será explicado.

Por mi señor el imán Muḥammad rivalizo
con lo más noble por venir o ya pasado.

¡Por Dios!, su hermoso edificio supera, por ventura,
a los demás que hayan sido construidos.

¡Cuánta amenidad hay en él para la vista!
¡Cómo el alma del benévolo realiza allí sus deseos!

Cinco pléyades que lo protegen tiene,
y la lánguida brisa en él sublime se vuelve.

Allí está la espléndida cúpula, sin igual,
cuya belleza oculta y manifiesta verás.

Orión le tiende la mano para saludarla,
y la luna llena se le acerca para conversar.

Las brillantes estrellas quieren quedarse en ella,
dejando en el cielo de girar,

y en sus dos patios presentarse para servir y complacer,
mejor que las esclavas, al sultán.

Extraño no es que a los luceros dejen en lo alto
y rebasen el límite fijado

dispuestas a servir a mi señor,
pues quien al grande sirve grandezas recibe.

Con la cúpula, tal esplendor alcanza el aposento (*bahw*)
que el palacio a competir llega con el firmamento.

595. Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 105.



[Fig. 4] Interior de la Sala de Dos Hermanas. Fotografía de la autora, 2021.

589. Torres Balbás, «Salas con linterna central en la arquitectura granadina».

590. [...] *de modo que desde el patio de los Leones y aun desde el mirador de la Sala de los Abencerrajes [en la planta superior] pudiera alcanzarse a dominar la vista del valle del Darro*, señaló Antonio Gallego Burín, en *La Alhambra*, 134. Esta afirmación, no obstante, sólo sería cierta cuando todas las carpinterías de puertas y ventanas se hallasen abiertas.

591. Prieto-Moreno, *Los jardines de Granada*, 72.

592. Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 207.

593. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 96.

594. Estas ventanas debieron de contar con vidrios coloreados insertos, según la hipótesis de Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores». De hecho, el poema que originalmente hubo en la frontera Sala de los Abencerrajes decía en su tercer verso: *Es el firmamento que por el cristal muestra luminosos astros, / cuando en su superficie brilla la luz del sol*; en Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 178. Es previsible que ambas *qubba*-s tuvieran la misma solución para estas ventanas altas. Los vidrios podrían haber sido repuestos después de la conquista y decorados con nuevos temas, pues tras la explosión del polvorista (1590) Juan de la Vega informaba: *en toda la sala que dicen de las Lossas en el dicho quarto de los Leones, quebró y derrivó todas las bedrieras e otras qu'estaban en el quarto de la dicha iglesia [Sala de los Reyes], que las unas y las otras era de mucho presçio por estar pintadas con muchas ystorias y armas rreales*; transcripción de Bermúdez Pareja y Moreno Olmedo, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra».

¡Con qué galas de adornados bordados lo realizaste
que al tejido del Yemen hacen olvidar!

¡Cuántos arcos se elevan en su cúspide
sobre columnas envueltas por la luz!

Arcos de esferas celestes girando te parecen
que hasta el pilar de la aurora cuando despunta ensombrecen.

Son columnas de todo punto insólitas
sobre las que vuelan y circulan los proverbios.

Allí, el mármol pulido y reluciente
la oscuridad de las sombras ilumina.

Y cuando las columnas brillan con los rayos del sol
perlas las crearás a pesar de su dimensión.

Nunca vimos palacio de más suprema apariencia,
de más claros horizontes, ni con más amplio lugar de reunión.

Nunca vimos jardín de más agradable verdor,
De más aromáticos espacios, ni de más dulces frutos.

En él se cambian dos monedas por su justo valor,
según el juez de la hermosura permitió,

pues si, al alba, la mano de la brisa viene llena
con dirhamesde flores que suficientes son,

al reservado del jardín luego lo llenan,
entre las ramas, y lo engalanan, dinares de sol.

Entre mí [el jardín] y la victoria hay el más noble linaje,
linaje que, siendo el que es, te basta [al sultán]⁵⁹⁶.

En el primer verso se vuelve a poner de manifiesto la mencionada identificación entre palacio y jardín. La referencia posterior a “dos patios” y a frutos y flores de radiantes colores podría volver a apuntar a la importancia de aquel jardín inferior de trazas desconocidas, complementario del Patio de los Leones. Pero conviene reiterar que también la propia arquitectura aspira a ser reproducción perfeccionada de una naturaleza hecha piedra: no debe olvidarse el color que revestiría la totalidad de sus yeserías (*que al tejido del Yemen hacen olvidar*), muchas de ellas con motivos vegetales, estrellados y florales que, al igual que la vegetación real de los jardines exteriores, relumbraría bajo las luces del sol y de la luna filtradas por la *qubba* y reflejadas por el pavimento de mármol (*Allí, el mármol pulido y reluciente / la oscuridad de las sombras ilumina*). El microcosmos vertical de la *qubba* se cierra con una cúpula que pretende rivalizar con la del Salón de Embajadores y aun con la misma bóveda celeste (*Orión le tiende la mano para saludarla, / y la luna llena se le acerca para conversar. / Las brillantes estrellas quieren quedarse en ella, / dejando en el cielo de girar*). Incluso se intensifica dicha asociación con la aparente rotación de la cúpula al moverse la luz del sol en torno a ella a lo largo del día (*¡Cuántos arcos se elevan en su cúspide / sobre columnas envueltas por la luz! / Arcos de esferas celestes girando te parecen / que hasta el pilar de la aurora cuando despunta ensombrecen*).

596. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 213-15.

Finalmente, la referencia a los “claros horizontes” que desde el palacio se descubren anticipa la llegada al Mirador de Lindaraja.

Al fondo de la Sala de Dos Hermanas y en línea con el acceso y las fuentes, se abre un ancho arco de medio punto, dotado de *taqa*-s, que da paso a una sala transversal: la Sala de los Ajimeces. Su esquema recuerda poderosamente al Salón Regio del Generalife. De proporciones acusadamente longitudinales (15 × 3 m) y con acceso por el centro de su lado mayor, el lienzo frontero se perfora por dos balcones en los laterales y en el centro avanza una torrecilla-mirador, que alberga, tras un arco de mocárabes, el celeberrimo Mirador de Lindaraja. La similitud espacial con el Salón Regio y su correspondiente mirador llevó a Antonio Fernández Puertas a sugerir que el de Lindaraja se hubiese construido por el mismo procedimiento, adosando con posterioridad —hacia 1380, en opinión del autor— una torre al frente norte de la Sala de los Ajimeces, cuyo vano de acceso habría venido a reemplazar a un balcón central⁵⁹⁷. No obstante, esta hipótesis no ha sido hasta el momento probada de modo concluyente.

La Sala de los Ajimeces carece de zócalos —se ha sugerido que pudo contar, en su lugar, con tapices decorativos⁵⁹⁸— y cuenta con yeserías en la mitad superior de los paramentos. Carece de alhánias en los testeros, pues éstas aparecen incorporadas en las saletas laterales a la *qubba*. Se cubre con una bóveda de mocárabes reconstruida en el s. XVI⁵⁹⁹. Los balcones laterales presentan un amplio desarrollo vertical, superior a la estatura humana, y antepechos bajos. Son geminados con columna nazarí en el centro y semicolumnas en los laterales, presentando capialzados de madera decorados. Por sus dimensiones, es probable que contasen con ajimeces volados sobre el jardín situado al norte. La denominación de la Sala de los Ajimeces podría obedecer, por tanto, a la antigua existencia de balcones de madera volados, pero también a la corrupción del significado de este término en tiempos recientes, aludiendo, en tal caso, a sus ventanas geminadas⁶⁰⁰.

Por su parte, el Mirador de Lindaraja representa el clímax experiencial del palacio [Fig. 8]. Se trata de un pequeño habitáculo de 3,15 × 2,20 m en planta y 7,25 m de altura libre. Sus contornos rectangulares se alejan de la regularidad geométrica de otras torres-mirador previas de planta cuadrada. En sus tres frentes exteriores se proyectan breves nichos de apenas 25 cm de profundidad que adelgazan el espesor de los muros y se emarcan por arcos acortinados de mocárabes. En el fondo de los nichos se abren ventanas: doble con parteluz la del frente norte y sencillas las de los laterales, todas ellas con arcos peraltados y sustentadas por columnas y semicolumnas nazaríes. Presentan antepechos bajos, de unos 30 cm, y una amplitud vertical de aproximadamente 1,50 m. Las proporciones de huecos y petos señalan que el espacio se ocuparía preferentemente en posición sentada. Las ventanas hubieron de incorporar carpinterías para aislar el espacio y hacerlo habitable, especialmente en los meses invernales⁶⁰¹.

597. Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

598. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 221.

599. Gallego Burín, *La Alhambra*, 132-33.

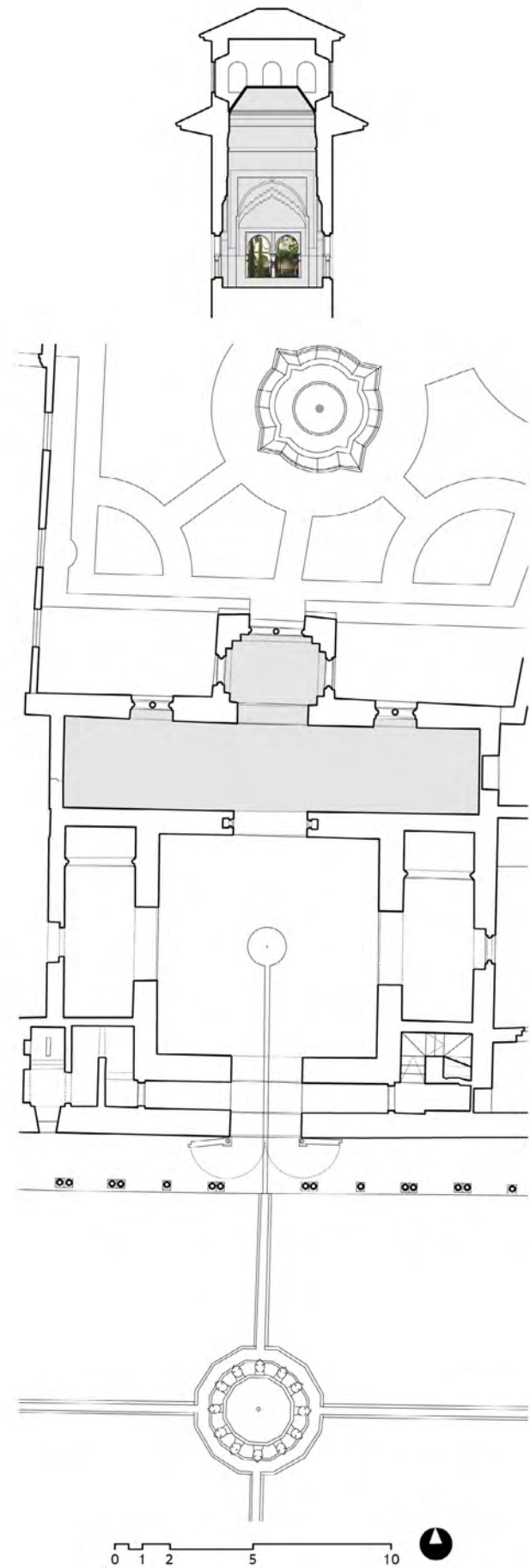
600. Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 117.

601. Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

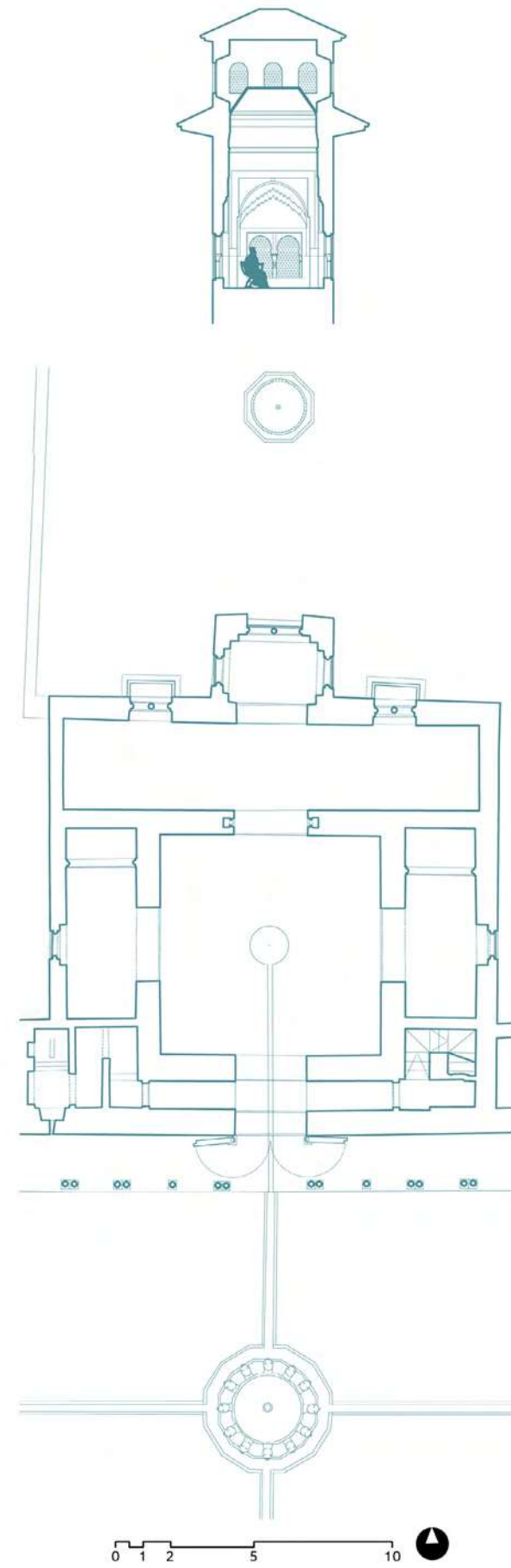


[Fig. 5] Exterior del Mirador de Lindaraja desde el jardín bajo. Fotografía de la autora, 2017.

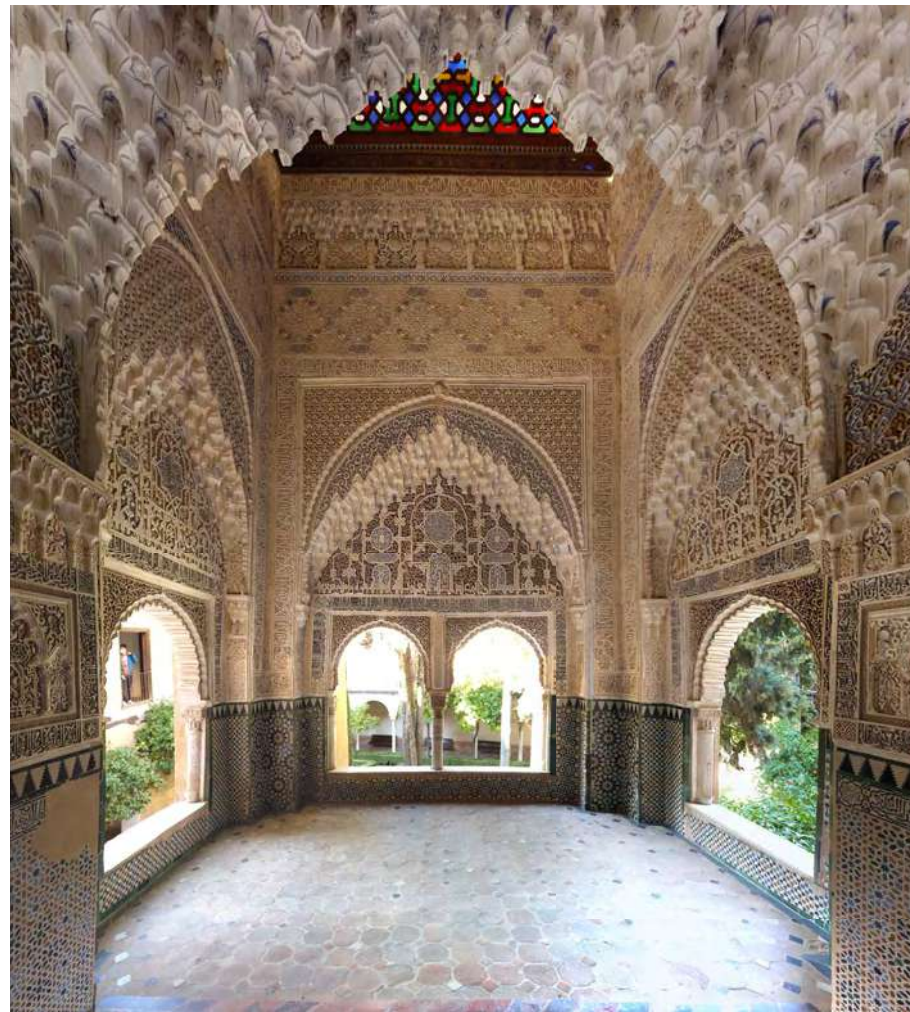
[Fig. 6] Mirador de Lindaraja, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro (EEA); APAG, Colección de planos, P-000158, P-002225, P-001976 y P-006512, y RABASF R-4319.



[Fig. 7] Mirador de Lindaraja, estado hipotético a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Almagro (EEA); APAG, Colección de planos, P-000158, P-002225, P-001976 y P-006512, y RABASF R-4319.



[Fig. 8] Interior del Mirador de Lindaraja.
Fotografía de la autora, 2021.



El Mirador conserva en el umbral parte del pavimento cerámico original, aunque bastante deteriorado⁶⁰². Sus paramentos se encuentran profusamente decorados, con alicatados hasta las impostas de los arcos de las ventanas y con yeserías en su parte superior. Los zócalos presentan tramas geométricas floreadas en tonos blanco, negro, verde, azul y anaranjado, cambiantes en cada uno de los frentes y en las esquinas interiores del espacio; en ellos, el predominio absoluto es del color verde, que reviste esquinas y filetes horizontales y verticales. Este cromatismo y los motivos empleados sin duda perseguían una correlación con el jardín que daba nombre al palacio y con el que se extendía a sus pies, ambigüedad en la que vuelve a incidir el poema de la jamba izquierda de la puerta⁶⁰³. Las yeserías, en gran medida desprovistas de su colorido original, contribuirían también a dicho efecto, con sus abundantes hojas, flores y estrellas talladas y entrelazadas con las inscripciones epigráficas. Todas las labores son de proporción miniaturista, acorde con

602. Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 272; Gallego Burín, *La Alhambra*, 134.

603. *No estoy sola, pues mi jardín manifiesta / maravilla nunca antes vista*; en Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 229.

la escala del espacio. El perfil cavernoso del arco de mocárabes que acoge el nicho previo a cada hueco, reflejo del de entrada al Mirador, intensifica la percepción de la arquitectura como porción reordenada y solidificada de la naturaleza provista por Allāh. En lugar de mediante un artesonado o cúpula de mocárabes, el Mirador se cubre con una armadura apeinazada con vidrios multicolores (transparente, rojo⁶⁰⁴, verde, azul, anaranjado) al modo de las *qamariyyas* descritas por Torres Balbás: cobijada en el cuerpo de la torrecilla, la cúpula de cristal recibe iluminación lateral por una serie de ventanas altas, visibles únicamente desde el exterior⁶⁰⁵. Es éste el único ejemplo de cubrición vidriada que persiste en la Alhambra. Similar apariencia pudieron presentar las carpinterías de las ventanas del Mirador⁶⁰⁶, sin duda practicables para permitir a voluntad la vista y la ventilación.

La denominación de “Lindaraja” podría ser derivación de ‘*Ayn Dār ‘Ā’isha*, “ojos de la casa de ‘*Ā’isha*”, siendo éste, posiblemente, el nombre de alguna de las sultanas. Al igual que en la almunia de Aynadamar, las vistas privilegiadas conducen a identificar poéticamente a la arquitectura como “ojo”⁶⁰⁷. Sin embargo, la propia explicación epigráfica que se despliega sobre las ventanas del Mirador no parece apuntar de modo prevalente a la presencia femenina en este espacio. El poema de Ibn Zamrak da voz a la arquitectura, que comienza pronunciándose sobre la ventana derecha:

Tengo la más alta atalaya, y el más sublime lugar de aparición,
y, como en el Libro reza, “triunfará quien a lo más alto tienda” [Corán 20, 64].

Tal límite alcanzo en toda clase de belleza,
que de la misma la toman, en su alto cielo, las estrellas.

Yo soy en este jardín el ojo fresco,
cuya pupila es, justamente, el señor⁶⁰⁸

Muhammad V, alabado por su valor y generosidad
de excelente conducta y suprema celebridad.

604. Fernández Puertas argumentó que el rojo no debió de estar presente en origen, sino que sería introducido en una de las restauraciones del s. XIX. El investigador consideraba que los colores de los vidrios se relacionaban con los de los alicatados. Véase Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

605. Por debajo de ellas se aprecia otra serie de ventanitas altas cegadas, tres hacia el norte y dos hacia los laterales. En opinión de Fernández Puertas, estos huecos marcaban la altura original de la torrecilla-mirador, antes de la incorporación de su techo vidriado; en Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

606. Fernández Puertas, «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores».

607. También, como en aquel caso, se produce el juego intencionado de palabras entre ‘*ayn*=ojo y ‘*ayn*=fuente/manantial. Ruggles ha advertido esta ambivalencia en *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 203. El tópico del espacio arquitectónico como “ojo” de su dueño y usuario se repite en al menos otras dos construcciones de Muhammad V: el Mirador del Palacio de los Infantes, como veremos en el siguiente caso de estudio, y la *qubba* de la Sala de Sesiones del Mexuar, donde constaba un poema de Ibn al-Jatib en los mismos términos, según Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 51.

608. Estos versos son similares a los que Ibn al-Jatib dedica a su almunia de Aynadamar, como se expuso en páginas anteriores.

Continúa sobre la ventana frontal, orientada al norte:

En el cielo del reino se manifiesta cual luna llena de la religión,
sus obras se suceden, sus luces resplandecen.

Él no es sino el sol de una mansión⁶⁰⁹,
en la que, con él, todo bien le da sombra.

Desde mí contempla la capital del reino
cada vez que aparece en el trono del califato y se manifiesta.

Envía el corcel de su mirada al espacio en que juega el céfiro
y regresa complacido por lo visto:

mansiones en las que los ojos amenidades encuentran
y donde la mirada es cautivada y la razón trabada.

Y en torno a la ventana izquierda termina el poema:

En ellas, la brisa atrae al frescor del aire,
la brisa languidece, el aire sana.

El cielo de cristal muestra aquí maravillas⁶¹⁰
que escritas llenan la página de la belleza.

Una es aquí la luz, muchos los colores:
Contrarios o iguales, como quieras.

En el paraíso eterno [de estas mansiones] a nuestro señor se le ha hecho disfrutar
en recompensa por el bien que se le confió y supo continuar⁶¹¹.

El espacio del Mirador se presenta en primera persona como lugar elevado y sublime, capaz de rivalizar en belleza con las estrellas; pero, sobre todo, se identifica explícitamente como espacio reservado al sultán, diseñado para que el soberano extienda desde allí su mirada (*envía el corcel de su mirada al espacio en que juega el céfiro*) sobre el entorno circundante (*la capital del reino*) e interiormente, hacia la propia arquitectura del palacio (*mansiones en las que los ojos amenidades encuentran / y donde la mirada es cautivada y la razón trabada*) y se complazca de tal experiencia. Incluso se proclama como “trono del califato”. Al igual que en el Salón de Embajadores y en el Mirador del Salón Regio, su arquitectura aparece entendida como simbólico lugar de aparición del sultán ante su reino y como observatorio de los “efectos del buen gobierno” en una doble dimensión: la del palacio y la ciudad áulica —el primero y más cercano de sus dominios— y la del territorio exterior. A la tradicional contemplación interior, circunscrita a los límites de una arquitectura concebida escenográficamente, se suma otro tipo de mirada, el barrido visual del reino o, más precisamente, de una porción representativa del mismo. La existencia de espacios abiertos a la experiencia del entorno y de ejes visuales interiores ya ha sido señalada en casos de estudio precedentes, pero en ninguno de ellos se contaba con respaldo epigráfico explícito que permitiese confirmar las intuiciones perceptivas. Ruggles sugiere que la prolija explicación poética del artificio

609. En los tres primeros versos, una nueva y reiterada equiparación del sultán con el sol o la luna, como fuente de luz.

610. Se refiere, obviamente, a la armadura con vidrios coloreados que cubre este espacio.

611. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 231.



[Fig. 9] Vista hipotética desde el Mirador de Lindaraja a finales del s. XV. Elaboración propia.

arquitectónico-paisajístico conseguido en Lindaraja podría apuntar a una consolidación de este tipo de situaciones, que se habrían convertido en habituales⁶¹². Además de posible lugar de ubicación del solio de Muḥammad V, la autora señala que una cámara de tan reducidas dimensiones podría haber albergado pequeñas reuniones y negociaciones especialmente sensibles o encuentros literarios⁶¹³.

Previamente a la construcción de las galerías y aposentos del emperador, el Mirador se asomaría sobre el jardín bajo en primer plano [Fig. 9]. De contornos irregulares y trazas desconocidas, es probable que se hallase puntuado por una fuente en línea con las del interior del palacio, que daría continuidad exterior a la visual axial. En el Museo de la Alhambra se conserva una pila gallonada (Ø 2,10 m) con un poema de Ibn Zamrak que en 1994 fue retirada del jardín, donde se encontraba colocada como taza alta, para favorecer su preservación; podría ser ésta la fuente que centraba el vergel en tiempos de Muḥammad V, aunque también podría tratarse de un traslado⁶¹⁴. El límite occidental del jardín bajo lo marcaba el callejón de los leñadores, destinado al abastecimiento de la caldera del Baño de Comares, que discurría a una cota inferior⁶¹⁵; su separación visual se articularía mediante una tapia ciega de la altura necesaria⁶¹⁶, que justificaría la denominación de “patio”

612. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, 208.

613. Ruggles, «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador».

614. Mariana Kalaitzidou, *Fuente de Lindaraja: la epigrafía y decoración*, ed. Purificación Marinetto Sánchez, *La Pieza del Mes en el Museo de la Alhambra* (Granada, 2014).

615. Descubierta por Jesús Bermúdez Pareja; véase su artículo «El baño del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada: disposición primitiva y alteraciones». Concretamente, el callejón discurriría bajo lo que hoy es la galería baja occidental del Patio de Lindaraja.

616. Bermúdez Pareja, «El baño del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada: disposición primitiva y alteraciones»; Jesús Bermúdez Pareja, «Identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones, en la Alhambra de Granada», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Actas XXIII Congreso*

presente en el poema de Dos Hermanas. Al fondo del jardín se alzaría la Torre de Abū l-Ḥaḡyāy, hoy conocida como Torre del Peinador, cuya reconversión palatina trataremos en páginas siguientes. Parece altamente probable que se articulase una conexión entre torre y jardín salvando el foso del camino de ronda, teniendo en cuenta no sólo su uso común, palaciego y privado, sino también el hecho de que en ambas construcciones interviniese Muḥammad V. A ambos lados de la torre, el peto de la muralla recortaría inferiormente el panorama constituido por el barrio del Albaicín, el cerro de San Miguel, el valle del Darro y las terrazas del Generalife. A occidente, el imponente alzado lateral de la Torre de Comares, con sus tres ajimeces salientes, limitaría la visión de la ciudad baja. Se trataría, en consecuencia, de una vista bastante similar a la que se podría divisar desde los nichos septentrionales del Salón de Embajadores, si bien su peculiaridad estriba en que la condición retranqueada respecto del límite de la muralla se traduce en un distanciamiento del panorama territorial que impide la experiencia inmersiva. La vista se hallaba, además, lateralmente acotada por otras construcciones. A cambio, esta misma situación de retranqueo permitía establecer un elemento más en la secuencia perceptiva: el jardín exterior, abierto al horizonte, al igual que ocurría en el Salón Regio del Generalife. Sin duda aquel espacio de la almunia regia debió de servir de referente. Por su parte, la visual axial interior, coincidente con el eje norte-sur, intercepta los puntos y líneas de agua del palacio, bañados por los claroscuros de la sucesión de umbrales, hasta culminar en la Fuente de los Leones, elemento central del patio o “paraíso” interior que derrama la generosidad del califa para con sus adeptos en forma de agua.

Mirador del Palacio de los Infantes

Nos ocuparemos a continuación de la intervención de Muḥammad V en otro de los palacios de sus antecesores; intervención que, como veremos, aparece formalmente ligada a la construcción del Palacio de los Leones. En la cota más alta de la colina de la Sabika, *con vistas incomparables sobre el Generalife, el valle del Darro, el Albaicín y la Sierra Nevada*⁶¹⁷, se levantaba una de las más antiguas residencias reales de la Alhambra: el llamado Palacio de los Infantes, después Convento de San Francisco y actualmente Parador de Turismo. Recibe este nombre por haber pertenecido, en teoría, a un infante nazarí en tiempos anteriores a la conquista⁶¹⁸. Su primera construcción, como ya apuntamos, tuvo lugar bajo el reinado de Muḥammad II⁶¹⁹ o Muḥammad III⁶²⁰, siendo aproximadamente coetáneo con el Patal y con el Generalife y manteniendo con este último una relación visual nada casual. El palacio se emplazó a la manera tradicional, en la zona central y más elevada del recinto amurallado, siguiendo posiblemente el ejemplo de otro palacio ya existente en la zona del Patal Alto⁶²¹. Esta ubicación favorecía la protección de la residencia áulica al tiempo que le otorgaba una posición aventajada y dominante de los alrededores. Se rodeaba de amplias huertas y jardines distribuidos en terrazas descendentes hasta la muralla nororiental⁶²², aunque ya vimos que hay quienes consideran que este tramo de la cerca no se habría erigido aún en el momento de la construcción del palacio, existiendo en su lugar un fuerte desnivel hacia la Cuesta de los Chinos como única defensa⁶²³. Desde este punto de vista, la construcción habría respondido al concepto de villa suburbana más que de palacio urbano⁶²⁴, al igual que el Generalife. En dirección sur, limitaba con la Calle Real Alta y, hacia el oeste, con la calle transversal de comunicación con la Puerta del Arrabal.

La residencia palaciega presentaba indudables parecidos con el Generalife, que han llevado a debatir qué conjunto sería precedente y referencia directa del otro. De organización longitudinal este-oeste, se articulaba en torno a un patio atravesado por un ramal de la Acequia Real, cuyas aguas eran previamente remansadas en una alberca situada inmediatamente al este del edificio. Con toda probabilidad, el patio contaba con plantaciones en cuatro cuarteles rehundidos, adoptando configuración en crucero al igual que en la almunia regia. Lo circundaban cuatro crujías



[Fig. 1] Qubba de la crujía norte. Detalle de friso y alero interrumpidos por el arco mudéjar ampliado. Fotografías de la autora, 2017.

617. Leopoldo Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 39 (1931): 126-38, 205-15.

618. *Dieronles* [los Reyes Católicos, a los monjes franciscanos] *para guerta la casa y jardín con sus vaños de vn Infante, donde oy se ven sus vestigios*; en Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, Tercera Parte, f. 174v.

619. Salameh, citado en Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, 182.

620. Fernández Puertas, «El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del Exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife»; Miguel Ángel Rivas Hernández, «Restos palatinos nazaríes en el Convento de San Francisco de la Alhambra», en *Estudios dedicados a don Jesús Bermúdez Pareja* (Granada: Asociación Cultural de Amigos del Museo Hispanomusulmán, 1988), 95-125; José Manuel Torres Carbonell, «Análisis estratigráfico murario del ex-convento de San Francisco de la Alhambra» (Granada, 2007). Los autores señalan la identidad de sus decoraciones con las del Patal y con las yeserías subyacentes a las de Ismā'il I en el Mirador del Patio de la Acequia del Generalife.

621. Fernández Puertas, «El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del Exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife».

622. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 80.

623. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 26; Rivas Hernández, «Restos palatinos nazaríes en el Convento de San Francisco de la Alhambra».

624. Rivas Hernández, «Restos palatinos nazaríes en el Convento de San Francisco de la Alhambra».

[Fig. 2] Mirador al norte de la qubba.
Fotografía de la autora, 2017.



de una sola planta, de cuyos aleros halló rastro Torres Balbás⁶²⁵. En los lados menores del patio, parecen haber existido sendos pórticos de tres arcos⁶²⁶, tras los cuales se abriría el acceso a las salas vivideras más importantes; de la oriental, con sus alhanías y decoraciones murales, quedan restos parciales, mientras que la occidental es meramente hipotética. Los lados mayores del patio, por su parte, albergarían salas longitudinales accesibles únicamente desde éste; en la mitad occidental de la crujía norte, existía además un baño a una cota inferior. La entrada principal al palacio se produciría seguramente por la crujía sur, desembocando en uno de los

625. Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra».

626. Fernández Puertas, «El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del Exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife».

ángulos del patio y descubriendo éste, como en los casos de Comares, Leones o del mismo Patio de la Acequia, en una visual diagonal que abarcaría toda su amplitud. En la zona suroriental de la finca existió posiblemente un oratorio⁶²⁷; podría ser esta la “mezquita” o “capilla real de los moros”⁶²⁸ que, junto con el Palacio de los Infantes y sus huertas, fue cedida por los Reyes Católicos para solar del Convento de San Francisco⁶²⁹. Recuérdese también que, cuando murió, Muḥammad II fue enterrado en la Alhambra, al este de la Mezquita Real (Masḥid al-A‘zam), en los jardines contiguos a la casa real⁶³⁰, y que la Mezquita Mayor de la Alhambra no se edificó hasta el reinado de Muḥammad III. Estos datos sugieren, como venimos señalando, que este palacio podría remontarse al reinado del segundo monarca de la dinastía; antigüedad que también parece confirmar la propia composición arquitectónica.

Todo indica que fue durante el reinado de Muḥammad V cuando se construyó la qubba que centra la crujía norte, con sus alhanías laterales y mirador adosado⁶³¹ [Fig. 1]. Previamente, en el lugar de la alhanía occidental existió una letrina, probablemente asociada a la estructura del baño⁶³², y bajo la oriental se hallaron restos de otra sala con pavimento de ladrillo⁶³³. Por su parte, el Mirador que se abre al norte de la qubba, sobre las huertas, presenta visibles descuadres en planta y una clara desproporción respecto a la reducida qubba precedente; aspectos que podrían obedecer, una vez más, a la reutilización de muros preexistentes en el lugar [Figs. 5-6]. De hecho, se ha señalado que el descenso al baño podría haberse

627. Rivas Hernández, «Restos palatinos nazaríes en el Convento de San Francisco de la Alhambra».

628. Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 174v.

629. Véase Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 137. Su desaparición explicaría la confusión posterior, que llevó a asociar el Palacio de los Infantes con la desaparecida mezquita; se menciona en Juan Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I (Granada, 1764), 75; Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 177; José Agustín Becerril Gómez y Juan Castilla Brazales, «Un poema árabe ¿inédito? en el exconvento de San Francisco de la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 37 (2001): 21-40. Entre 1501 y 1504 el convento se reformuló como Monasterio de Santa Isabel la Real, proponiendo el traslado de los monjes franciscanos al Albaicín. Cobrarían pleno sentido, entonces, las palabras de Hernando de Baeza, cuando refiere que mandó pasar a la Romía (Zoraya) por la huerta de la casa a otro aposento de otra casa que estaba junto a la dicha huerta; y todo esto es agora el monesterio de Santa Ysabel la Real; en transcripción de Rodríguez Argente del Castillo, Tinsley y Rodríguez Molina, *Relación de Hernando de Baeza sobre el Reino de Granada: Historia de los Reyes Moros de Granada. El MS. 633 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, 66. También el conde de Tendilla en una de sus cartas a Hernando de Zafra (1504) señala: *tenemos en Sant Francisco o Santa Ysabel desta alhambra so los pies* [el cuerpo de la reina]; en Vicente Rodríguez Valencia, *Isabel la Católica en la opinión de españoles y extranjeros: Siglos XV al XX. Tomo I: Siglos XV al XVI* (Valladolid: Instituto «Isabel la Católica» de Historia Eclesiástica, 1970), 260. La conversión en convento femenino nunca llegaría a hacerse efectiva.

630. Ibn al-Jatib, *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 153.

631. Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 73; Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 78. Existen, sin embargo, lecturas diferentes: Torres Balbás consideró el palacio obra de Yūsuf I remodelada por Muḥammad V, y Miguel Ángel Rivas limitó la intervención de este último sultán al plano decorativo, considerando implícitamente qubba y mirador como de fábrica anterior. La reforma por Yūsuf I no es descartable, pues el padre Echeverría aseguraba la existencia de otras inscripciones que daban cuenta de ella, en Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, Paseo XVII.

632. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 79.

633. Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra»; Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», 110 [página 153 del Diario manuscrito].

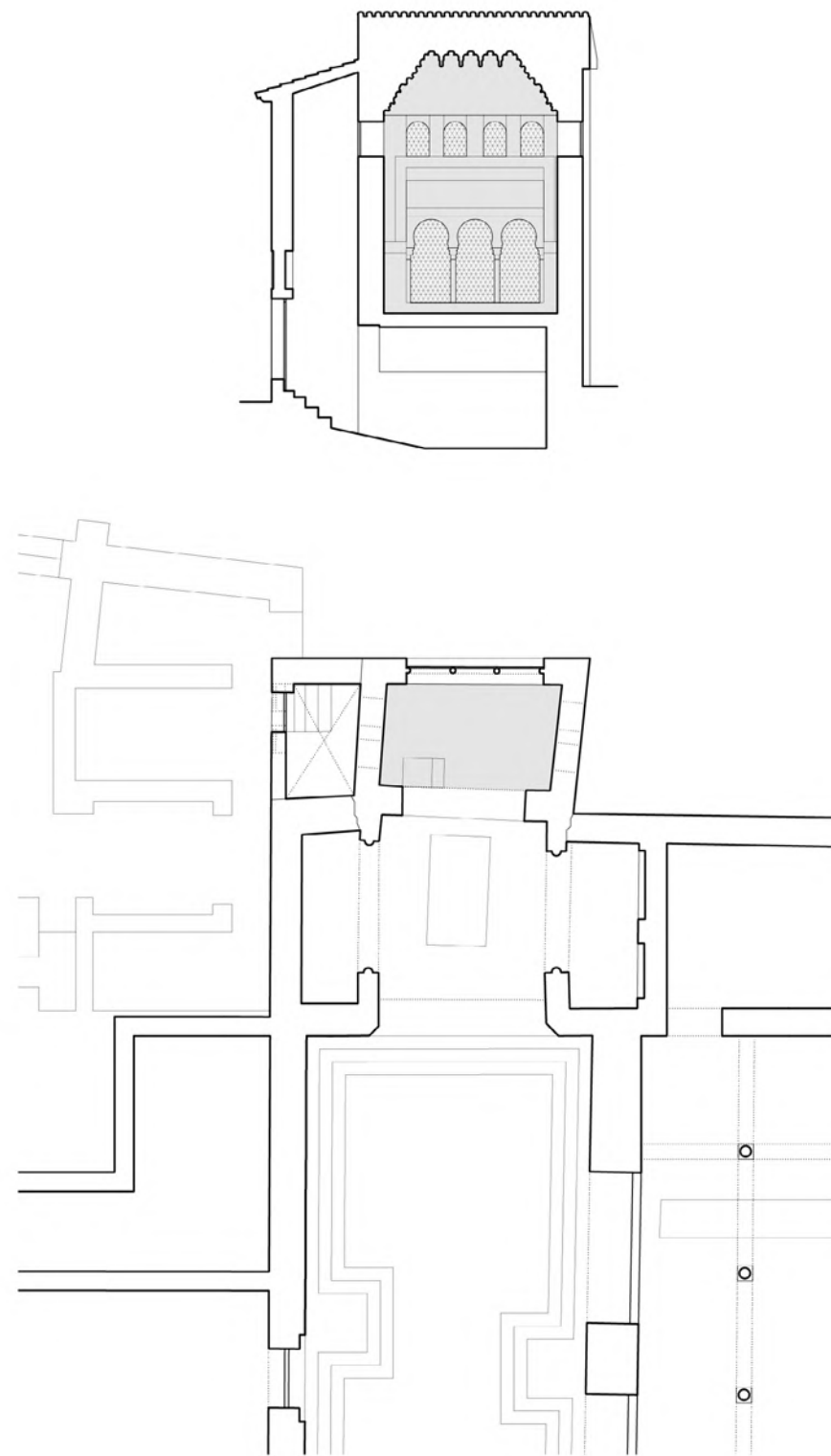


[Fig. 3] Ventanitas altas del lado oeste del Mirador, oscurecidas por el adosamiento de un volumen tras la conquista. Fotografía de la autora, 2017.

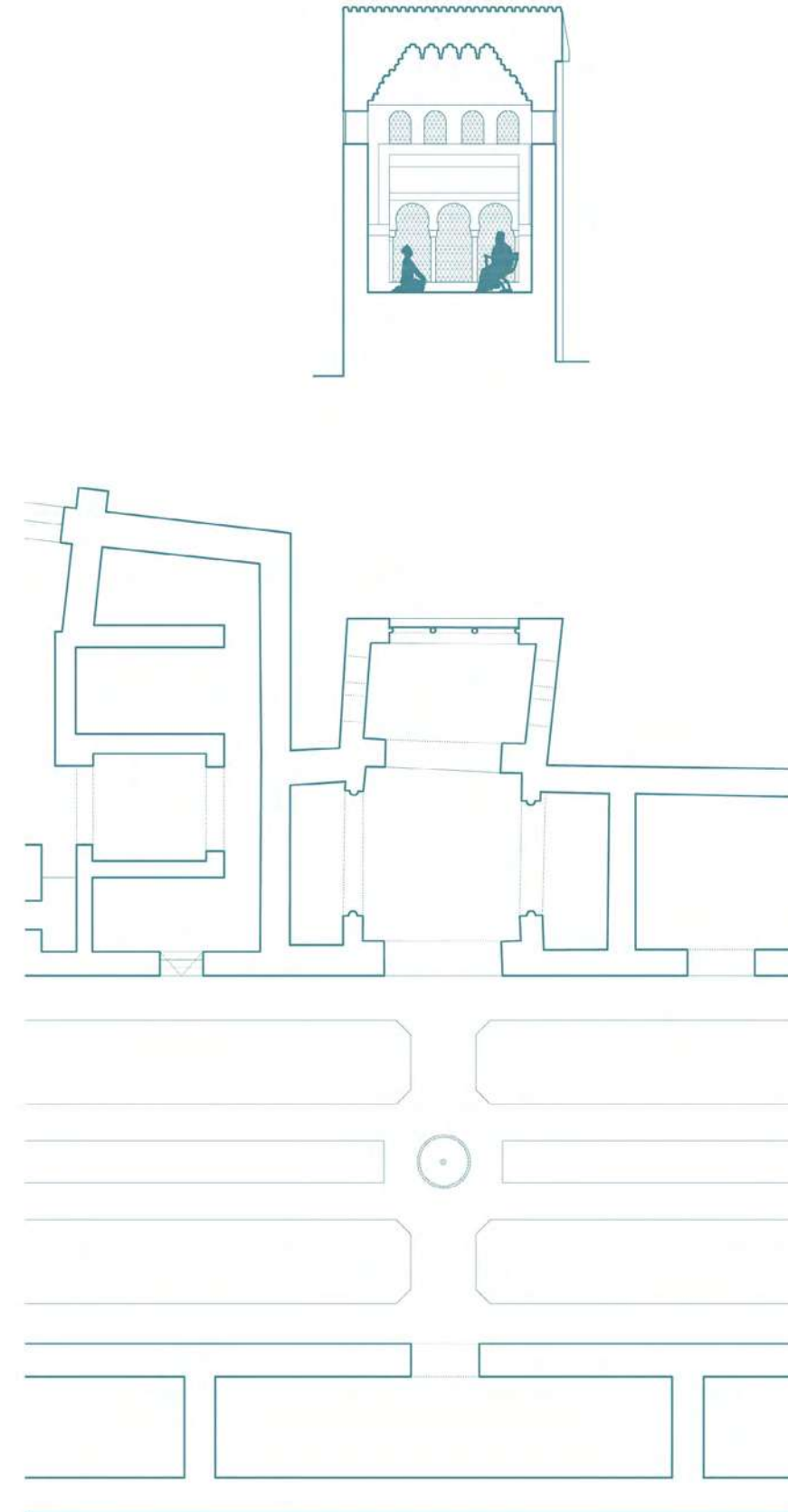


[Fig. 4] Detalle de jamba con piezas verdes vidriadas. Fotografía de la autora, 2017.

[Fig. 5] Mirador del Palacio de los Infantes, estado actual. Elaboración propia a partir de APAG, Colección de Planos, P-000445, P-004373, P-005566 y P-005567.



[Fig. 6] Mirador del Palacio de los Infantes, estado hipotético a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de la hipótesis de Antonio Orihuela (EEA) y APAG, Colección de Planos, P-000445, P-000463, P-004373, P-005566 y P-005567.





[Fig. 7] Aposento alto de Dos Hermanas, con fenestración idéntica a la del Mirador del Palacio de los Infantes. Fotografía de la autora, 2021.

localizado en esta zona⁶³⁴, aunque ello debió de ser, sin duda, antes de su conversión en mirador: como venimos observando, los espacios especialmente cualificados para la experiencia del entorno se caracterizan por su condición estancial y final de recorrido, nunca de paso. Podemos imaginar, por tanto, que el palacio nazarí originario carecía de *qubba* y mirador singularizando su silueta, siendo estos elementos agregados en fecha más tardía, por Muḥammad V, como parte de la reforma palatina que acreditan las inscripciones epigráficas⁶³⁵. Teniendo en cuenta la posterioridad de estos elementos, los paralelismos del primitivo palacio con el Generalife, aun siendo acusados, deben matizarse: si al arcaísmo de los desaparecidos pórticos extremos, observado por Fernández Puertas⁶³⁶, se suman la desproporción longitudinal del patio —mucho más acusada que en el Patio de la Acequia, si la *qubba* indica su centro—, la existencia de un solo nivel en las crujías perimetrales y, sobre todo, la inicial ausencia de *qubba*-s y torrecillas-mirador se obtiene la imagen de un palacio ciertamente más sencillo, menos elaborado y, posiblemente, anterior en el tiempo a la almunia del Generalife.

En lo que sigue, nos centraremos en la reforma efectuada por Muḥammad V en la crujía norte y que dio lugar al Mirador, el espacio de mayor interés para nuestros propósitos. La nueva *qubba* se emplazó, como decíamos, en el centro de dicho lienzo para definir, al igual que en el Palacio de los Leones, un eje transversal menor desde el punto de vista métrico pero de superior carga simbólica. La *qubba* tenía acceso directo desde el patio, sin pórticos ni preámbulos espaciales de ningún tipo: el reducido espacio disponible hasta los probables cuarteles vegetales y la reutilización racional de los muros existentes no lo permitirían. Hoy en día se accede a ella a través de la nave descubierta de la que fuera iglesia del Convento de San Francisco tras la conquista (21,50 × 6,20 m⁶³⁷, acortada por un vestíbulo previo). La mitad más septentrional de este espacio se superpone a lo que fuera crucero del patio nazarí: a la derecha, en el patio del exconvento, se aprecia descubierto uno de los tramos de la acequia central. La entrada a la *qubba* la define un amplio arco apainelado mudéjar⁶³⁸, que reemplazó al original nazarí, más estrecho y bajo⁶³⁹, para facilitar el desempeño de las funciones religiosas, pues la *qubba* se convirtió en crucero de la iglesia franciscana. Este vano dispondría en origen de hojas de puerta, aunque el radical cambio en su amplitud haya borrado toda posible huella. La cubierta de la *qubba*, a cuatro aguas, sobresaldría por encima de las más bajas del resto de la crujía norte⁶⁴⁰ afirmando la jerarquía del nuevo espacio.

De planta cuadrangular (4 × 4,20 m aproximadamente), la *qubba* se halla solada de mármol blanco —con losa conmemorativa del enterramiento de los Reyes Católicos— a ras del patio previo. Esta pavimentación moderna se debe a Torres

Balbás, quien intervino en el lugar en 1927-1928⁶⁴¹; no obstante, Miguel Ángel Rivas señaló que el pavimento nazarí original debió ser cerámico, y que los restos de mármol hallados por el arquitecto conservador se remontarían al s. XVI⁶⁴². A ambos lados de la *qubba* se abren sendas alhanías de tiempos de Muḥammad V⁶⁴³, separadas por arcos de medio punto sustentados por semicolumnas. En su interior, existen techos cristianos de madera labrada, los paramentos aparecen lisos y las intervenciones de conservación optaron por dar continuidad al pavimento de la *qubba*⁶⁴⁴. La sala ha perdido sus zócalos de alicatado⁶⁴⁵ y cuenta con yeserías en la parte superior de los paramentos. Se cubre con una cúpula de mocárabes muy similar a las de la Sala de los Reyes⁶⁴⁶. Curiosamente, la *qubba* carece de ventanitas altas dotadas de celosías, tanto sobre la puerta de acceso, con fines de ventilación —quizás perdidas con la ampliación del arco—, como en la parte baja de la bóveda, a modo de linterna.

El paso al Mirador se produce a través de un arco peraltado en el lado septentrional de la *qubba*, también ensanchado tras la conquista⁶⁴⁷, cuando el Mirador se convirtió en altar mayor de la iglesia [Fig. 2]. Carece en la actualidad de *taqa*-s, aunque pudo perderlas con el citado ensanchamiento de su luz. La estancia presenta planta trapezoidal —4 × 2,30 m con acusados descuadres—, distanciándose, al igual que el Mirador de Lindaraja, de las proporciones cuadradas de otras torrecillas-mirador anteriores (Mirador del Patio de la Acequia, Mirador del Salón Regio del Generalife, Torre de Machuca o Torre de las Damas). Se perfora, en este caso, por un único frente, el norte y frontero al acceso, permaneciendo ciegos los laterales. Sorprende esta situación, pues incluso en el caso del diminuto Mirador de Lindaraja la fenestración se verificaba en los tres frentes, hacia las tres direcciones exteriores del volumen saliente. La presencia del baño en el lado occidental no es tampoco impedimento, pues se reproducía igualmente en Lindaraja y allí la apertura se mantuvo en las tres direcciones, aun siendo el panorama exterior altamente asimétrico. Esta unidireccionalidad de la mirada contrasta también con la banda superior de ventanitas altas tamizadas por celosías, que sí recorre los tres lados (cuatro en el frente norte y dos en los laterales) [Fig. 3]. Las de los muros este y oeste fueron reconstruidas por Torres Balbás, juzgando que habían desaparecido con las diversas reformas efectuadas⁶⁴⁸; de ellas, las occidentales aparecen hoy oscurecidas por el adosamiento de un volumen tras la conquista, que alberga la escalera de descenso a la cripta inferior.

641. Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra».

642. Rivas Hernández, «Restos palatinos nazaríes en el Convento de San Francisco de la Alhambra».

643. Así lo revela la decoración con que cuentan los arcos de acceso, según Gallego Burín, *La Alhambra*, 195.

644. Al fondo de la alhanía oriental, Torres Balbás tapió dos altos arcos de comunicación con la sala contigua, probablemente creados para el uso de ésta como sacristía; en Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra»; Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», 111.

645. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 182.

646. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 76.

647. Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra»; Becerril Gómez y Castilla Brazales, «Un poema árabe jinédito? en el exconvento de San Francisco de la Alhambra».

648. Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», 111. Era de la misma opinión Gómez-Moreno González, en *Guía de Granada*, 138.

634. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 182.

635. Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra».

636. Fernández Puertas, «El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del Exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife».

637. Gallego Burín, *La Alhambra*, 194.

638. Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra».

639. A ambos lados de las albanegas se aprecia la existencia de un friso que quedó interrumpido por el nuevo arco. En el lado derecho se pueden observar, además, las cajas de los canecillos del primitivo alero.

640. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 78.

El hueco triple que preside el Mirador recuerda directamente a los de los aposentos altos de Dos Hermanas y Abencerrajes asomados sobre el Patio de los Leones, lo que vuelve a enlazar esta reforma con Muḥammad V [Fig. 7]. Debe observarse que también aquellos espacios estaban provistos de ventanitas altas en sus tres lados, en idéntico número y distribución al Mirador del Palacio de los Infantes, y se cegaban asimismo en los laterales, debido a la presencia de faldones de teja. Las similitudes sugieren que, en parte, la configuración del Mirador del Palacio de los Infantes sería deudora de aquel precedente. El hueco del Mirador fue reconstruido por Torres Balbás, por lo que aparece hoy liso, sin decoración⁶⁴⁹. Se levanta escasamente 30 cm del suelo y posee un desarrollo vertical similar a la estatura humana. El adelgazamiento del muro de cierre para la apertura del hueco no se realiza, por lo ancho del vano, con nicho previo contorneado por un arco, sino mediante una franja de mocárabes que resuelve el cambio de espesor del muro. Entre el hueco y la banda de mocárabes, una inscripción incompleta da voz al espacio, que habla en primera persona:

Mi esplendor y mi pabellón [*bahw*] son de la máxima belleza,
pues su ampliación se ha realizado de la mejor manera.

El reino, en él, con el sólido sitial se enaltece,
y, con él, el palacio, con el más sublime lugar de aparición se corona.

[...]
su sabiduría [del sultán] en mí a esta mansión ennoblece.

Todo en mí agradece su invención [del sultán],
pues múltiples son [?]

Si el panegirista un día a un califa ensalzara
por su bondad y belleza, sólo de él tratará⁶⁵⁰.

La inscripción presenta notables paralelismos con la del Mirador de Lindaraja: identifica el espacio como trono y lugar de apariciones del monarca y ensalza su labor reformadora y creadora de arquitecturas excelsas. Lamentablemente, la destrucción del hueco tras la conquista —pues su presencia se entendía incompatible con la ubicación del altar— se tradujo en la pérdida de partes del poema que resultarían esenciales para comprender este lugar⁶⁵¹. A falta de estos versos clave, únicamente podemos afirmar que se trataría de un espacio-fondo con carácter estancial, sin duda para la ocupación diurna —las alhanías se encuentran a ambos lados de la *qubba*— en posición sentada o recostada. Consistiría un refinado

649. Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», 112. Una vez reconstruidos los huecos, y tras tomar algunas fotografías que se conservan en el APAG (Colección de Fotografías, F-007173 y F-007175), sorprendentemente, el arquitecto conservador los tabicó de nuevo, argumentando: *la huerta a la que dan es aún de propiedad particular; cuando se adquiriera por el Estado no convendría tal vez abrirlos para no quitar recato y aislamiento de capilla sepulcral a aquel lugar*; en Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra». Esta actuación puede parecer contradictoria comparada con la claridad de aquella otra llevada a cabo en el Mirador del Patio de la Acequia, espacio que, por otra parte, experimentó un destino casi idéntico (capilla) tras la conquista cristiana.

650. Anónimo, s. XIV. En Puerta Vélchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 294.

651. En su lugar se ubicó el retablo de la iglesia; véase Becerril Gómez y Castilla Brazales, «Un poema árabe ¿inédito? en el exconvento de San Francisco de la Alhambra».



[Fig. 8] Volumen adosado al oeste del Mirador del Palacio de los Infantes para el acceso a la cripta. En primer plano, restos arqueológicos del baño del palacio. Fotografía de la autora, 2017.

pabellón, probablemente el más sofisticado del palacio remozado, para el reposo o la recepción puntual de visitantes.

El pavimento del Mirador se halla ligeramente elevado con respecto al de la *qubba* previa y es cerámico moderno —ladrillo viejo y olambrillas vidriadas⁶⁵²—; ya se dijo que el original debió ser de este mismo material⁶⁵³. Los zócalos eran de alicatado con toda probabilidad, como delata la jamba izquierda del hueco triple, con piezas verdes vidriadas [Fig. 4]. Las yeserías conservadas se remontan a finales del s. XIV⁶⁵⁴, coincidiendo con el segundo reinado de Muḥammad V. La sala se cubre con una cúpula de mocárabes muy del gusto de la época, que conserva restos de policromía.

Los huecos aparecen hoy velados con tupidas celosías de madera con recuadro central practicable, desconociéndose los cierres de que dispondrían originalmente. Al otro lado de los mismos, se divisarían las terrazas cultivadas en descenso hasta la Cuesta de los Chinos y, tras ellas, la almunia del Generalife. Con la creación del Mirador, complementariamente a este panorama lateralmente acotado, se estableció una visual axial interior que, en dirección sur, atravesaba la *qubba* y el jardín nazarí interceptando la probable fuente de su crucero⁶⁵⁵ y deteniéndose en los paramentos del ala sur del palacio. Se trata de una situación perceptiva que hibrida con variaciones aquellas conseguidas en el Mirador del Patio de la Acequia y el Mirador de Lindaraja. Se actualiza, de este modo, una arquitectura palaciega que debió de carecer en origen de este tipo de experiencias del entorno, convertidas, a todas luces, con el tiempo en uno de los más señeros emblemas de los soberanos nazaríes.

652. Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», 112.

653. Rivas Hernández, «Restos palatinos nazaríes en el Convento de San Francisco de la Alhambra».

654. Torres Balbás, «El exconvento de San Francisco de la Alhambra»; Gallego Burín, *La Alhambra*, 195.

655. En el centro del crucero es probable que existiera una fuente, quizás la gallonada conservada en el Convento, según Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 75. El padre Echeverría recogió en su *Paseo XVII* una inscripción que asegura haber pertenecido al palacio, en la que se hace mención de una fuente; en *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 69-76.

Torre de Abū l-Ḥayyāy (Peinador Bajo)

Un último caso merece ser revisado en el marco de las intervenciones de Muḥammad V, y es el espacio inscrito en la llamada Torre del Peinador, Torre de Abū l-Ḥayyāy o de Abū l-ʿYuyūš Naṣr. El volumen, ensartado en el quiebro de muralla a oriente de la de Comares y comunicado con los sótanos de ésta a través del adarve⁶⁵⁶, presenta proporciones rectangulares (dimensiones exteriores 8,10 × 5,75 m)⁶⁵⁷ y se encuentra ampliamente destacado de la cerca defensiva [Fig. 1]. Aunque anteriormente se barajó la hipótesis de que en un principio fuera una torre militar⁶⁵⁸ reconvertida más tarde en pabellón palatino, Basilio Pavón ha argumentado su cronología tardía y su construcción *ex novo* con fines áulicos⁶⁵⁹. Según este investigador, las mismas proporciones de la torre, con su lado mayor ortogonal a la muralla, y el extraño quiebro triangular de la cerca en este punto hablan de una ampliación del primitivo recinto amurallado, que enlazaría casi en línea recta las torres de las Gallinas, de Machuca, la que quedó incluida dentro del cuerpo de la de Comares, la del Patio de la Higuera y la de las Damas. Este tipo de operaciones, de acuerdo con el autor, se habrían producido en otros lugares del perímetro de la Alhambra, como en la Torre de los Picos; además, el hecho de que el cuerpo inferior de la torre, en lugar de ser macizo, albergue una escalera secreta de escape⁶⁶⁰ redundaría en la viabilidad de esta hipótesis. En lo que sigue nos apoyaremos en el criterio de este investigador, secundado en muchos puntos por un trabajo posterior de José Manuel Gómez-Moreno⁶⁶¹.

Estos autores apuntan para la torre una cronología tardía, que se remontaría a finales del reinado de Muḥammad V, a partir de la tipología arquitectónica y los restos decorativos. Parece razonable pensar que, en su largo segundo reinado y seguidamente, o en paralelo, a la construcción del Palacio de los Leones, Muḥammad V reconfigurase el espacio comprendido entre este último y la muralla. Ya vimos que el Palacio de los Leones ocupó el solar de un jardín preexistente que, con toda probabilidad, se extendería hasta la cerca norte⁶⁶². Al erigir sobre él el nuevo palacio, el jardín bajo habría quedado sensiblemente mermado, sobre todo si aceptamos la

656. Gallego Burín, *La Alhambra*, 105.

657. Leopoldo Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», *Archivo Español de Arte y Arqueología* VII, n.º 21 (1931): 193-212.

658. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 80; Gallego Burín, *La Alhambra*, 105.

659. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, vol. 1: 67; Basilio Pavón Maldonado, «La Torre de Abu-l-Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina», en *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica* (Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1980), 429-42.

660. Fue descubierta a raíz del derrumbamiento, en 1831, del tramo de muralla a oriente de la torre; véase Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa»; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 80.

661. José Manuel Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 8-35. Otras teorías respecto a la cronología de la torre la adscribieron al reinado de Yūsuf I (1333-1354) o de Naṣr (1309-1314); consúltense: Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 96; Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa»; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 78; Antonio Fernández Puertas, «En torno a la cronología de la torre de Abu-l-Hayyay», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Actas XXIII Congreso Internacional Historia del Arte, 1973*, vol. II (Granada: Universidad de Granada, 1976), 76-87.

662. De forma un tanto sorprendente, Torres Balbás no consideró “muy verosímil” la existencia de jardines entre la Torre de Abu l-Ḥayyāy y el Mirador de Lindaraja; en Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa».



[Fig. 1] Exterior de la Torre de Abū l-Ḥayyāy o del Peinador. Fotografía de la autora, 2020.



[Fig. 2] Portada de acceso. Fotografía de la autora, 2017.



[Fig. 3] Umbral de entrada a la sala principal. Fotografía de la autora, 2017.

hipótesis de un lienzo norte de la muralla desprovisto del actual quiebro saliente. Es posible que fuera entonces, y con el doble objetivo de dar profundidad al jardín y alejar a la soldadesca de las ventanas del palacio, cuando se llevase a cabo la ampliación de la cerca y la erección de la nueva torre, de carácter netamente palatino.

La torre sólo presentaba una planta, elevada alrededor de metro y medio respecto del Jardín de Lindaraja. El acceso a la misma se producía por la portada meridional, orientada al vergel y dispuesta en un apéndice tangente [Fig. 2]. La conexión entre torre y jardín salvando el foso del desplazado camino de ronda⁶⁶³ debió de suponer su cubrición, como en el caso de la Torre de la Cautiva, o su colmatación y relleno, como en la Torre de Machuca. De este modo se habría extendido el patio o jardín bajo hasta la misma entrada de la torre. Hoy esta portada se encuentra oculta por la crujía de aposentos del emperador que cierra el Patio de Lindaraja; han sido subrayadas sus semejanzas con la de acceso al Mexuar, también obra de Muḥammad V. Conserva un dintel de madera ricamente labrado, pero parte de sus yeserías se han perdido. El alero que la resguarda es moderno, dispuesto por Torres Balbás.

La portada da paso, en recodo, a una escalera lineal ascendente, modernamente rehecha sobre restos cristianos⁶⁶⁴, que ocupa el lugar del adarve [Fig. 3]. Cuenta con fragmentos de zócalos pintados, con trazados estrellados en rojo y verde, y al término de la misma se abren minúsculos nichos laterales con arcos agallonados y un arco angrelado central, con inscripciones en las enjutas que aluden a Abu l-Ḥaŷŷāy⁶⁶⁵ (*kunya* de cualquiera de los Yūsuf, probablemente alusiva a Yūsuf II o Yūsuf III)⁶⁶⁶. Se trata, en realidad, de un umbral, con doble arco angrelado y dos hojas de puerta batientes en su espesor, como hemos visto ya en otros casos, fijadas por un capialzado-gorronera. Franqueado el umbral, se accede al interior de la torre.

La sala es, en conjunto, rectangular, con dimensiones aproximadas de 7 × 5 m, si bien se encuentra matizada en dos ambientes [Figs. 4-5]: uno que ocupa la parte trasera, en prolongación del tiro de escalera, teniendo a un extremo el ingreso y al opuesto el hueco de otra enigmática puerta⁶⁶⁷; y otro que integra el espacio

663. Torres Balbás exploró la zona y concluyó que su nivel debió estar bastante más bajo —a modo de foso— antes de la construcción de la torre del Peinador sobre la muralla [...]; al construir la torre del Peinador al [sic, por "el"] nivel de su entrada hubo de ser sensiblemente el actual; en «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», 72.

664. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa»; Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», 71; Gallego Burín, *La Alhambra*, 102.

665. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 244.

666. Pavón Maldonado, «La Torre de Abu-l-Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina».

667. Podría haber dado salida al adarve, según Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa»; Gallego Burín, *La Alhambra*, 103. La muralla del flanco oriental de la torre se derrumbó en 1831, y su reconstrucción no se hizo conforme a la antigua traza, sino remetida hacia el interior del recinto y con menor cota de coronación, como sostienen Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa»; Vilchez Vilchez, «La disposición musulmana del Patio de la Rreja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación». Pero esta comunicación resulta incoherente si consideramos una torre palatina desde sus comienzos. Dos alternativas pueden imaginarse: que la puerta se crease posteriormente, reaprovechando el hueco de una ventana desaparecida, o que, de algún modo, conectase con la escalera secreta de huida que discurre bajo la torre. La primera opción la entendemos más probable, sobre todo si se observa que en la "Planta Grande" atribuida a Machuca figura una pieza adosada al lado oriental de la torre. El mismo volumen lo representa Swinburne en la lámina XI de su *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, identificándolo en la leyenda como *Additions by* y^e. *Emperor*.

principal, de planta cuadrada y esquema de *qubba* centrado por una linterna; la separación entre ambos se materializa con dos columnas exentas de mármol blanco que soportan la viga intermedia. No obstante, la integración espacial es total, como también la unidad compositiva y los tratamientos decorativos. El techo del ámbito de acceso es plano con viguetas de madera, mientras que los de los cuatro corredores en torno a la linterna presentan labores de lazo con cupulillas octogonales. Cuatro columnas de mármol blanco sustentan la linterna, con inscripciones relativas a Abu l-Ḥaŷŷāy por encima de sus capiteles. La linterna, con tres ventanitas de medio punto en cada lado —ensanchadas las centrales—, recuerda directamente a la de la Sala de las Camas —obra de Yūsuf I— y a la creada por Muḥammad V en la Sala de Sesiones del Mexuar y hoy desaparecida, cuya cubierta *apoyada en estas cuatro columnas, y ceñida por un mar de cristal sin fisuras* ensalzara Ibn al-Jatib⁶⁶⁸. Se cierra con un artesonado de madera, muy repintado, con estrella blanca moderna en sustitución de la original cupulilla de mocárabes⁶⁶⁹. En su arrocabe aparecieron tablillas repuestas que aluden a Abu l-Ḥaŷŷāy ocupando lo que parece ser el hueco de un nombre anterior —posible caso de suplantación de identidad del verdadero constructor⁶⁷⁰—. La sala presentaba ricos pavimentos cerámicos con labores figurativas que se han relacionado con las yeserías de la Sala de la Barca⁶⁷¹ y con restos de azulejos del Palacio de los Alijares⁶⁷² —ambos obra de Muḥammad V—; de ellos se han conservado algunas piezas, una de ellas *in situ* en la esquina nororiental⁶⁷³ [Fig. 8]. Existían además zócalos pintados al fresco⁶⁷⁴, comprendiendo una franja de unos 90 cm de altura, con dibujos de lazo en tonos rojo y verde⁶⁷⁵.

En esta sala se combinan creativamente la multiplicidad de huecos, desmaterializando los cerramientos en todas las orientaciones posibles, con la iluminación cenital de la linterna [Fig. 6]; combinación que causó perplejidad a Torres Balbás y que le llevó a señalar como "contradictorio" el cuerpo vertical perforado⁶⁷⁶. Apenas se deja espacio para el macizo, que parece sostenerse milagrosamente dada la densidad de huecos. De hecho, y en coherencia con la datación tardía propuesta por varios autores, cabe interpretar la torre como la cuasi-hipertrofia del pabellón abierto al panorama ensayado con anterioridad.

La sala cuenta con tres ventanas en cada uno de sus cuatro lienzos, geminadas las centrales y simples las extremas; esta disposición recuerda, salvando las evidentes diferencias tipológicas y de escala, al vecino Salón de Embajadores. Reconstruidas por Torres Balbás⁶⁷⁷, han perdido buena parte de la decoración que

668. García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra: desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*, 143.

669. Torres Balbás, «Salas con linterna central en la arquitectura granadina».

670. Hipótesis dispares en Fernández Puertas, «En torno a la cronología de la torre de Abu-l-Hayyay»; Pavón Maldonado, «La Torre de Abu-l-Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina».

671. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa».

672. Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico».

673. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa». Los pavimentos actuales del resto de la estancia, de barro cocido y olabrillas vidriadas, fueron colocados por el arquitecto conservador en 1930; véase Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», 71.

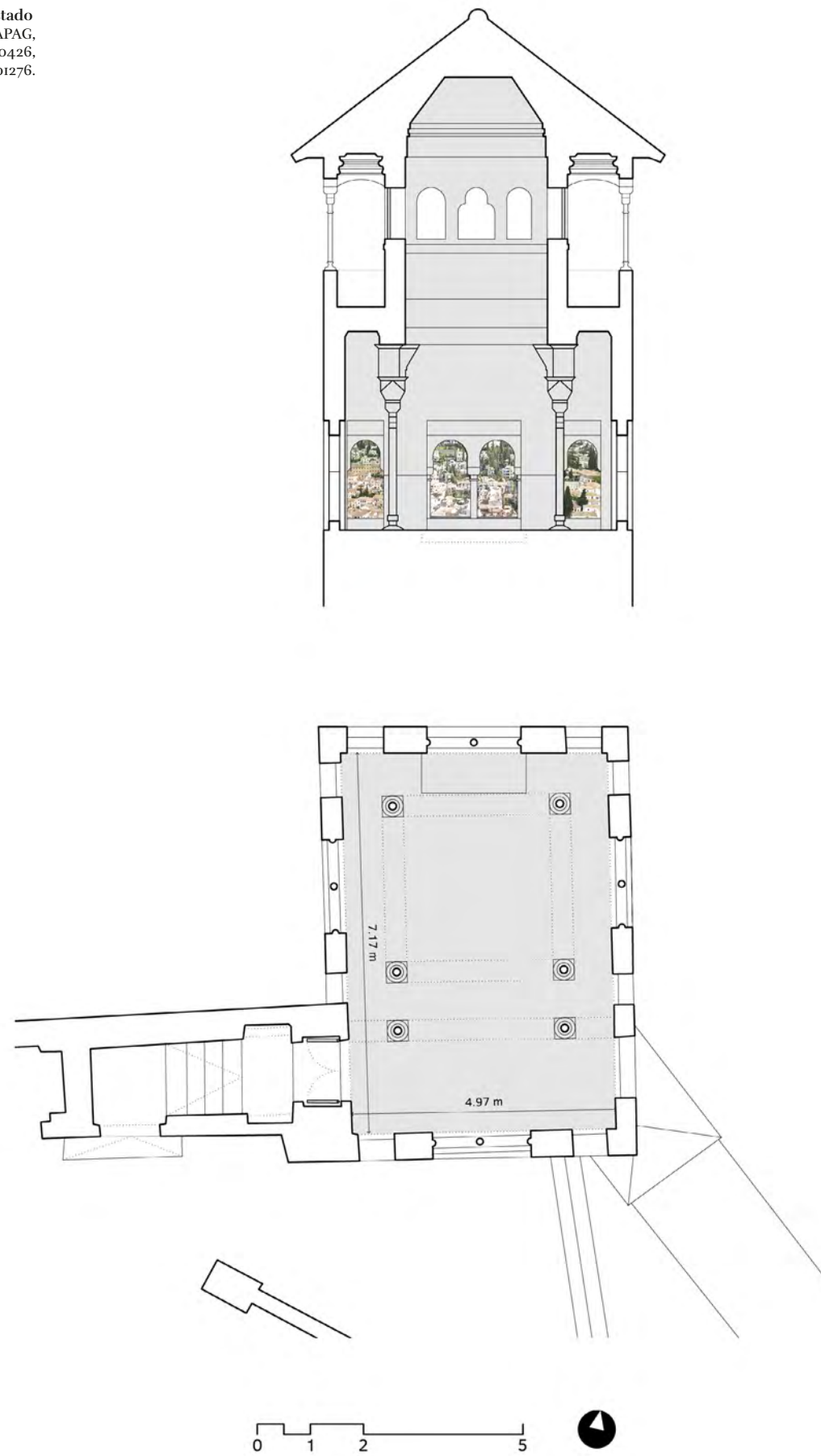
674. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 96.

675. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa».

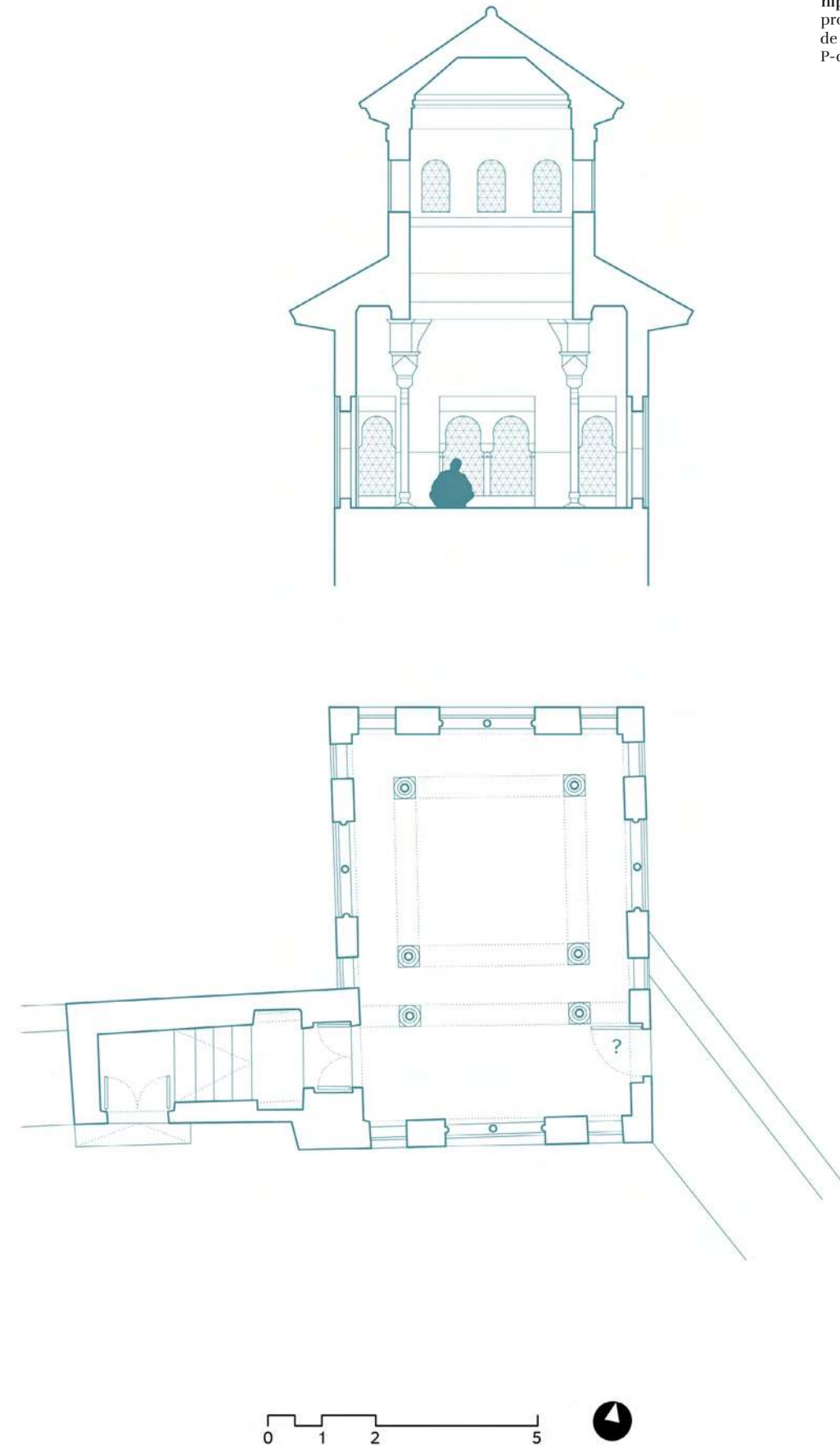
676. Torres Balbás, «Salas con linterna central en la arquitectura granadina».

677. Previamente a su intervención habían desaparecido, viéndose cegados o reducidos a meros ventanillos altos. El arquitecto conservador llevó a cabo una investigación entre 1928 y 1929 para conocer su

[Fig. 4] Torre de Abū l-Ḥayyāy, estado actual. Elaboración propia a partir de APAG, Colección de Planos, P-000201, P-000426, P-000427 y P-01276.



[Fig. 5] Torre de Abū l-Ḥayyāy, estado hipotético a finales del s. XV. Elaboración propia a partir de APAG, Colección de Planos, P-000201, P-000426, P-000427 y P-01276.



[Fig. 6] Vista general de la sala principal (el conocido como Peinador Bajo). Fotografía de la autora, 2017.



primitivamente tuvieron: ataurique en las albanegas y, en la parte superior, cenefas epigráficas con versos de la sura 48 del Corán, en las ventanas geminadas, y paños decorativos en las simples⁶⁷⁸. Presentan arcos peraltados e incluyen columnillas nazaríes, en el caso de los huecos dobles. La delgadez de los muros de la torre (35 cm) apenas los deja levemente retranqueados, sin posibilidad de nichos previos. Presentan antepechos de unos 20 cm de alto, decorados con cerámica vidriada en verde y blanco⁶⁷⁹; primitivamente debieron estar revestidos con llamativos *alizares*, *vidriados en blanco, con inscripción de técnica gráfica popular, en oro, de reflejo metálico, algunas líneas de azul pálido y fondo de espirales doradas*⁶⁸⁰. De estos alizares originales quedan fragmentos en los huecos del lado sur [Fig. 7]. La anchura de las ventanas oscila entre 60-70 cm para las individuales y 1,70-1,80 m para las geminadas. Todas contarían originalmente con carpinterías de cierre a haces exteriores,

disposición primitiva; según Leopoldo Torres Balbás, «La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 21 (1931): 89-120.

678. Gallego Burín, *La Alhambra*, 104; Puerta Vílchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 245.

679. Dispuestos por Torres Balbás en su intervención de 1930; véase Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», 71.

680. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa».

seguramente con vidrios coloreados⁶⁸¹, que quedarían gravemente dañadas tras la ya mencionada explosión de la casa del polvorista en 1590⁶⁸². Actualmente presentan vidrios de protección sin carpinterías, similares a los del Observatorio del Partal. Significativamente, el hueco central del lado norte muestra un espacio previo rehundido de 23 cm de profundidad, descubierto por Torres Balbás; este rehundido fue respetado por el arquitecto conservador, considerando que se trataba de un testimonio de la diferente aproximación al entorno por parte de los cristianos, para quienes resultarían incómodas las ventanas bajas⁶⁸³.

El frente norte muestra una visión frontal del antiguo barrio de Axares. Los huecos de la izquierda, orientados al oeste, enmarcan la arquitectura del borde norte de la Alhambra, destacando la vecina e imponente Torre de Comares; al fondo, se intuye la llanura de la vega y su cerco por las montañas occidentales. El lado oriental se abre al amanecer sobre el abrupto valle del Darro. La vista del Generalife sobre el Cerro del Sol es directa y sin obstáculos. Finalmente, en la parte posterior de la estancia, los huecos meridionales establecerían comunicación visual con la Sala de los Ajimeces y el Mirador de Lindaraja, mediada por el jardín bajo a sus pies; la construcción de los aposentos para el emperador bloqueó completamente esta visual.

En este pabellón, como ocurriese en el Observatorio del Partal, la arquitectura se relega voluntariamente a un segundo plano, asumiendo el papel de filtro y cediendo el protagonismo al paisaje. Al margen de antiguas teorías sin fundamento que interpretaron este lugar como oratorio⁶⁸⁴, Torres Balbás o José Manuel Gómez-Moreno han reconocido su vocación contemplativa:

Casi totalmente calada por sus cuatro frentes, con espléndidas vistas sobre el Albaicín, la Alcazaba, el valle del Darro y el Generalife, debió ser uno de estos magníficos miradores sobre el paisaje granadino que demuestran el amor de la corte nazarí al goce espiritual de la contemplación de la Naturaleza⁶⁸⁵.

[...] se puede considerar que la llamada torre de Abu-l-Hayyay fue pensada como un mirador, kiosco o espacio destinado al retiro personal de algunos de los sultanes, con un claro sentido intimista y destinado al puro deleite contemplativo, volcado hacia el paisaje del Darro y el Albaicín⁶⁸⁶.

En efecto, las limitadas dimensiones, lo estrecho del acceso, la intensa profusión de huecos de escala humana casi a ras de suelo y el programa decorativo — sin olvidar el aislamiento de otras construcciones— se distancian de lo que habría

681. Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico», 32.

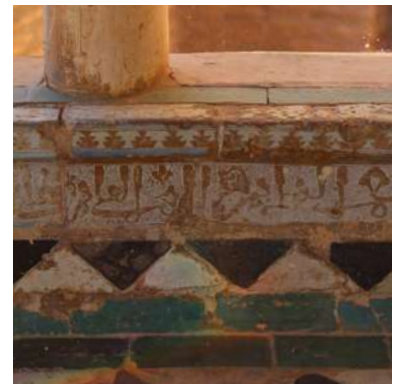
682. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa».

683. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», nota 11; Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», 71; Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico», 28. De hecho, en el suelo rehundido, bajo la ventana, se aprecian restos de una antigua barandilla de madera que probablemente fue colocada en la misma época para configurar un balcón al que asomarse.

684. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 107-8; Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 278-79.

685. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», 95.

686. Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico», 12.



[Fig. 7] Detalle de alízar original en la ventana central del lado sur. Fotografía cortesía de Salvador Fernández Artell, 2017.



[Fig. 8] Detalle de baldosa original con motivos figurativos en la esquina nororiental de la estancia. Fotografía cortesía de Salvador Fernández Artell, 2017.

sido un espacio palatino con carga representativa. No pudo funcionar tampoco como vivienda autónoma, al componerse de un solo ambiente indiferenciado⁶⁸⁷ y carecer de alhanías para el descanso y de letrina. Jesús Bermúdez Pareja planteó la hipótesis de su uso para fiestas privadas del sultán, alejadas del protocolo y la exposición de los palacios⁶⁸⁸. La idea de un pabellón íntimo para disfrute del monarca parece altamente plausible, teniendo en cuenta la proximidad con Leones y Comares y la salida secreta al pie de la torre, útil en caso de amenaza sobrevenida⁶⁸⁹. Desde nuestro punto de vista, y continuando con la atribución principal de la obra a Muḥammad V, cabe entender la torre precisamente como la construcción más abiertamente orientada a la experiencia del paisaje de las promovidas por este sultán en el recinto de la Alhambra. Si Muḥammad III había erigido la Torre de las Damas y posiblemente el Observatorio del Partal, interviniendo en el Mirador del Patio de la Acequia; Ismā'īl I, el Mirador del Salón Regio del Generalife, y Yūsuf I, el Salón de Embajadores y la Torre de la Cautiva, remozando probablemente también la Torre de Machuca, se habría establecido ya una clara tendencia dinástica a la construcción de espacios en estrecho contacto con el entorno circundante, situaciones para entonces probablemente revestidas de connotaciones deseables. Muḥammad V construyó el Palacio de los Leones, pero su ubicación retranqueada en el recinto amurallado y las construcciones adyacentes limitaban considerablemente la amplitud de los panoramas, permitiendo, a lo sumo, una percepción frontal y distante. Su intervención en el antiguo Palacio de los Infantes estuvo marcada por similar circunstancia: erigió una *qubba* con su mirador singularizando la residencia preexistente, pero la experiencia conseguida distaría del dramatismo de otros espacios liminales colgados sobre la muralla y construidos por sus antecesores. Con la Torre del Peinador, Muḥammad V dotaba a Leones de aquello de lo que carecía por razón de su posición forzada: una estancia dispuesta para la experiencia envolvente del entorno territorial, abierta en todas direcciones; incluso en la cuarta, el sur, tradicionalmente ocupada por la puerta de acceso, que aquí se expulsa a un apéndice para robar la mínima superficie perforada a los cerramientos. Esta progresiva inclinación a la integración experiencial de arquitectura y paisaje, hasta donde sabemos, decae drásticamente con Muḥammad V; sólo podría destacarse un último caso en la misma línea, la Torre de las Infantas de Muḥammad VII, con la que José Manuel Gómez-Moreno no excluye conexiones⁶⁹⁰ y de la que nos ocuparemos para terminar esta sección.

687. Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico».

688. Jesús Bermúdez Pareja, *Palacios de Comares y Leones* (Granada: Caja de Ahorros, 1972).

689. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa»; Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico».

690. Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico».

Qalaturra de Muḥammad VII (Torre de las Infantas)

El último caso de estudio, como decíamos, lo constituye la Torre de las Infantas, el proyecto arquitectónico más tardío de la Alhambra nazarí en el que, de acuerdo con los planteamientos que venimos exponiendo, es posible leer una voluntad de incorporación de la experiencia del paisaje. Esta torre, vecina a la de la Cautiva y con denominación moderna al igual que aquella⁶⁹¹, es sin embargo varias décadas más tardía. Construida en los últimos años del s. XIV, bajo el reinado de Muḥammad VII (1392-1408)⁶⁹², se levanta en la muralla oriental de la Alhambra interceptando adarve y camino de ronda, que discurren a través de su volumen prismático de tapial [Fig. 1]. Como en la Cautiva, estas circulaciones no interfieren con la zona vividera, atravesando la fábrica a distintos niveles. La comunicación de la torre con la explanada interior al recinto amurallado se efectúa, en este caso, sin necesidad de puentes, pues la misma torre se retrasa hasta salvar por completo la anchura del foso. Mayor que la de la Cautiva, con dimensiones exteriores de 15,20 × 10,60 m, exteriormente su carácter palatino sólo se acusa en las ventanas geminadas que horadan sus muros en las cuatro orientaciones y en la cubierta octogonal de la linterna que asoma sobre su azotea.



[Fig. 1] Torre de las Infantas en relación con adarve y camino de ronda. Fotografía de la autora, 2017.

691. El nombre aparece en la leyenda del *Plano general de la fortaleza del Alhambra, sus contornos, y parte de la jurisdicción* de José de Hermosilla (ca. 1767). Otros autores han señalado su relación con la *Leyenda de las tres princesas*, publicada por Washington Irving en sus famosos *Cuentos de la Alhambra*; véase Gallego Burín, *La Alhambra*, 176; Washington Irving, *The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards* (Londres: Henry Colburn, 1832).

692. Luis Seco de Lucena Paredes, «La Torre de las Infantas en la Alhambra: sobre sus inscripciones y la fecha de su construcción», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 7 (1958): 145-48.



[Fig. 2] *Qubba* o patio interior cubierto de la torre. Al fondo, la sala principal. Fotografía de la autora, 2017.

El frente suroccidental de la torre, por el que se produce el acceso, cuenta con puerta adintelada central y, sobre ella, ventana geminada del piso alto, todo ello desprovisto de decoración; algo más arriba, rasga el muro una saetera. La puerta es de dos hojas con abatimiento entre las mochetas que delimitan el umbral. Traspasado éste, la vista tropieza con un muro que bloquea la visión, forzando un acceso en recodo, al igual que en la Torre de la Cautiva. El zaguán, de 1,30 m de fondo, presenta a la derecha un banco para la guardia. Se cubre con una compleja bóveda de mocárabes, pintada imitando un aparejo de ladrillo rojizo con juntas blancas. Bajo ella, corre un friso con dos poemas, el primero de los cuales pone sobre aviso al visitante:

¡Oh tú que entras, por Dios, detente y contempla
el esplendor de esta maravillosa y perfecta belleza!

Recorre con tu mirada las beldades de mi morada,
cuyos efluvios de aromática madera nos impregnan.

Mas, si en la verdad te fijas, me dirás:
en los moradores, no en la morada, está lo esencial⁶⁹³.

El acceso al interior obliga a cuatro giros sucesivos de noventa grados, que custodian celosamente la intimidad del espacio: el primero, bajo un arco angrelado con ataurique en las albanegas, que señala la dirección del recorrido; el segundo, ante el nicho de otro banco para la guardia horadado en el muro frontero⁶⁹⁴, cuyo arco replica el anterior; el tercero, inmediato al franquear un nuevo arco alto que marca la progresión del espacio, y el último, al llegar al núcleo de la zona vividera, señalado por un amplio arco angrelado con *taqa*-s en las jambas. En el extremo derecho de este último tramo se abre la puerta de la escalera que comunica con el piso alto y, en el izquierdo, tras otra puerta, existen restos de una letrina⁶⁹⁵. En todo este sinuoso pasaje decora la parte inferior de los paramentos un zócalo ocre, estando su mitad superior austeramente enlucida.

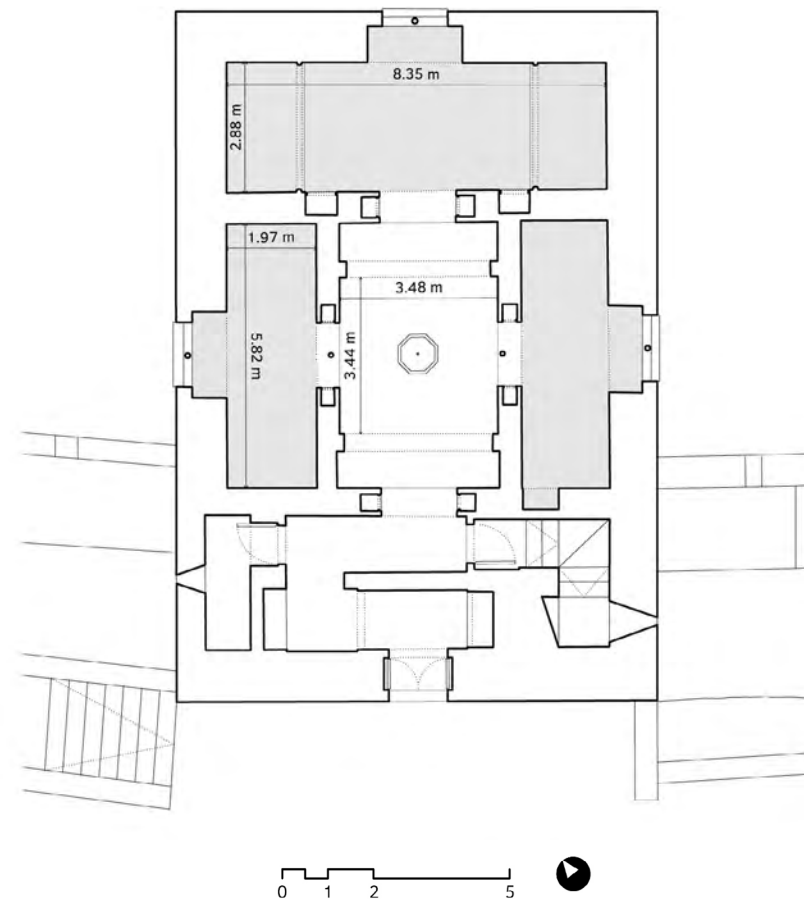
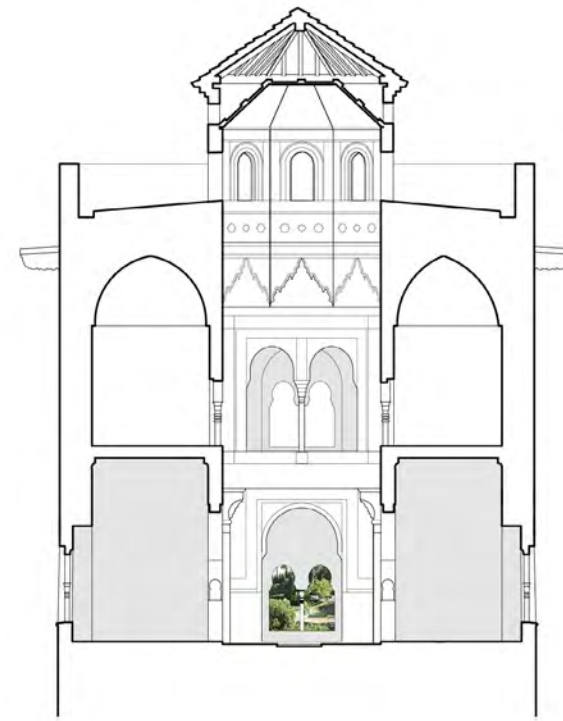
La *qubba* —que también puede ser entendida como un patio interior cubierto a doble altura— constituye el núcleo central de la torre, evolución del patinillo descubierta que centraba la Torre de la Cautiva [Fig. 2]. Presenta estrechos corredores en el lado del acceso y en el frontero, de paso a la sala principal; estos corredores no conforman pórticos, sino que los forjados que los cubren apean lateralmente en ménsulas. El resto de este espacio cuenta con planta cuadrada, de unos 3,50 m de lado —obsérvese la drástica reducción dimensional en comparación con las *qubba*-s de Dos Hermanas o Abencerrajes, asimismo centro de sendas viviendas—. Sus muros conservan restos del alicatado primitivo, de cuadrados blancos y negros, mientras que el pavimento original se ha perdido. Una fuente rehundida de contornos octogonales, que inicialmente pudo ser circular⁶⁹⁶, puntúa su centro geométrico. La linterna que cierra el espacio se cubría originalmente por una

693. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 317.

694. Gallego Burín, *La Alhambra*, 177.

695. Gallego Burín, *La Alhambra*, 177; Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 140. Basilio Pavón, en cambio, consideró este espacio como lugar de descanso del guardián de la torre, algo que, por sus proporciones, parece poco probable. Véase *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*. Vol. 3: *Palacios*, 555.

696. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 141.



[Fig. 3] Torre de las Infantas, estado actual. Elaboración propia a partir de la planimetría de Antonio Orihuela (EEA) y APAG. Colección de Planos, P-000322, P-000325 y P-000326.

[Fig. 4] Ventana de la sala principal.
Fotografía de la autora, 2017.



cúpula de mocárabes que, arruinada, fue sustituida en el s. XIX por una arbitraria armadura de madera⁶⁹⁷.

En torno a este ambiente vertical se distribuyen tres salas en planta baja. Poseen arcos peraltados de acceso, con *taqa*-s y jambas de alicatado más complejo, pero carecen de las habituales ventanitas altas de ventilación⁶⁹⁸. Antonio Orihuela ha observado que debieron de contar con hojas de madera con apertura hacia la *qubba* o patio central cubierto⁶⁹⁹. Como viene siendo habitual, la estancia principal es la frontal al acceso, aunque debe reconocerse que la jerarquía espacial está en este caso bastante diluida⁷⁰⁰. De planta rectangular (8,35 × 2,90 m), cuenta con alhánias

697. Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 183-84; Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 147; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 129-31; Gallego Burín, *La Alhambra*, 177.

698. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1977, Vol. 2:138.

699. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 141.

700. Aunque puede argumentarse un cierto parecido con el núcleo residencial de Dos Hermanas, en aquel caso la *qubba* cobraba mucho mayor protagonismo, las saletas laterales asumían un carácter más secundario y la frontal de los Ajimeces, mayor que éstas últimas, se liberaba de alhánias para el descanso nocturno.

en los extremos separadas por arcos y semicolumnas, y con dos alacenas en la cara interna del muro de acceso. Conserva bastantes restos del alicatado que cubría los zócalos, con ruedas blanquinegras repetidas, filetes verdes y cenefa superior de almenillas azules y amarillas. En el centro de la estancia, se abre un arco acortinado de mocárabes configurando un nicho que precede a la ventana, disposición que recuerda al Mirador de Lindaraja [Fig. 4]. La ventana, como se dijo, es geminada, con columnilla de mármol central, y presenta yeserías desde el arranque de los arcos con motivos repetitivos; de hecho, por sus pobres decoraciones, la torre ha sido asociada con el inicio de la decadencia del arte nazarí⁷⁰¹. La factura de la ventana es reciente⁷⁰², pues fue radicalmente alterada en tiempos cristianos⁷⁰³. Con apenas 30 cm de antepecho y 1,45 m de altura, redonda en el carácter estancial del espacio. Por su alfiz corre fragmentariamente lo que debió de ser un poema áulico que volvía a incidir en el tópico de la arquitectura como representación pública y lugar de aparición del sultán⁷⁰⁴. La ventana, orientada a noreste, proporciona una visión directa de la Huerta Grande del Generalife y los Jardines Nuevos, tras los cuales se avista la Silla del Moro; la edificación de la almunia, sin embargo, sólo es visible al avanzar la cabeza fuera de la línea de fachada. A los pies de la torre discurre la Cuesta de los Chinos, de la que llegan sonidos de paseantes y de agua corriente, aunque el follaje de los árboles actuales la sustrae a la mirada.

Las otras dos salas de planta baja presentan disposición similar, con dimensiones algo menores (2 × 5,80 m aproximadamente) y desprovistas de casi todo resto decorativo. Cuentan asimismo con una ventana geminada central, enfrente del ingreso, que introduce la visión del entorno. La de la izquierda se asoma sobre el circuito de guardia y la muralla, vista desde el exterior; más allá asoma la Torre de la Cautiva y, al fondo, la del Candil; con ambas sería posible una rápida comunicación visual [Fig. 5]. El horizonte lo constituye un fragmento de la colina del Albaicín, donde destaca de manera inesperada la silueta de San Nicolás. Por su parte, la ventana de la sala derecha enmarca el adarve almenado que corre en dirección sur hacia la Torre del Agua, mientras que una barrera arbolada encubre la Cuesta de los Chinos [Fig. 6]. Al fondo se alza otra impenetrable pantalla de cipreses que oculta la visión de la Sierra —ésta, como se ha podido comprobar, difícilmente se atisba en alguno de los casos de estudio—. Todas las ventanas contarían, obviamente, con carpinterías manipulables como las ya descritas en otros espacios, aunque de ellas no ha quedado rastro. Las habitaciones de la planta baja se cubren con techos planos, pues la superior es asimismo habitable.

En planta alta existían otros dos aposentos vivideros en los lados menores de la torre, abiertos al entorno por sendas ventanas geminadas similares a las del piso bajo y alineadas con aquéllas. Las circulaciones del nivel superior se organizaban en torno al vacío central, al que se asomaban por balcones geminados enfrente de las salas y sencillos en los otros dos lados, cuya formalización actual se remonta al

701. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 147; Gallego Burín, *La Alhambra*, 179.

702. Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 184; Gallego Burín, *La Alhambra*, 178.

703. En los grabados de Werner o Girault de Prangey aparece con contornos rectangulares.

704. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, 325.



[Fig. 5] Vistas desde la sala izquierda de planta baja. Fotografía de la autora, 2017.



[Fig. 6] Vistas desde la sala derecha de planta baja. Fotografía de la autora, 2017.

s. XIX⁷⁰⁵. A juicio de Antonio Orihuela, la panda nororiental en torno al patio constituía una tercera saleta, por estar clausurado su fondo⁷⁰⁶. En este piso, la ornamentación disminuye considerablemente⁷⁰⁷.

A diferencia de otras torres que inicialmente albergaron funciones defensivas para convertirse después en espacios palatinos, ésta, como la del Peinador, no presenta indicios que hagan pensar en función militar alguna, siendo más que probable que se concibiese directamente como núcleo residencial autónomo. Se trataría de una vivienda para familiares del monarca o miembros de la corte, para lo que disponía de numerosos espacios diferenciados que evitarían las interferencias entre personas y funciones. Se explota la estética de la *qalahurra* preconizada por la Cautiva, basada en apariencias exteriores castrenses e interiores palatinos y sofisticados. No obstante, la complejidad espacial de las Infantas es mucho mayor que la de su vecina, hibridando los ensayos de aquélla con la organización de las viviendas del Palacio de los Leones. Sin embargo, el protagonismo dimensional, simbólico y representativo de la *qubba* como sala principal y metáfora del universo se desdibuja, para tomar de ella lo que de útil tiene a efectos distributivos. Es en las salas perimetrales donde se desarrolla la vida, y todas ellas se dotan de similares huecos geminados para el contacto con el mundo exterior. La tensión vertical de la concepción arquitectónica típicamente medieval se ha diluido en favor de una tendencia centrífuga de búsqueda del horizonte en todas direcciones. La progresión y jerarquía espacial aparece también notoriamente menguada, pues, aunque la sala principal continúa siendo la frontera al acceso, y las de planta baja más importantes que las de la alta, las diferencias a nivel dimensional y de interacción con el entorno tienden a desvanecerse. La apertura al exterior, aunque pueda parecer contenida, es, prácticamente, la máxima posible para un núcleo residencial, si se tiene en cuenta que los extremos de las salas no podían perforarse, porque acogían los lechos para el descanso.

La Torre de las Infantas cierra los experimentos de la corte nazarí en lo que respecta a la integración entre espacio arquitectónico y experiencia del paisaje. Son los albores del s. XV y la conquista del Reino de Granada está a unas décadas de producirse. La creciente incertidumbre política y territorial, el ambiente de pesimismo y la intensificación de las conspiraciones por el poder marcaron los reinados sucesivos, de los que no han llegado hasta nosotros evidencias arquitectónicas o artísticas relevantes. La Torre de las Infantas parece, así, poner fin a un periodo de poco más de un siglo sumamente fructífero en lo que a exploración arquitectónica se refiere, en cuyas obras puede leerse la emergencia de una nueva conciencia del paisaje.

705. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 141.

706. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 141.

707. Basilio Pavón afirma que sus zócalos *iban pintados de rojo, sin indicios a la vista de decoración floral o geométrica*; en Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1977, vol. 2: 140.

CONCLUSIONES

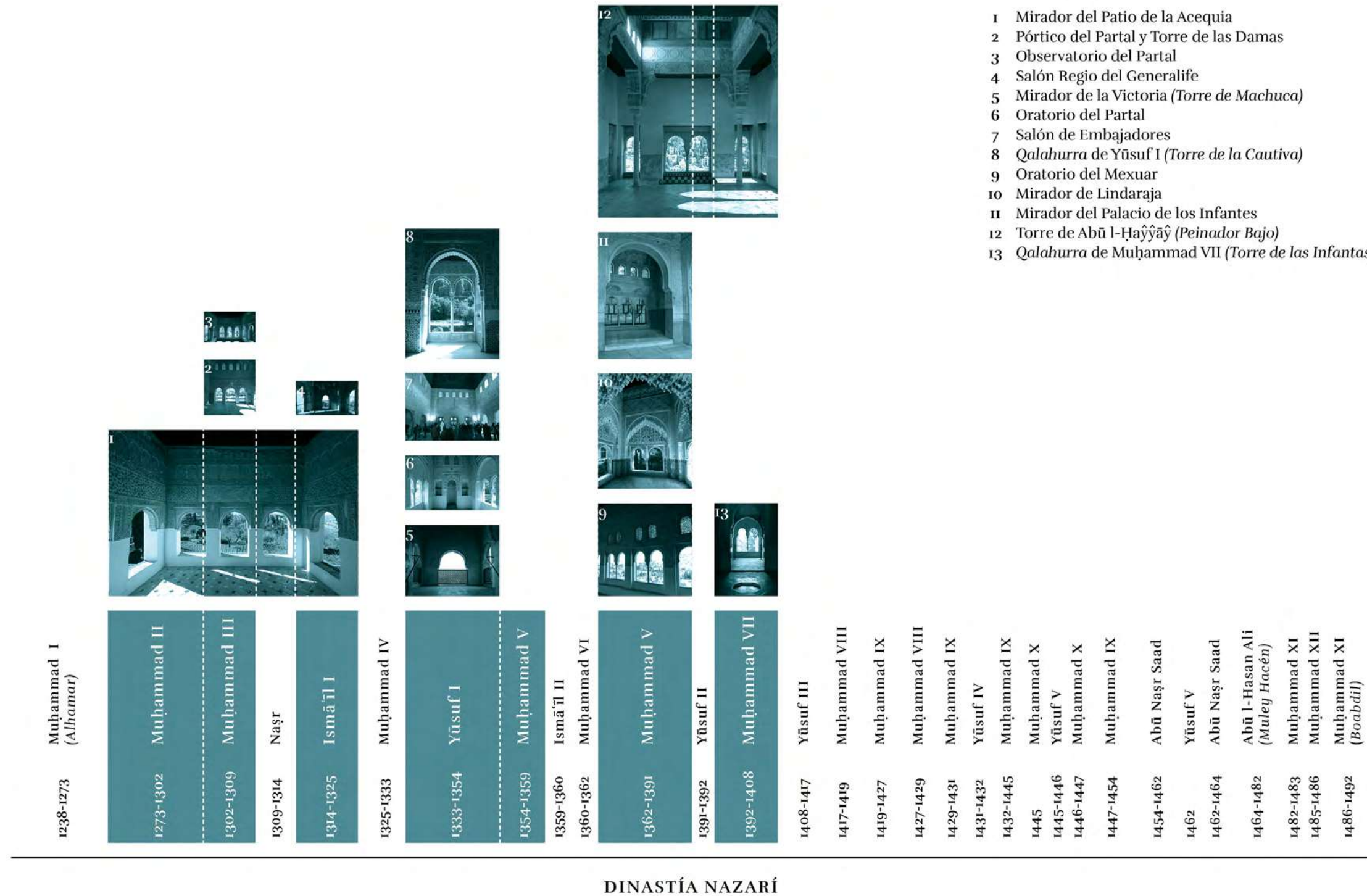
Esta primera parte de la tesis se propuso explorar la conciencia del entorno existente en la corte nazarí de Granada y su repercusión en el diseño y concepción de diversos espacios palaciegos inscritos en la Alhambra y el Generalife. Aunque este trabajo no deja de constituir una aproximación preliminar y necesariamente acotada a un tema de insospechada profundidad, a la luz de todo lo expuesto parece posible extraer una serie de ideas, que pueden ser posteriormente discutidas, rebatidas o indagadas con mayor intensidad.

La primera idea que se desprende del análisis efectuado es que en la corte nazarí de Granada existió una particular conciencia del paisaje. Con esta afirmación nos referimos a que el territorio era percibido de un modo multidimensional e integrado, era holísticamente interpretado —aquí se ha propuesto con fines operativos su visión como “jardín dichoso”— y también valorado según precisas pautas culturales (religiosas, geohistóricas, políticas, productivas, etc.). Despertaba indudable interés, suscitaba creaciones artísticas y, sobre todo, su experiencia era perseguida y cuidadosamente diseñada en los espacios palaciegos más nobles con fines alejados de la utilidad directa. Esto es lo que podemos inferir a partir de las permanencias arquitectónicas. Sin entrar en el debate del cumplimiento de las seis condiciones de Berque⁷⁰⁸ —que entendemos más definitorias del estado actual de la cultura del paisaje que como baremo aplicable a cualquier sociedad y periodo histórico—, los espacios arquitectónicos analizados, tanto considerados individualmente como en su conjunto, apuntan a la consecución de una nueva conciencia del entorno en el marco tardomedieval en el que se inscriben. De hecho, podrían establecerse paralelismos con el archiconocido y profusamente historiado Renacimiento italiano y, muy probablemente, la idea general y comúnmente extendida de que el paisaje en Europa surge en la Italia central del *Quattrocento* o en los Países Bajos, para de allí extenderse al resto de territorios, habría de ser matizada. Todo apunta a que el nacimiento del paisaje pudo constituir, más bien, un fenómeno multifocal, diacrónico y marcado por las peculiaridades históricas, geográficas, sociales y culturales de cada territorio.

En segundo lugar cabe apuntar algunas consideraciones en cuanto a la distribución cronológica de los casos analizados [Fig. 1]. La llamativa apertura de los palacios granadinos al entorno circundante podría haberse iniciado con Muḥammad II

708. Augustin Berque, *El pensamiento paisajero*, ed. Javier Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 60. Remitimos a la *Introducción* a la tesis.

[Fig. 1] Distribución cronológica de los casos estudiados, con algunas atribuciones hipotéticas. Elaboración propia.



DINASTÍA NAZARÍ

—bajo cuyo reinado se edificaron, con toda probabilidad, el Generalife y, en la ciudad, el palacio y huerta de la Almanjarra (Cuarto Real de Santo Domingo)—, incrementándose con Muḥammad III —quien intervino asimismo en el Mirador del Patio de la Acequia del Generalife y erigió el Partal— y alcanzando sus más altas cotas de intensidad y sofisticación con Yūsuf I —Torre de la Cautiva, Salón de Embajadores, Oratorio del Partal, Mirador de la Victoria— y Muḥammad V —Oratorio del Mexuar, Mirador de Lindaraja, Mirador del Palacio de los Infantes y Torre de Abū l-Ḥayyāy—. A la vista de las arquitecturas conservadas, se llega fácilmente a la conclusión de que el periodo de mayor exploración constructiva en relación con la experiencia del paisaje pudo haber coincidido con el de mayor esplendor de la dinastía, con reinados largos y prósperos y abundante producción edilicia. No obstante, esta afirmación es necesariamente parcial y aproximada, basada en lo que ha llegado hasta nuestros días, pues son muchas las construcciones desaparecidas de la colina y en la actualidad insuficientemente conocidas. Lo que sí parece evidente es que el s. XV trajo consigo una mayor incertidumbre, por el avance progresivo de las tropas castellanas y la intensificación de las luchas internas de poder, circunstancias que se tradujeron en reinados extremadamente breves y marcados por otras preocupaciones, en los que no se produjeron avances ni novedades en este sentido. La Torre de las Infantas, *qalaturra* de Muḥammad VII, es el último ejemplo conservado de arquitectura palatina nazarí que incorpora en su diseño la experiencia del entorno circundante. En adelante, el interés por el paisaje se vería eclipsado por la inestabilidad, diluyendo el clima necesario para este tipo de exploraciones.

PAUTAS EN LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE DESDE EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

Pasando a la expresión arquitectónica de esta particular conciencia del paisaje, el análisis de los trece casos de estudio localizados en la Alhambra y el Generalife permite extraer una serie de pautas proyectuales recurrentes. Preferimos el término “pautas” al de “criterios”, también barajado, por implicar el segundo únicamente decisiones conscientes, reconocidas y armonizadas entre sí. Entendemos, por el contrario, las siguientes pautas como patrones o recurrencias resultantes, no necesariamente derivadas de la aplicación consciente de unos mismos principios. Abarcan aspectos como su emplazamiento y orientación en la colina roja, concepto espacial, escala y proporciones, materialidad, experiencias del entorno y funciones y destinatarios.

Emplazamiento y orientación

Hemos comprobado que las localizaciones liminales, al borde de las murallas o de fuertes caídas topográficas, reemplazan en preferencia a las centrales y elevadas, más protegidas y seguras y tradicionalmente escogidas para ubicar los palacios y salones más suntuosos. Aunque, por la topografía de la Sabika, desde ambas situaciones son posibles vastas perspectivas territoriales y una secuencia experiencial de planos en gradación sensitiva, en las liminales parecen reconocerse varias ventajas: la imposibilidad de que las percepciones sean posteriormente obstruidas o

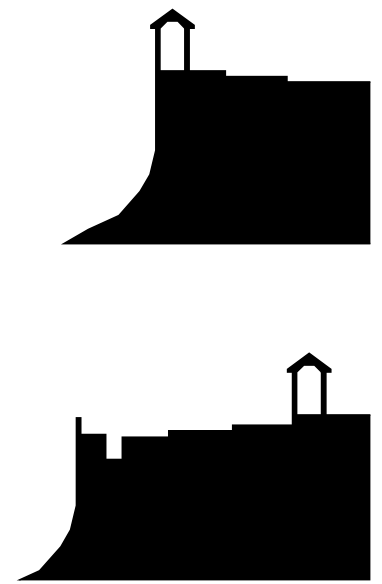
mermadas por nuevas construcciones, la superior intimidad de la experiencia, sin posibilidad de intromisiones cercanas; el dramatismo que provoca la ampliación del cono visual en sentido vertical, o la posibilidad de una experiencia inmersiva de suspensión panorámica sobre el entorno, en ausencia de construcciones aleatorias que impongan limitaciones laterales. No obstante, cuando se sitúan retranqueados respecto a las cercas protectoras, los palacios disponen jardines o huertas intermedios entre sus salas más nobles y dicho límite —Palacio de los Infantes, Generalife o Leones— [Fig. 2]. Estos elementos no sólo preservan el terreno frente a futuras edificaciones, manteniendo expedita la vista, sino que además introducen un plano cercano de gran riqueza sensorial que subraya inferiormente la percepción del panorama lejano. Dicho de otro modo, cuando el salón queda visualmente distanciado del territorio circundante, éste se trae hasta el mismo pie de sus muros, recreado en el espacio libre situado en primer plano. Si la similitud entre jardín y territorio es notable a nivel perceptivo, se produce una ilusión de continuidad ambiental que desdibuja los límites entre ambos.

Debido a la topografía y el propio posicionamiento preferente en el límite septentrional de la Sabika, en esta apertura al entorno domina la componente norte. De manera secundaria, los espacios analizados se abren hacia este y oeste, evitando en general el sur, que es hacia donde con frecuencia se ubican los pórticos, jardines y patios interiores respecto de las estancias principales, capturando el soleamiento invernal y rehuyendo el estival.

Concepto espacial

Los espacios palaciegos especialmente cualificados para la experiencia del entorno responden a varias concepciones arquitectónicas, en las que se aprecia una evolución temporal y algunas diferencias funcionales [Fig. 3]. Los más sencillos adoptan el esquema de torrecilla cuadrangular, exenta y ensartada en una tapia o adarve lineal que contornea el desnivel topográfico. La torrecilla, reconversión de otra previa militar o construida *ex novo* para uso palatino, suele quedar completamente saliente al exterior, con su cara interna enrasada con la muralla o tapia, y horadarse en las tres direcciones exteriores; la cuarta proporciona el acceso, directamente desde un patio o explanada intramuros, sin otra mediación espacial. Aparece así el familiar esquema de apertura multidireccional al exterior que se opone al mundo palaciego interior, canalizado a través de una apertura axial, con la arquitectura como mediadora y artífice de la separación. Al estar el vínculo con el mundo palaciego interior limitado a un punto o dirección, el territorio circundante se convierte en auténtico protagonista de la experiencia. Podía tratarse de espacios interiores —provistos de carpinterías fijas o practicables, reuniendo así condiciones de habitabilidad— o exteriores —abiertos permanentemente al entorno—. Por su propia génesis como torres, se trata de espacios centrípetos, es decir, compuestos a partir de su centro y con similar tratamiento en los distintos lienzos⁷⁰⁹. A dicho esquema responden el Mirador del Patio de la Acequia y el Mirador de la Victoria antes de la intervención de Muḥammad V.

709. Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 166.



[Fig. 2] Emplazamientos preferentes de los casos de estudio. Elaboración propia.

[Fig. 3] Conceptos espaciales:

- a. Pabellón saliente abierto por tres lados
- b. Pórtico previo
- b'. Pórtico previo perforado en su fondo y/o testeros
- c. Sala apaisada ciega, con o sin alhanías
- c'. Sala apaisada perforada, con o sin alhanías
- d. *Qubba* o espacio vertical ciego de planta central
- e. Pabellón saliente abierto sólo por el frente
- f. Pabellón cuadrangular horadado en sus cuatro frentes
- g. Sala longitudinal perforada en uno de sus laterales
- h. Sala longitudinal perforada en ambos laterales

Mirador del Patio de la Acequia

Mirador de la Victoria (*Torre de Machuca*) antes de la intervención de Muḥammad V

Pórtico del Partal y Torre de las Damas

Mirador de la Victoria (*Torre de Machuca*) tras la intervención de Muḥammad V

Salón de Embajadores y Sala de la Barca

Mirador y Salón Regio del Generalife

Mirador de Lindaraja y Sala de Dos Hermanas

Mirador del Palacio de los Infantes

Qalahurra de Muḥammad VII (*Torre de las Infantas*)

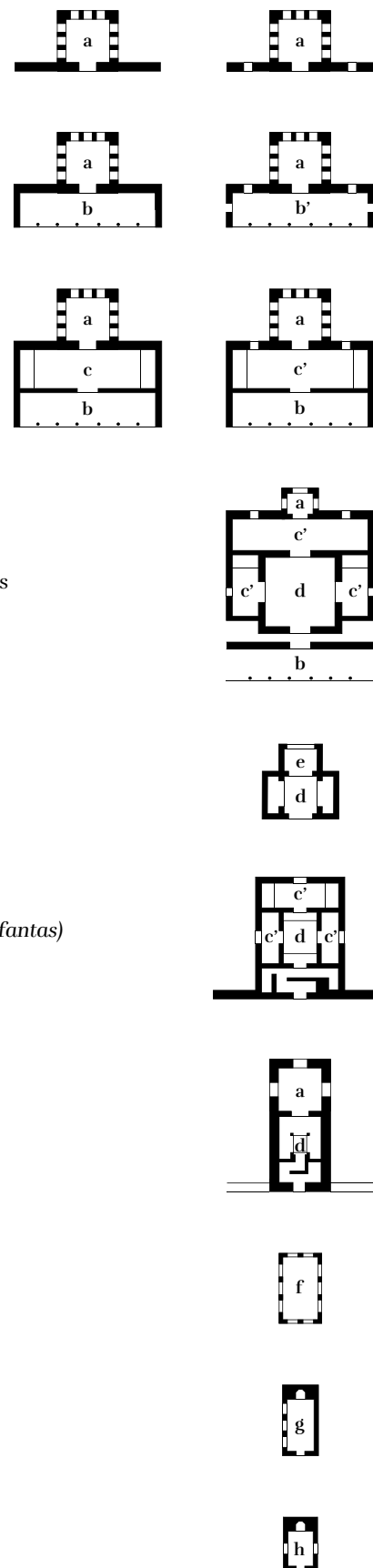
Qalahurra de Yūsuf I (*Torre de la Cautiva*)

Observatorio del Partal

Torre de Abū l-Ḥaŷŷāŷ (*Peinador Bajo*)

Oratorio del Mexuar

Oratorio del Partal



A este sencillo concepto se añadió ocasionalmente un elemento espacial que suaviza la transición del acceso: el pórtico previo, dando lugar a la conocida disposición en “T invertida”. Con esta operación se afianza la reconversión palatina de la torre, que pasa de ser un habitáculo aislado a integrarse en un conjunto palaciego mayor. El pórtico, construido sobre el adarve y/o camino de ronda, crea un espacio aireado y sombreado —o agradablemente soleado en invierno, caso de su frecuente orientación a sur— que favorece la condición estancial. Permite incorporar el jardín o patio interior a la experiencia de la arquitectura. Puede ser ciego en su fondo, quedando abierto unidireccionalmente hacia el espacio libre interior, con lo cual se incrementa el contraste experiencial al penetrar en la torre, o puede horadarse, proporcionando un anticipo de la experiencia del paisaje desde aquélla. En cualquier caso, el paso de un espacio horizontal (pórtico) a otro vertical (torre) produce una tensión que intensifica la receptividad sensorial. Ejemplos de ello son el Partal y el Mirador de la Victoria (*Torre de Machuca*) tras la remodelación de Muḥammad V. Hemos visto que la perforación de los elementos del esquema en “T invertida” es innovación genuinamente andalusí⁷¹⁰ y que las *taqa*-s en el umbral de torres aparecen por primera vez en la Torre de las Damas⁷¹¹; dato, este último, que apunta a la originalidad granadina de la ocupación de torres como dependencias palaciegas con carácter estancial, entre cuyas motivaciones se puede presumir el deseo de contacto estrecho con el panorama circundante.

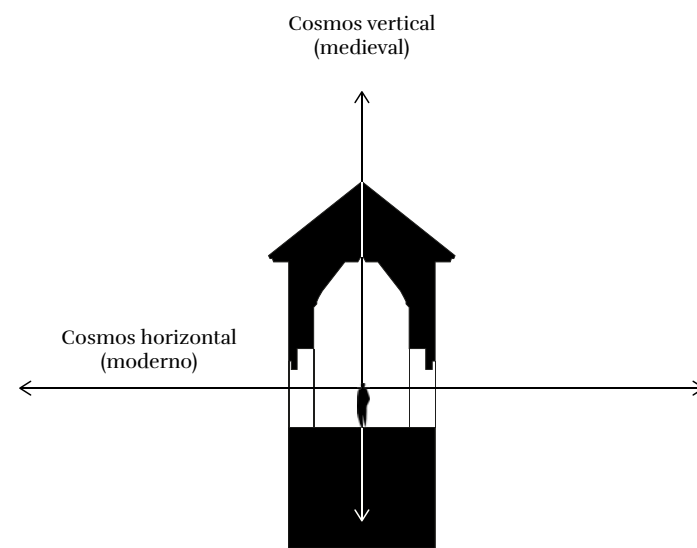
Este segundo esquema puede, a su vez, complejizarse en determinados casos, con la interposición de una pieza entre pórtico y torre: el salón transversal o apaisado. De este modo se afirma, ya sin lugar a dudas, la composición de un núcleo palaciego con distintos ambientes en el que se integra la experiencia del entorno. Salón y pórtico cubren o bloquean adarve y camino de ronda, en los casos ubicados en el límite amurallado. El pórtico materializa la conexión con el jardín o patio interior; la torre, con el territorio exterior, y la sala oblonga intermedia regruesa esa transición, convirtiéndose en espacio habitable. Al igual que el pórtico, puede ser ciega en su fondo, quedando simplemente ensartada en el eje entre pórtico y torre, como un umbral en penumbra, o perforarse, si su longitud es mayor que el lado de la torre, en cuyo caso el paisaje se incorpora también a la zona vividera —respetando siempre las alhanías, obligadamente ciegas—. Este esquema es el que se adopta en el lado norte del Palacio de Comares, con el Salón de Embajadores y la Sala de la Barca, y en el pabellón septentrional del Generalife, con el Salón Regio y su Mirador; también aparece en otros palacios de la realeza sitos en la capital, como Dār al-Horra o el antiguo Palacio del Marqués del Zenete, que no ha sido posible abarcar en este estudio.

Una última complejización de este esquema la proporciona la vivienda de Dos Hermanas, en la que, entre la torrecilla-mirador con su sala oblonga (Lindaraja y Sala de los Ajimeces) y el pórtico de comunicación con el patio se inserta una *qubba* con saletas laterales, a su vez perforadas. A mayor número de elementos en la secuencia espacial, mayor es la exuberancia sensorial y la tensión que se experimenta en la aproximación progresiva a la apertura al exterior; una emoción

710. Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 33.

711. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, 1975, vol. 1: 117-18, 133

[Fig. 4] Tensión entre cosmos vertical y cosmos horizontal reflejada en la arquitectura de los casos analizados. Elaboración propia.



que parece perfectamente calculada y que se intensifica en sección, con la gradual elevación de la cota pisable y con la desmaterialización “telescópica” de los muros de espesor considerable en torno a los huecos⁷¹²; innovación, ésta, que se introduce con el Mirador del Salón Regio del Generalife.

Existen además otras combinaciones espaciales, como las tres salas oblongas y perforadas en torno a una *qubba* central de dimensiones reducidas, en la Torre de las Infantas, que parece evolución notablemente desjerarquizada del esquema de Dos Hermanas. En la Torre de la Cautiva, por su parte, a la sala cuadrada abierta por sus tres lados exteriores se accede por un patio interior ciego e iluminado cenitalmente. En estas torres *qalahurra* carentes de pórtico, son estos espacios interiores verticales los que ejercen de preámbulo a las salas volcadas al entorno, provocando una tensión previa a la descompresión horizontal de los sentidos. El Mirador del Palacio de los Infantes presenta también un esquema ligeramente diferente: a la *qubba* ciega sigue un mirador saliente pero abierto sólo en su frente, con toda probabilidad a imitación de los miradorcillos altos de Dos Hermanas y Abencerrajes, en los que el cierre lateral venía forzado por los faldones de teja adyacentes. Por último, merece la pena destacar los dos casos de panóptico detectados, la Torre de Abū l-Ḥayyāy y el Observatorio del Partal, que, aunque diacrónicos, se ubican significativamente próximos entre sí y adoptan un esquema similar: planta rectangular horadada en todo su perímetro, perdiendo importancia el acceso, que se produce de modo tangencial —externo en el primer caso e interno en el segundo—. No obstante, en sección el Peinador añade la complejidad de una linterna con ánditos perimetrales, mientras que el Observatorio se fragmenta en tres ambientes con cubriciones individuales. La estancia abierta a la experiencia del entorno representa, en todos los casos, un espacio-fondo, término de los recorridos y clímax experiencial del palacio, en caso de pertenecer a un conjunto mayor. Su especial

712. Aparicio Guisado, *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*, 84.

estima condujo a concebirlos y destinarlos para los usos y ocupantes más elevados, como resumiremos en breve.

Caso aparte lo constituyen los oratorios privados, espacios destinados al rezo del sultán y sus más estrechos allegados. Por la direccionalidad que impone la oración, los movimientos y posturas del rezo⁷¹³ y su aforo prácticamente individual, estos espacios adquieren en la Alhambra proporciones rectangulares, con los lados mayores sensiblemente orientados a la Meca y el mihrab en el paño ciego frontero al acceso. Pero, como hemos visto, también el reconocimiento y valoración del paisaje altera su concepción tradicional, íntima y umbrosa, perforándose lateralmente e introduciendo las vistas del entorno siempre que sea posible, como ocurre en los oratorios del Partal y del Mexuar.

Conviene advertir una última cuestión en relación con la concepción espacial de este tipo de estancias orientadas a la experiencia del entorno, y es la tensión que representan entre dos modos de entender el mundo, el medieval y el que inaugura la modernidad [Fig. 4]. El cosmos vertical, replicado por la arquitectura concéntrica y de importante altura libre, es típicamente medieval⁷¹⁴: el ser humano encuentra su lugar en lo terreno, bajo la mirada atenta de la divinidad de la que todo emana. La superposición escatológica de los siete cielos islámicos redunda en esta concepción cerrada y finita del universo, en la que los seres y criaturas se estratifican verticalmente en función de su virtud. Las *qubba*-s y diversos espacios palaciegos interiores a las torres asumen esta concepción metafísica, que se reitera en la gradación material y decorativa de las superficies y en las alusiones epigráficas. Las cúpulas y artesonados son en muchos casos evocaciones de bóvedas celestes, que dicen girar y competir con los astros o se decoran con estrellas, mientras que los suelos constituyen la zona más despreciable, donde resulta impensable colocar alusiones divinas o al sultán. Entre plano terreno y bóveda celeste discurre la vida del ser humano, junto con otras creaciones naturales que acompañan su existencia. Como sintetizaremos seguidamente, ello se tradujo en la proyección sobre los paramentos interiores de una naturaleza abstracta e idealizada, petrificada. La decoración geométrica irradiando de centros (ruedas, cupulillas, estrellas, etc.) podría aludir también abstractamente a la ordenación central del universo, que emana de Allāh⁷¹⁵. Este tipo de espacio vertical —“centro del mundo” en la terminología de Mircea Eliade⁷¹⁶— puede entenderse, por tanto, como una microrrepresentación del universo medieval. El Salón de Embajadores o la Sala de Dos Hermanas son los más claros ejemplos de esta “cosmización” del espacio⁷¹⁷.

En cambio, la idea de un cosmos horizontal propiciada por la apertura insistente y confiada al entorno territorial es anuncio de la Edad Moderna, de la secularización de la mirada, el abandono del geocentrismo y la expansión del mundo

713. Akkach, *Cosmology and Architecture in Premodern Islam: An Architectural Reading of Mystical Ideas*, 201.

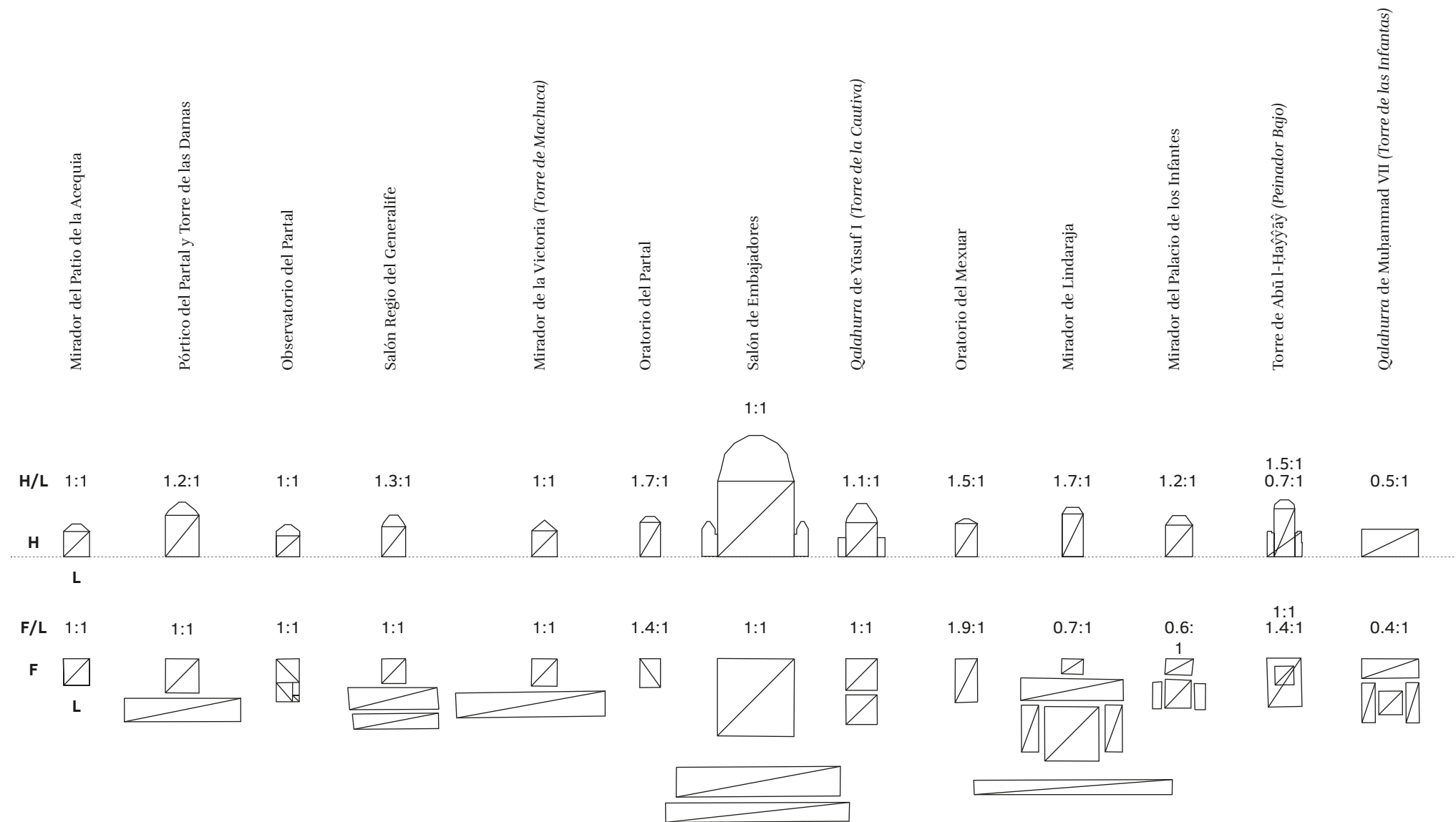
714. Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 147; Paul Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media* (Madrid: Cátedra, 1994), 21; Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, 177-202.

715. Juez Juarros, «Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus», 492-93.

716. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 32.

717. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 43.

[Fig. 5] Proporciones en planta (abajo) y sección (arriba) de los casos analizados. La sección corresponde al espacio principal. L: longitud del espacio; F: fondo del espacio; H: altura libre del espacio, hasta el inicio de la cubierta. Elaboración propia.



conocido⁷¹⁸. Augura el paso de una visión del cosmos teocéntrica, finita y vertical a otra modernamente antropocéntrica, de componente horizontal, en la que gana terreno el panorama como motivo de reflexión, orgullo y deleite. La tensión creciente entre ambas visiones se materializa en muchos de los casos estudiados, adquiriendo su máxima expresión, tal vez, en la Torre de Abū l-Ḥayyāy, donde la profusión de huecos en todas direcciones llevó a Torres Balbás a calificar perspicazmente la linterna central de contradictoria. En la Torre de las Infantas, último caso de estudio, el protagonismo del espacio vertical ya se ha diluido en favor de la relación individual de las distintas salas con el horizonte. No casualmente se construye a las puertas del siglo XV.

Escala y proporciones

El análisis de las proporciones globales, en planta y sección, de los espacios estudiados redunda en las anteriores consideraciones. En concreto, se observa que los espacios especialmente cualificados para la experiencia del entorno comienzan constituyendo ámbitos de planta cuadrada y reducido módulo, con proporciones en sección que reiteran el cuadrado (1:1) o bien lo alargan verticalmente, sin sobrepasar el 1,5:1 [Fig. 5]. En ello hay que tener en cuenta la posible influencia de pre-existencias reutilizadas (torres defensivas o puestos de vigilancia). Esta tendencia comprende el Mirador del Patio de la Acequia, la Torre de las Damas del Partal, el Observatorio del Partal —considerando, dentro de él, el ámbito principal—, el Mirador del Salón Regio, el Mirador de la Victoria en la Torre de Machuca, el Salón de Embajadores y la estancia principal de la Torre de la Cautiva. Es a partir del reinado de Yūsuf I cuando las soluciones espaciales comienzan a diversificarse y, con

718. Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, 177-202.

ellas, las proporciones resultantes. A partir de este punto de inflexión aparecen los miradores como torrecillas salientes de proporción apaisada; también se combinan de modo diferente conceptos espaciales previamente existentes, como las salas oblongas, confrontadas directamente con el panorama, las linternas o pozos de luz y las salas abiertas en todas direcciones. Fruto de esta variedad es la ausencia de una tendencia clara en las proporciones en planta de Yūsuf I en adelante. En sección, frente a la relativa homogeneidad de proporciones de las primeras concepciones, aparecen acusadas tensiones verticales —Mirador de Lindaraja y linterna de la Torre de Abū l-Ḥayyāy— pero también prolongaciones en sentido horizontal —en la misma Torre de Abū l-Ḥayyāy y en las salas de la Torre de las Infantas—. Los oratorios exhiben una marcada inclinación a la verticalidad, que contrasta con lo exiguo de sus plantas. La métrica empleada es, en general, de pequeño módulo, con luces contenidas —salvo en el Salón de Embajadores, por su especial carácter representativo—. Torres Balbás atribuyó las moderadas luces existentes a la falta de madera en la comarca que pudiese proporcionar vigas de mayor escuadría⁷¹⁹. Oleg Grabar ha señalado, además, que las innovaciones estructurales no se consideraban en la cultura islámica medieval como apropiadas a los usos residenciales⁷²⁰.

Materialidad

Independientemente de que los espacios adopten o no el esquema de *qubba* y de sus proporciones verticales, el tratamiento material de las superficies interiores sugiere en casi todos los casos la recreación solidificada —arquitecturizada— de una naturaleza ideal. La gradación material piedra-cerámica-yeso-madera, compartida con gran parte de la arquitectura islámica occidental⁷²¹, sigue la lógica constructiva y se dispone horizontalmente estratificada —de pesado a ligero, de frío a cálido—. Pero son especialmente las texturas y colores de los materiales los que producirían la ilusión de una suerte de jardín, selva o caleidoscópico paraíso, mediante tramas geométricas floreadas o estrelladas, gradientes de colores propios de plantas y flores, juegos de texturas que interaccionan con la luz y motivos vegetales figurativos, en el caso del ataurique. Solamente imaginar yeserías y techos policromados permite intuir la carga sensorial que habrían de tener originalmente estos espacios, y ello sin contar con la posible presencia de agua en su interior, borboteante o fluyente en canalillos, y con el sol filtrado por las celosías o vidrieras en la parte alta de los muros, cuyos patrones geométricos guardaban semejanza con los de los alicatados⁷²². Podemos decir que una proyección idealizada del cosmos —tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del Creador⁷²³— tapizaría interiormente los paramentos, con los zócalos dibujando una ficticia línea del horizonte, mientras que los sistemas de cubrición, ya sean alfarjes, artesonados o bóvedas, evocan invariablemente el firmamento, mediante su

forma, su decoración o ambas. El resultado sería la ilusión inmersiva en un paisaje arquitecturizado, por la que los muros de cierre virtualmente se descomponen. Viene a la memoria la famosa frase de Le Corbusier, *lo exterior es siempre un interior*⁷²⁴, pronunciada desde una visión “arquitecturizadora” del entorno. En este caso, interpretamos que, para los musulmanes nazaríes, a la inversa, cada interior era también un exterior, es decir, una abstracción arquitecturizada de un paisaje ideal.

Experiencias del entorno

Hemos afirmado que la experiencia cualificada del entorno desde el interior de los espacios analizados fue deliberada y minuciosamente diseñada; trataremos de sintetizar ahora algunas ideas sobre dichas experiencias. En los casos estudiados, el entorno extraarquitectónico aparece conformado tanto por “paraísos” interiores —patios y jardines palaciegos— como por el territorio exterior; los dos niveles de entorno se perciben como gratos a los sentidos y con ambos la arquitectura se esfuerza en establecer sutiles relaciones.

En el primer caso, la interpenetración con los jardines, patios o “paraísos” interiores sigue las reglas tradicionales del Oriente árido y, en general, del entorno mediterráneo: la arquitectura los acota y perimetra y se vuelca a ellos por medio de pórticos abiertos y amplios vanos de paso. Estos elementos, cuando comunican con espacios especialmente nobles o representativos, se ordenan alineadamente con la estructura del patio o jardín, favoreciendo visuales axiales. Dichas visuales, perfectamente compuestas haciendo uso incluso de correcciones ópticas —recuérdese el Salón Regio— presentan un claro carácter escenográfico⁷²⁵, viéndose enmarcadas por una sucesión de umbrales en claroscuro y centradas por un elemento acuático: alberca, acequia o fuente. La visual axial privilegiada se entiende desde tiempos remotos como propia de aquel que ostenta el mando, pues simula una rendición ordenada de las materias vivas e inertes a sus pies. En este tipo de mirada, en la Alhambra predomina la dirección sur, siguiendo una tendencia que se rastrea, al menos, desde Madīnat al-Zahrā. Con esta orientación se acentúa el contraste lumínico entre el interior umbroso desde donde se lanzan las miradas y el patio o jardín deslumbrante, casi cegador. Estas visuales, aparte de favorecer la exaltación y el regocijo individual del sultán o señor del palacio, presentarían un matiz público, por recortarse con los amplios arcos de los salones de recepción y ser presentadas a los visitantes a su salida de los encuentros privados —en la aproximación a dichas salas, en cambio, las visuales serían predominantemente diagonales—. Las vistas desde estos espacios sobre jardines o patios interiores son focales y orientadas a una percepción bien estática, bien en aproximación creciente, extinguiéndose en el lienzo opuesto de la fábrica, al otro lado del espacio libre interior.

Por otro lado, en esta imbricación de la arquitectura con el patio o jardín, la inmediatez de los elementos naturales —agua, vegetación, luz solar, firmamento— permite establecer directas confrontaciones con sus evocaciones arquitectónicas:

719. Leopoldo Torres Balbás, «Algunos aspectos de la vivienda hispanomusulmana», en *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie de L'Occident Musulman*, vol. II (Argel: Imprimerie Officielle, 1958), 169-75.

720. Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 174.

721. Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 187.

722. Esther Galera Mendoza y Isabel Cambil Campaña, «Vidrieras clasicistas en la Alhambra», *Locust amoenus*, n.º 10 (2010): 113-29.

723. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 52.

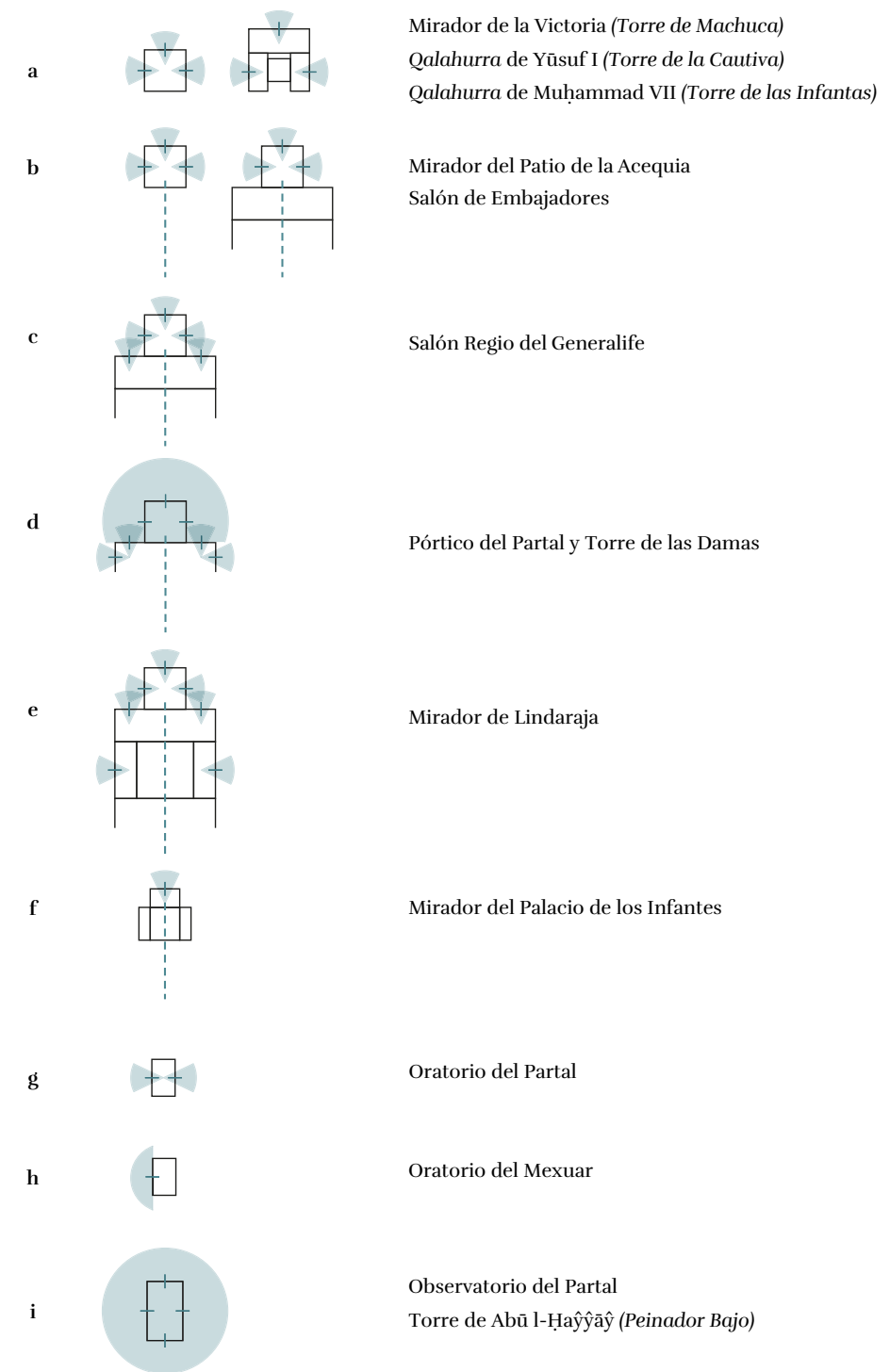
724. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. Josefina Martínez Alinari, 2ª ed. (Barcelona: Apóstrofe, 1998), 154.

725. Gámiz Gordo, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, 97.

las yeserías talladas y policromadas emulando frondosos tapices vegetales, los ondulantes paños de alicatado, las estalactitas cavernosas de los mocárabes o los rayos y reflejos solares que se filtran por las celosías altas, con techos cuajados de estrellas. Se trata de un *continuum* conceptual y experiencial entre la naturaleza viva, móvil, fragante y susurrante y la naturaleza muerta, fosilizada y arquitecturizada de los interiores. La posible preferencia por especies perennes en el interior de los patios ajardinados contribuiría a disminuir la incidencia de las estaciones en su aspecto y a producir cierta ilusión de atemporalidad e inmutabilidad que aproximaría la vegetación a la arquitectura. Igualmente, las láminas de agua sin apenas perturbaciones aparentan ser espejos fijos más que materia fluyente. Espacio arquitectónico y “paraíso” interior, en cuanto creaciones artísticas, comparten rasgos comunes y aparecen como microrrepresentaciones o recreaciones racionalizadas de los modelos de “entorno ideal”⁷²⁶.

Pero es el segundo tipo de experiencia del entorno proporcionada por el espacio arquitectónico, la del territorio circundante, la que reviste mayor interés para nuestros propósitos. Aunque seguramente contó con antecedentes, es en la Alhambra y el Generalife donde se aglutinan los espacios mejor conservados que testifican la existencia de una conciencia paisajística en al-Andalus. Cabe pensar que el mismo territorio granadino, con su especial apreciación, pudiera haber sido aliciente para la innovación e intensificación de las exploraciones, parte de cuyos resultados podemos hoy apreciar. Esta valoración del entorno es manifiesta en la decidida selección, para los palacios reales y sus anexos, de aquellos emplazamientos que proveyesen más amplias y variadas perspectivas, incluso en detrimento de las funciones defensivas —como en el perímetro amurallado de la Alhambra— o alterando tipos arquitectónicos consolidados —caso de los oratorios privados, de los esquemas en “T invertida” o de los nichos y cámaras del trono—. La experiencia privilegiada del paisaje definió el carácter y función de algunos de los espacios palatinos más nobles y estimados, incluso asumiendo estos miradores connotaciones conmemorativas de nuevos reinados, felices etapas y acontecimientos victoriosos —el ejemplo más claro es el Mirador del Salón Regio—.

Además de la localización y orientación, la elección del concepto espacial resulta determinante en la experiencia del entorno proporcionada. Las torres o volúmenes salientes pueden potencialmente horadarse al exterior en tres direcciones, mientras que las salas apaisadas sólo aspiran a hacerlo en uno de sus lados mayores —ya que frecuentemente albergan alhanías en sus extremos—. Los pórticos, como se dijo, en determinados casos pueden perforarse en su fondo o testeros, además de abrirse invariablemente al patio o jardín, y las piezas exentas y de posición aventajada tienen la capacidad de desmaterializar todos sus lienzos. Los condicionamientos topográficos, de otras edificaciones cercanas o, simplemente, de las referencias arquitectónicas adoptadas pueden, sin embargo, limitar los potenciales sensitivos de cada concepto espacial. Los identificados en las páginas anteriores posibilitan tanto aperturas monodireccionales como duales, multidireccionales u omnidireccionales (panóptico).



[Fig. 6] Percepciones visuales:
 a. Apertura tridireccional exterior
 b. Apertura tridireccional exterior + eje visual interior
 c. Apertura tridireccional exterior + aperturas frontales + eje visual interior
 d. Panorámica exterior + aperturas multidireccionales + eje visual interior
 e. Apertura tridireccional exterior + aperturas multidireccionales + eje visual interior
 f. Apertura frontal + eje visual interior
 g. Apertura dual
 h. Panorámica exterior
 i. Panóptico

726. Yi-Fu Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, trad. Flor Durán de Zapata (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007), 155, 336.

Pero también, dentro de un mismo esquema espacial, influyen sobremanera en la experiencia del entorno la forma, el tamaño, el número, la distribución y la profundidad de los huecos. Si estos presentan reducidas proporciones, como en el Mirador del Patio de la Acequia, o son de medianas dimensiones pero aparecen aislados, como en las torres de la Cautiva y las Infantas, tienden a individualizar las percepciones a través de ellos, presentando estampas acotadas —visiones de cono estrecho—. En cambio, cuando los huecos son de medianas a amplias dimensiones y se disponen próximos entre sí —recuérdese el Partal—, proporcionan una panorámica sensiblemente continua en la que la mente completa sin dificultad los escasos tramos faltantes. Finalmente, cuando se trata de huecos que comprenden toda la estatura humana, siendo además en ocasiones profundos —dotados de un nicho o camarilla previa— propician intensamente la aproximación y el asomo, lo que a su vez se traduce en visiones panorámicas y experiencias inmersivas de suspensión sobre el entorno. Al acercamiento y asomo contribuirían también con creces los ajimeces, celosías y carpinterías practicables, que velarían la visión a distancia. Estas veladuras, lejos de obstruir o negar la conexión con el paisaje, convertían su experiencia en un acto íntimo, voluntario y consciente⁷²⁷, además de proporcionar un gradiente de situaciones perceptivas ajustable a las necesidades, frente a la unicidad de las visuales axiales interiores.

Por su verticalidad, los huecos de la Alhambra siempre permiten captar diversos planos de profundidad, desde el entorno inmediato al horizonte lejano; la yuxtaposición perceptiva de estas visiones con los paños ciegos decorados del interior de las salas daría posiblemente una impresión de concretización de lo abstracto. Hemos visto que los huecos se dispusieron en ocasiones bajos, sugiriendo una percepción del entorno en posición sentada o recostada y, en otras, alcanzaron un desarrollo vertical comparable a la estatura humana, lo que supone una aproximación erguida. En este último caso —y con la única posible aunque poco probable excepción del muro occidental del Patio de la Acequia—, los huecos nunca se reproducen en suficiente número como para favorecer la percepción en movimiento, sino que aparecen aislados o agrupados. Por todo ello, puede afirmarse que la experiencia del paisaje proporcionada por esta arquitectura es de componente preferentemente estática. Además, la anchura moderada de las aberturas convierte la experiencia paisajística en un acto eminentemente individual y, por consiguiente, íntimo. En conjunto, los espacios analizados materializan a la perfección el concepto de *prospect-refuge* propuesto por Appleton⁷²⁸, esencia fenomenológica de la habitación ideal. Además, al ser numerosos e intervisibles, sugieren la ampliación indefinida e inagotable de la experiencia.

Interesa también subrayar que los ejemplos analizados no demuestran una intención de enmarcar el panorama en el sentido “artealizador”⁷²⁹ y pictorialista del término, convirtiéndolo en objeto de arte. La cultura nazarí carecía de pintura de paisajes y, por consiguiente, la mirada pintoresca al territorio estaba de todo

727. Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra* (Madrid: Dossat, 1981), 58-61; Ruggles, «Making Vision Manifest: Frame, Screen and View in Islamic Culture».

728. Appleton, *The Experience of Landscape*, 71.

729. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

punto ausente. La relación con el paisaje que propician espacios arquitectónicos como los analizados no consiste en el recorte de escenas para exaltar sus cualidades formales —no son imágenes compuestas o representaciones, a diferencia de las visuales axiales interiores— sino, como intuyese Ruggles, en la “presentación” directa⁷³⁰ de la realidad territorial, que en este trabajo interpretamos como la exposición íntima del ocupante a un paisaje vivo y envolvente. Por este mismo motivo, entendemos que las experiencias del paisaje proporcionadas no se limitarían al dualismo de sujeto/objeto o creador/creación señalado por la estadounidense⁷³¹; si bien esta relación es la dominante en muchas de las formas de experiencia artística contemporáneas, no parece inmediatamente extrapolable a un contexto de la Baja Edad Media en el que no existía la pintura de paisajes —ni, por tanto, el distanciamiento del territorio en cuanto objeto de arte⁷³²— y donde la religiosidad, aunque en posible retroceso, impregnaba aún todos los ámbitos de la vida⁷³³. Por mucho que se hable de laxitud religiosa en el contexto nazarí en comparación con el fanatismo de periodos anteriores, los testimonios históricos⁷³⁴ y la misma epigrafía arquitectónica apuntan a la presencia permanente de lo divino entre las paredes de la Alhambra⁷³⁵. La interpretación propuesta del paisaje de Granada como “jardín dichoso” pretende reflejar ese matiz de providencialidad, así como la tensión o el compromiso existente, en este periodo de transición a la Edad Moderna, entre la visión del territorio como conjunto de símbolos divinos y su valoración atendiendo a cánones puramente seculares (poder, paz, fertilidad, prosperidad). De hecho, la proyectación espacial desde el interior y atendiendo a la experiencia del entorno a proporcionar a los usuarios señala el creciente protagonismo del individuo como sujeto en la concepción del cosmos: el mundo ya no se entiende únicamente dispuesto para ser contemplado y vigilado por Allāh, con la humanidad como objeto predilecto de sus atenciones, sino que se despliega en torno a estas salas aventajadas a modo de panorama, para su reconocimiento por el ocupante.

Una última situación merece ser reseñada en el ámbito de las experiencias del entorno construidas, y no es otra que la superposición sincrónica de las dos ya comentadas —del “paraíso” interior y del territorio exterior—. En efecto, en varios de los casos analizados —Partal, Salón de Embajadores, Mirador de Lindaraja, Salón Regio, Mirador del Palacio de los Infantes—, a la mirada tradicional y axialmente

730. Ruggles, «Making Vision Manifest: Frame, Screen and View in Islamic Culture».

731. Ruggles, «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador».

732. Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), 270; Wladislaw Tatarckievickz, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín, 6ª ed. (Madrid: Tecnos, 2001), 368.

733. Mircea Eliade afirmó que *el hombre de las sociedades tradicionales es, por supuesto, un “homo religiosus”*, en Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 17.

734. El mismo Ibn al-Jatib diría que *la condición de los habitantes de este país [Granada] es magnífica en punto a religiosidad y buenas creencias. Las herejías y sectas religiosas no existen entre ellos. De todos los monarcas granadinos destaca su fervor religioso, sobresaliendo especialmente Ismā'il I, quien, en un debate sobre los fundamentos de la religión dijo: los fundamentos de la religión son para mí: “Di: Él es el Dios Único —de la azora— y ésta” y señaló su espada. Ibn al-Jatib, Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*, 126, 187.

735. Algunas aportaciones en este sentido: Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, 135; Higuera Rodríguez y Morales Delgado, «La almunia de los Alijares según dos autores: Ibn Asim e Ibn Zamrak»; Ruiz Souza, «De la Alhambra de Granada al monasterio de El Escorial: ribat y castillo interior. Arquitectura y mística ante el desafío historiográfico de 1500».

compuesta sobre patios o jardines interiores se añadió la innovadora exposición al entorno exterior y el horizonte lejano, que actúa de complemento perceptivo. La arquitectura se erige, así, como mediadora excepcional entre microcosmos palaciego y territorio circundante, dos escalas o “niveles de lugar”⁷³⁶ similarmente valorados y regidos por el mismo sultán. Abstracto, geométrico, ordenado y acotado, el uno, naturalmente azaroso y vasto, el otro, el espacio arquitectónico entre ambos se instituye en observatorio privilegiado del reino; de ahí su asociación preferente con la persona del monarca, como resumiremos seguidamente.

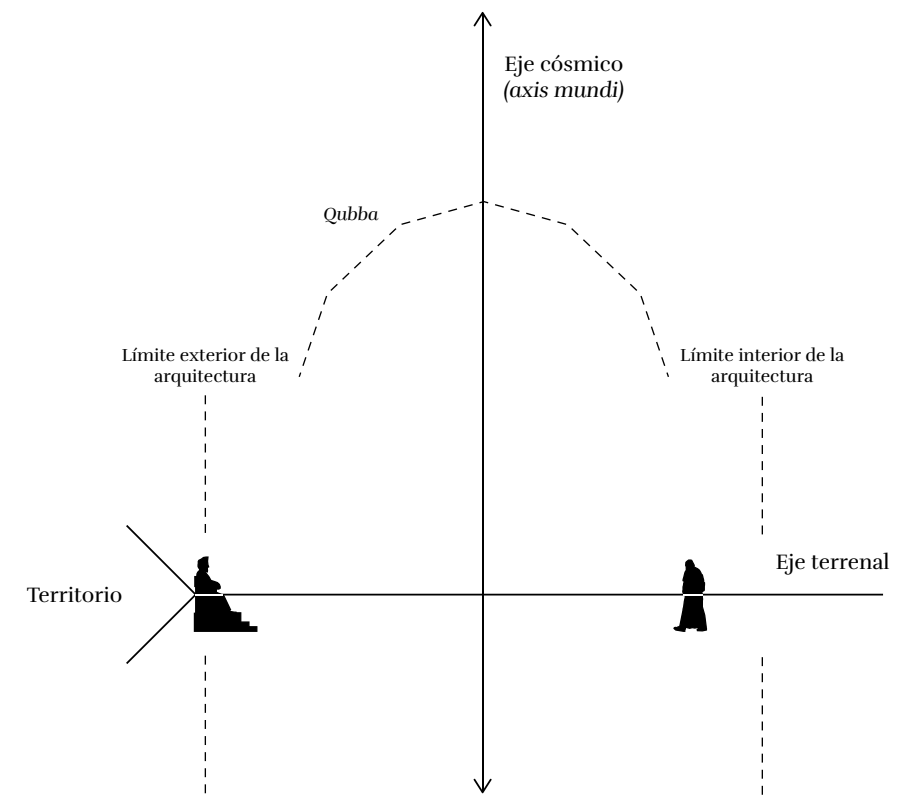
Funciones y destinatarios

Como hemos visto a lo largo de los casos de estudio, las funciones de este tipo de espacios especialmente cualificados para la experiencia del paisaje parecen haber sido diversas, más si cabe teniendo en cuenta la multifuncionalidad característica de la arquitectura islámica. Encontramos lugares concebidos para la oración —oratorios privados—, salas de recepción, cámaras del trono, pabellones de retiro o estancias residenciales, entre otros usos que posiblemente se nos escapen. La apertura al entorno, por tanto, no se limita a un único tipo de dependencia o función ni se asocia con el carácter público o privado del espacio arquitectónico. Por el contrario, esta insólita permeabilidad demuestra afectar de modo generalizado a los palacios alhambrenos, y si se manifiesta dependiente de alguna variable lo es del emplazamiento y sus garantías de intimidad. Este deseo generalizado de contacto estrecho con el entorno circundante, alejado de propósitos estrictamente utilitarios, apoya nuestra hipótesis del alumbramiento de una nueva conciencia paisajística en al-Ándalus.

Especialmente relevantes son las dos transgresiones detectadas de esquemas arquitectónicos consolidados: los oratorios privados y los nichos o cámaras del trono. Ambos venían siendo tradicionalmente ciegos al entorno, el primero con objeto de crear una atmósfera de introspección propicia a la “mirada interior” y el segundo como evolución del mihrab que casi sacralizaba al soberano sentado ante él o en su oscuridad. En la Alhambra y el Generalife, los primeros pasan a horadarse lateralmente siempre que las condiciones de contorno lo permitan —Oratorio del Partal, Oratorio del Mexuar y, muy probablemente, oratorio del Generalife— y los segundos evolucionan de mihrab a mirador, reducida cámara perforada donde el sultán o el infante espera y recibe a sus visitantes⁷³⁷, rodeado de panoramas de sus dominios reales o figurados —Mirador del Palacio de los Infantes, Mirador de Lindaraja, nicho central del Salón de Embajadores o Mirador del Salón Regio—. Esta ubicación liminal del trono o asiento del señor, en el borde exterior de la arquitectura y orientado hacia el interior del palacio, presenta una componente simbólica, pues se identifica con el término del eje horizontal terrenal —el que ordena la arquitectura y los recorridos hasta alcanzar su figura— y la apertura al panorama del reino, los propios dominios o, más generalmente, de la Creación. Esta

⁷³⁶. Adaptando la expresión “niveles de espacio existencial” de Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*, 34, 112, 129.

⁷³⁷. Juez Juarros, «Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus», 555; Ruggles, «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador».



[Fig. 7] Ejes simbólicos presentes en varios de los casos analizados. El lugar de ubicación del trono o asiento para la recepción de visitas asume la direccionalidad y espacialidad de los mihrabs pero horada su fondo. Elaboración propia.

misma direccionalidad era subrayada por los mihrabs en los espacios de culto, y, aunque secularizada en su adaptación palatina, aún demuestra retener algo de aquella solemnidad. El trono puede ubicarse en la vertical de la *qubba* o cubrición general de la sala, si ésta es de reducidas dimensiones —probable caso del Mirador del Salón Regio o del Mirador de Lindaraja—, o desplazarse hacia el fondo de la estancia, ante el hueco. En este último caso, el solio continúa manteniendo con el eje vertical, cósmico y celestial (*axis mundi*), una relación de paralelismo y proximidad que legitima al personaje como figura poderosa sobre la tierra que se descubre a sus espaldas [Fig. 7].

Menos datos se pueden apuntar con respecto a los usos residenciales, salvo que, en las torres *qalahurra*, la ventana central de la sala principal ejercería ocasionalmente las mismas funciones anteriores de recepción adaptadas al rango de su inquilino. En cuanto a los pabellones probablemente utilizados para el recreo, retiro o esparcimiento no residencial —Mirador del Patio de la Acequia, Torre de las Damas, Observatorio del Partal, Torre de Abū l-Ḥayyāy— sobresale su intensa apertura al entorno, en tres o los cuatro lienzos, desmaterializando uniformemente sus cerramientos. En estos espacios de previsible componente ociosa, la intensa apertura al exterior se convierte en la principal característica de su arquitectura y el paisaje en el protagonista de la experiencia.

En lo que respecta, finalmente, a los destinatarios de estas situaciones entre arquitectura y paisaje, las consideraciones funcionales que acabamos de exponer aclaran en gran medida que se reservaban de modo preferente al sultán, infante

o señor del palacio⁷³⁸. María Elena Díez ya sugirió una correlación entre espacios más cerrados al exterior y ubicados en plantas altas, asomados contenidamente a los patios interiores, y población femenina; mientras que las dependencias intensamente abiertas al exterior, algunas de ellas con carácter representativo, habrían estado preferentemente asociadas a usuarios masculinos de alto rango⁷³⁹. No se trataría, por supuesto, de una distinción estricta, ya que sabemos que, con el paso del tiempo, los palacios y salas de la Alhambra y el Generalife fueron utilizados de modos diversos. No obstante, esta lectura tiene todo el sentido en el marco de lo que sabemos sobre la cultura islámica medieval y, en lo que respecta a los casos estudiados, hemos comprobado que en varias ocasiones las inscripciones epigráficas testifican la función original de los espacios, vinculándolos directamente al sultán y presentándolos como una suerte de creación natural suya⁷⁴⁰. De manera secundaria, pudieron participar de estas experiencias entre arquitectura y paisaje los políticos, poetas, cortesanos o acompañantes del señor del palacio en reuniones, ceremonias o veladas. El territorio se mostraría como un atributo más del gobernante, y uno, por cierto, notablemente expresivo —de su liderazgo, justicia, generosidad o incluso favor divino—. Hacia el ocaso de la dinastía, es probable que las distinciones de género en lo que respecta a este tipo de arquitectura permeable se comenzasen a diluir, pues sabemos que, poco antes de la conquista, Dār al-Horra y el palacio y huerta de la Almanjarra, ambas construcciones dotadas de miradores, eran residencia habitual de reinas nazaríes.

738. Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, xiii.

739. María Elena Díez Jorge, «El espacio doméstico: lo femenino y lo masculino en la ciudad palatina de la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 38 (2002): 155-81.

740. Ruggles, «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador».

PARTE II



el paisaje como teatro de la memoria

APROXIMACIONES AL PAISAJE URBANO DESDE LA ARQUITECTURA
PALACIEGA Y MONUMENTAL DE LA GRANADA CRISTIANIZADA

1492-1667

“La ciudad es vna casa Real de Campo, vn retiro de buena vista, situada en medio de vn jardin: porque al Poniente tiene la famosa vega de Granada, que es vn hermoso anfiteatro, donde los Moros representaron bien lastimosas tragedias, entre lo arbolado de las guertas, y aguas corrientes de Genil”.

Francisco Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiástica de Granada*, 1639

INTRODUCCIÓN

En 1492 se cerró un ciclo histórico con la conquista de Granada. Desiertos quedaban palacios y almunias de la corte y aristocracia nazarí, que pasarían a manos de la monarquía y la nobleza hispánica. Una gran masa de población musulmana se mantuvo, sin embargo, en la ciudad, continuando con sus costumbres y prácticas mientras fue posible. ¿Cómo interpretaron y valoraron los cristianos este paraje recién anexionado? ¿Qué intenciones paisajísticas pudieron estar presentes en los más relevantes proyectos de arquitectura entonces iniciados? Esta segunda parte de la tesis pretende explorar posibles respuestas a estos interrogantes. Para ello, se cuenta con testimonios escritos y documentación gráfica en proporción muy superior a la disponible de tiempos nazaríes, así como con una abundantísima producción investigadora, creciente cada año, si bien de enfoques predominantemente histórico-artísticos y documentales¹. También han perdurado arquitecturas representativas del periodo cuyo estudio y experiencia directa se convierte en fuente de primer orden para los propósitos de esta investigación. El interés del análisis de este segundo intervalo reside, en primer lugar, en su confrontación con la etapa nazarí anteriormente tratada y, en segundo lugar, en su decisiva contribución al paisaje urbano que ha llegado hasta nuestros días.

Para abordar este segundo intervalo, conviene realizar una breve contextualización previa de las relaciones practicadas con el entorno en la fracción cristiana de la Península durante la Baja Edad Media, con objeto de advertir tendencias y criterios valorativos preexistentes al episodio considerado. Esta contextualización constituye, una vez más, una síntesis esquemática y obligadamente selectiva de los aspectos más relevantes para nuestros propósitos.

1. La lista sería infinita, pero algunas de las monografías imprescindibles son: José Luis Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985); Earl E. Rosenthal, «El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada», en *Seminario sobre arquitectura imperial* (Granada: Universidad de Granada, 1988), 159-77; Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques* (Madrid: Alpuerto, 1993); Carlos Vílchez Vílchez, *El Generalife* (Granada: Proyecto Sur, 1991); María José Redondo Cantera, Miguel Ángel Zalama y María Adelaida Allo Manero, *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000); Juan Calatrava Escobar y Mario Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad* (Granada: Diputación de Granada, 2005); Lázaro Gila Medina, ed., *El libro de la Catedral de Granada* (Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005); Juan Antonio Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra* (Granada: Comares, 2007); Concepción Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública* (Granada: Universidad de Granada, 2012); Earl E. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, trad. Juan Santana Lario, 2ª ed. (Granada: Universidad de Granada, 2015).

Si comenzamos, nuevamente, por la memoria territorial como fuente de cánones de referencia y actitudes hacia el entorno, hay que recordar, en primer lugar, que la sociedad hispanocristiana medieval era eminentemente rural. Frente a la marcada tendencia urbana de al-Andalus, que pudo propiciar la idealización del territorio como “jardín”, las zonas de la Península dominadas por los cristianos se estructuraban en feudos, redes de aldeas o ciudades pequeñas². En ellos, el territorio era, ante todo, percibido como hábitat y medio productivo indispensable, de ahí la importancia de los señoríos y mayorazgos y las continuas disputas por el control de la tierra³. Denis Cosgrove o Aron Gurevich han señalado que esta dependencia vital del terruño impediría su consideración como mercancía u objeto de atención artística —actitudes que implican un distanciamiento⁴—. La disolución del individuo en el medio sugiere, en cambio, un entendimiento del mismo como sujeto activo⁵ y envolvente, dotado de poderes, misterios y atributos simbólicos, más que como objeto pasivo transformable a voluntad.

Dentro de la cultura occidental cristiana, existían fundamentalmente dos arquetipos ambientales contrapuestos y reconocibles en el territorio real: el *locus amoenus*⁶ y el *locus horridus, horribilis o agresti*⁷. El primero, de herencia mediterránea y derivado de los textos clásicos y del Génesis⁸, era el modelo de “entorno ideal”⁹ por excelencia: el prado florido, preferentemente llano, dotado de árboles dispersos proporcionando sombra y alimento, agua mansa o corriente y el canto de los pájaros¹⁰. A gran escala se identificaba con los valles luminosos, fértiles y habitados¹¹, cuyo trabajo esforzado garantizaba la supervivencia y eventualmente

la prosperidad¹². Sin duda, el que la religión cristiana hubiese surgido en el mismo medio semiárido que el islam explica en gran medida el modelo de “entorno ideal”¹³ tipificado, deudor del oasis oriental. De hecho, aunque la geografía europea prácticamente carecía del medio natural del desierto, sus connotaciones de aislamiento, desolación y dureza fueron transferidas a otros parajes más abundantes y, en general, repudiados por la civilización. El principal era, sin duda, el bosque, especialmente en la Europa septentrional¹⁴: a los ojos de la época, en su espesura acechaban todo tipo de peligros y amenazas procedentes de una naturaleza indómita y casi endemoniada, así como bandidos y otros proscritos de la sociedad. En consecuencia, el prado florido caracterizado por las fuentes religiosas como modelo de “entorno ideal” pasó a asociarse, mediante un deslizamiento conceptual, con el claro en el bosque, de nuevo, como antítesis del territorio hostil dominante. *Locus agresti* de segundo orden eran asimismo el mar —proceloso e imprevisible—, el yermo —lugar áspero, condenado y estéril pero, también, espacio para la revelación y la expiación de los pecados¹⁵— y la alta montaña¹⁶ —igualmente percibida, de acuerdo con la tradición bíblica, como espacio para la manifestación divina y la vida ascética¹⁷—.

Estos tópicos ambientales no eran exclusivamente físicos, sino que presentaban una amplia dimensión simbólica que les permitía prescindir incluso de referentes reales. Ello se explica por el papel asignado a los sentidos y al pensamiento abstracto por parte de los principales ideólogos del cristianismo medieval. A diferencia de la cultura islámica, en que la percepción sensorial gozaba de una alta consideración como herramienta para la recepción atenta y agradecida de la Creación, la doctrina agustiniana despreció los sentidos físicos como fuente de conocimiento¹⁸. La herencia platónica, reinterpretada y radicalizada por Plotino, fue



[Fig. 1] *La creación del mundo y la expulsión del Paraíso*. Giovanni di Paolo, ca. 1445. En el centro del disco, la tierra. Metropolitan Museum of Art, Colección Robert Lehman, número de inventario 1975.1.31.

2. Leopoldo Torres Balbás, «La Edad Media», en *Resumen histórico del urbanismo en España* (Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1954), 3-107; Jérôme Baschet, *La civilización feudal: Europa del año mil a la colonización de América*, trad. Arturo Vázquez Barrón y Mariano Sánchez Ventura (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009), 155.

3. Martin Hansson, *Aristocratic Landscape. The Spatial Ideology of the Medieval Aristocracy* (Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 2006), 33.

4. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), 41; A. J. Gurevich, *Categories of Medieval Culture*, trad. G. L. Campbell (Londres - Boston - Melbourne - Henley: Routledge & Kegan Paul, 1985), 44.

5. Carlos Barros, «La humanización de la naturaleza en la Edad Media», *Edad Media. Revista de Historia*, n.º 2 (1999): 169-93; Gurevich, *Categories of Medieval Culture*, 56.

6. La locución data de la antigua Roma.

7. Véase al respecto: John Howe, «Creating Symbolic Landscapes: Medieval Development of Sacred Space», en *Inventing Medieval Landscapes*, ed. John Howe y Michael Wolfe (Gainesville: University Press of Florida, 2002), 208-23.

8. *Y había Jehová Dios plantado un huerto al oriente, en Edén, y puso allí al hombre que había formado. Y Jehová Dios hizo de la tierra todo árbol agradable a la vista y bueno para comer, también el árbol de la vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Y salía de Edén un río para regar el huerto, y de allí se repartía en cuatro brazos* (Génesis, 2: 8-10). Véase también Javier Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 2ª edición (Madrid: Abada Editores, 2007), 53.

9. Yi-Fu Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, trad. Flor Durán de Zapata (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007).

10. Palma Martínez Burgos García, «Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI», *Fragmentos*, n.º 7 (1986): 66-83; Paul Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media* (Madrid: Cátedra, 1994), 105; Manuel Bruña Cuevas, «Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa», *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 141-66.

11. Barros, «La humanización de la naturaleza en la Edad Media»; Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, 161; Pilar Insausti Machinandiarena y Adolfo Vigil De Insausti, «Mito y naturaleza. Del paraíso al jardín medieval», *Arché*, n.º 4-5 (2010): 227-36.

12. Nehemías 5: 3; 1 Macabeos 14: 8; Job 4: 24-25; Salmo 72: 16; Salmo 107: 37; Eclesiástico 40: 22; Isaías 32: 12; Jeremías 4: 3, etc.

13. Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*.

14. Véase Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, 64; Jacques Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, trad. Godofredo González (Barcelona: Paidós, 1999), 111-12; Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto L. Bixio (Barcelona: Gedisa, 2002), 30-39; Santiago López Ríos, «Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo XV», en *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, ed. Dominique de Courcelles y Jean-Pierre Bat (París: École des chartes, 2006), 11-28; María Teresa Rodríguez Bote, «La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media», *Medievalismo: Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.º 24 (2014): 371-97. Un ejemplo significativo lo proporciona el *Hypnerotomachia Poliphili*, atribuido a Francesco Colonna (1499): *Y así mi viaje sin meta me llevó a una espesa selva, en la cual, apenas entré, perdí mi camino no sé cómo. Mi corazón en suspenso fue invadido de repente por un súbito temor que se difundió por mis pálidos miembros junto con los apresurados latidos, y mis mejillas perdieron su color. A mis ojos no se ofrecía huella alguna ni sendero y en la espinosa selva no aparecían sino densas zarzas, punzantes espinos, el fresco salvaje desagradable a las serpientes, rudos olmos gratos a las fecundas vides [...]. Y de este modo me encontré en medio de la fresca sombra, en el aire húmedo y en el oscuro bosque, por lo que comencé enseguida a sospechar con fundamento y a creer que había llegado a la vastísima selva Hercinia, y que allí no había otra cosa que guaridas de fieras dañinas y cubiles de animales salvajes y de bestias feroces. Por ello, sentí gran terror al pensar que, estando indefenso e ignorante, podía ser destruido por un hirsuto y colmilludo jabalí, como Charidemo, o por un uro furioso y hambriento o una silbante serpiente, y ver mis carnes consumidas vorazmente por lobos aullantes que podían asaltarme y desmembrarme de un modo miserable*. Consultada la edición: Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, ed. Pilar Pedraza (Barcelona: El Acantilado, 1999), 81.

15. Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, 151.

16. Bruña Cuevas, «Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa».

17. Salmo 68: 16-17; Salmo 125: 2; Sabiduría 17: 19; Isaías 2: 2; Ezequiel 36: 4, etc.

18. Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte* (Barcelona: Icaria, 1985), 46-49; Augustin Berque, *El pensamiento paisajero*, ed. Javier Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 18;

determinante en el entendimiento de lo material y sensitivo como prisiones del alma, distracciones que dificultaban el acceso de la razón a la Verdad¹⁹, o lo que es lo mismo, a Dios. De hecho, durante buena parte de la Edad Media existió una comprensible ansiedad hacia toda percepción sensitiva, pues la materia no se consideraba muerta y de ella podían emerger, en principio, tanto lo sagrado como lo demoníaco²⁰. Así se explica la tajante reserva del Concilio de Tours (813):

Todo cuanto ejerza seducción sobre los oídos y los ojos y pueda corromper el vigor del espíritu debe ser puesto a distancia por los sacerdotes de Dios; por regla general, mimando el oído y el ojo, todos los vicios penetran en el alma²¹.

Con esta ideología, difícilmente el cristianismo medieval, que impregnaba todos los ámbitos de la vida, permitía a sus fieles percibir abierta y distendidamente el mundo que les rodeaba. La mirada ociosa en derredor se juzgaba una distracción pecaminosa, como muestra el caso pretendidamente ejemplarizante de San Bernardo (s. XI), de quien se dice que *cabalgó todo un día por las orillas del lago de Ginebra sin mirar una sola vez al paisaje*²². Así, la religión cristiana no sólo proporcionó cánones de referencia y modelos de conducta, sino que estructuró las aproximaciones cognitivas al entorno circundante, asignando a éste únicamente un interés instrumental en cuanto morada terrenal transitoria, antesala forzosa de aquella verdaderamente anhelada, que era la celestial. Como soporte vital efímero e imperfecto, “valle de lágrimas” en el que la humanidad aguardaba su destino final, el territorio había de ser ante todo domeñado en beneficio propio²³ —las diferencias con el islam son significativas aun habiendo surgido ambas religiones en similar contexto geográfico²⁴—. A partir del s. XII, pensadores como San Francisco de Asís, San Buenaventura o San Alberto Magno por primera vez en siglos comenzarían a despojar a la percepción sensorial del aura de malignidad, proponiendo el

Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 72. Es muy representativo el siguiente fragmento de las *Confesiones* de San Agustín, en el que descarta la información sensorial por considerarla altamente engañosa: *Pregunté a la tierra y me dijo: «No soy yo»; y todas las cosas que hay en ella me confesaron lo mismo. Pregunté al mar y a los abismos y a los reptiles de alma viva, y me respondieron: «No somos tu Dios; búscale sobre nosotros.» Interrogué a las auras que respiramos, y el aire todo, con sus moradores, me dijo: «Engañase Anaxímenes: yo no soy tu Dios.» Pregunté al cielo, al sol, a la luna y a las estrellas. «Tampoco somos nosotros el Dios que buscas», me respondieron. Dije entonces a todas las cosas que están fuera de las puertas de mi carne: «Decidme algo de mi Dios, ya que vosotras no lo sois; decidme algo de él.» Y exclamaron todas con grande voz: «Él nos ha hecho.» Mi pregunta era mi mirada, y su respuesta, su apariencia; en San Agustín, *Confesiones* (Madrid: Verbum, 2015), 95-96.*

19. Umberto Eco opinaba que en la Edad Media no se produjo una negación de la belleza de lo sensible, sino que precisamente su renuncia llevaba implícito su reconocimiento; en *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. Helena Lozano Miralles (Barcelona: Lumen, 1999).

20. Herman Roodenburg, «Introduction: Entering the Sensory Worlds of the Renaissance», en *A Cultural History of the Senses in the Renaissance* (Londres: Bloomsbury Academic, 2016), 10.

21. Citado en Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 70.

22. Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea (Madrid: Alianza Editorial, 1979), 156.

23. *Y los bendijo Dios y les dijo Dios: “Fructificad y multiplicaos; y henchid la tierra y sojuzgadla; y tened dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves de los cielos y sobre todas las bestias que se mueven sobre la tierra”* (Génesis 1: 28). Véase también Clarence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century* (Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1967), 236.

24. Ian McHarg, *Design with Nature* (Nueva York: Doubleday & Company, Inc., 1971), 26, 75-76; Jeanne Kay, «Human Dominion over Nature in the Hebrew Bible», *Annals of the Association of American Geographers* 79, n.º 2 (1989): 214-32.

acercamiento y estudio de la naturaleza para comprender el orden divino del cosmos²⁵. Con todo, las inercias agustinianas y tomistas perdurarían aún largo tiempo a causa de su prestigio²⁶.

Hemos apuntado algunas notas básicas sobre la memoria territorial y la religión cristiana como fuentes de actitudes culturales hacia el entorno. La producción artística en el Medievo, tercera fuente principal de cánones de referencia, se encontraba también intensamente permeada por las concepciones religiosas y limitada por las barreras cognitivas. El tardío inicio de la pintura de paisajes en Europa, en comparación con otras culturas como la china, se explica precisamente por el desinterés generalizado por el aspecto real del territorio, en sus particularidades y accidentes. Como es sabido, hasta el s. XVI la figuración pictórica de un lugar, si no era como fondo esquemático y simbólico (*lexos*) para contextualizar escenas catequéticas²⁷, se consideraba una voluptuosidad innecesaria y vacía de contenido²⁸. Normalmente, algún árbol aislado o unas rocas puntiagudas bastaban para sugerir bien el *locus amoenus*, bien el *locus agresti*, con sus connotaciones simbólicas respectivas. En las otras artes la situación no era muy distinta. Así, en referencia a la notoria ausencia del paisaje también en la literatura del momento, Burckhardt resumió de forma expresiva:

Por los poemas que escribieron nadie podría decir que estos poetas pertenecientes a la nobleza de todos los países hubieran visitado y conocido mil torres y castillos, situados en lo alto de una loma, desde los cuales se podrían divisar los más extensos panoramas²⁹.

José María Balcells ha estudiado los escasos pasajes de la poesía castellana medieval en los que el entorno goza de cierta presencia, observando que se trata de muy contadas excepciones y que la mayoría de paisajes descritos no son reales, sino inventados o alegóricos³⁰. Manuel Bruña ha hecho lo propio con la literatura medieval francesa, advirtiendo idéntica parquedad descriptiva y, en todo caso, el simbolismo que los lugares llevan aparejado³¹. Del mismo modo, aunque muchos han identificado la ascensión de Petrarca al Mont Ventoux (1336) como uno de los momentos iniciáticos del interés por el paisaje en el contexto bajomedieval³², otras investigaciones extraen de sus palabras más una narración metafórica de trasfondo piadoso, propiciada por sus conocidos dilemas internos entre el apego a lo

25. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, 227-29; Gurevich, *Categories of Medieval Culture*, 59; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 80-81.

26. Martínez Burgos García, «Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI». El propio Carlos V era lector de las *Meditaciones* agustinianas; véase José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, «La biblioteca postrimera de Carlos V en España: Las lecturas del emperador», *Hispania* 60/3, n.º 206 (2000): 911-44.

27. Incluso en el *Quattrocento*, el pintor era un visualizador profesional de las historias sagradas; según Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, trad. Homero Alsina Thevenet (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 66; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 27.

28. Gurevich, *Categories of Medieval Culture*, 36.

29. Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia: un ensayo*, trad. Teresa Blanco, Fernando Bouza, y Juan Barja (Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1992), 261.

30. José María Balcells, «El paisaje en la poesía castellana medieval», *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 25-46.

31. Bruña Cuevas, «Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa».

32. Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia: un ensayo*, 262-63; Joachim Ritter, *Subjetividad. Seis ensayos*, trad. Rafael de la Vega (Barcelona: Alfa, 1986), 125-37.

terrenal y las aspiraciones espirituales, que una verdadera excursión y experiencia directa del paisaje³³, como parece confirmarlo la famosa sentencia agustiniana con la que el poeta puso término a su periplo:

Mientras admiraba cada una de estas cosas y ora ponía mi atención en alguna cuestión terrenal, ora, a ejemplo del cuerpo, elevaba el pensamiento a materias más altas, se me ocurrió echar un vistazo a un ejemplar de las Confesiones de Agustín [...]. A Dios pongo por testigo y al que estaba allí presente que, donde primero fijé la vista, estaba escrito esto: “Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos”. Me quedé atónito, lo confieso; a mi hermano, que estaba ansioso por seguir oyendo, le rogué que no me molestara y cerré el libro, irritado conmigo mismo por estar todavía contemplando cosas terrenales, cuando hacía tiempo que debería haber aprendido incluso de los filósofos paganos que “nada es admirable excepto el alma, junto a cuya grandeza nada es grande”³⁴.

Por todo ello, existe la creencia prácticamente unánime de que el paisaje en la Europa medieval cristiana era un asunto aún por descubrir. Pero esta afirmación tajante lleva implícitas ciertas presuposiciones que convendría matizar. Como ha observado Gurevich, sin duda en el Medievo la percepción del entorno suscitaba emociones de distinto signo y, probablemente, interpretaciones unificadas del mismo, pero, debido a la disolución del individuo en el medio —vivo, activo, condicionante—, dichas emociones e interpretaciones resultarían difícilmente separables de los propios intereses y necesidades prácticas³⁵; es decir, no podríamos hablar de distanciamiento ni de una receptividad “desinteresada”, exclusivamente estética. No obstante, al igual que convenimos en la primera parte de la tesis, la idea contemporánea de “paisaje” (CEP) abarca perfectamente otros tipos de interpretaciones comunales del entorno que no pongan el énfasis principal en lo estético, por lo que la ausencia de una mirada “artealizador”³⁶ al territorio no implica, desde nuestro punto de vista, la inexistencia de un paisaje: lo único que evidencia es que éste carecía de interés en cuanto objeto de arte. Ello se explica teniendo en cuenta que, en la Edad Media, el contemplador del cosmos por excelencia no era el ser humano, sino Dios³⁷. Su visión —elevada, totalizadora, omnipotente— sobre la Creación era tan inalcanzable como impensable de imitar³⁸ y revestía al mundo de caracteres absolutos y unívocos, no cuestionables ni subjetivables. La vida de los pueblos discurría bajo Su mirada, en un medio simbólicamente polarizado³⁹ y

33. A. Richard Turner, «Del paraíso terrenal al paisaje planetario: Italia en el siglo XV», en *Los paisajes del Prado* (Madrid: Nerea, 1993), 53-68; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 84-85.

34. Francesco Petrarca, *La ascensión al Mont Ventoux. 26 de Abril de 1336* (Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002), 60-61. W. J. T. Mitchell se desmarca tanto de esta interpretación como de la opinión general, sugiriendo que la propia sentencia agustiniana permite suponer que ya en tiempos del santo este tipo de experiencia ociosa del entorno pudo estar medianamente extendida; en W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, 2ª ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 11.

35. Gurevich, *Categories of Medieval Culture*, 63.

36. Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, ed. Javier Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007).

37. John Berger et al., *Modos de ver*, ed. Moisés Puente, trad. Justo G. Beramendi, 3ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 16.

38. Laura L. Howes, «“The Slow Curve of the Footwalker”: Narrative Time and Literary Landscapes in Middle English Poetry», *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 83, n.º 1 (2000): 165-81.

39. Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, 36; Baschet, *La civilización feudal: Europa del año mil a la colonización de América*, 364.

experimentado inmersiva y secuencialmente, más que desde puntos de vista fijos o dominantes que favoreciesen una lectura global⁴⁰ —el ascenso de Petrarca, de haberse producido, habría sido entendido como una absoluta excentricidad—. El territorio, al tiempo que proveía el sustento y la identidad, era fuente permanente de peligros, tentaciones ilusorias e indefensión ante una naturaleza tan inclemente como imprevisible. No era, desde luego, un telón estético ni una realidad esencialmente pacífica y deleitosa. En este contexto, como ha señalado Paul Zumthor, *el juicio estético, mediatizado por un sentimiento más fuerte, quedaba desviado y como suspendido*⁴¹.

Evidentemente, este modo de entender el mundo habría de tener consecuencias arquitectónicas. En la arquitectura señorial y monumental se traducía en edificios con apariencias hoscas y fortificadas y composiciones predominantemente centrípetas e introvertidas. Jérôme Baschet ha puesto de manifiesto la *percepción concéntrica del espacio, que valora un centro positivo y sacralizado (en oposición a la periferia), y una interioridad protectora y tranquilizante (en oposición al exterior)*⁴². Castillos y palacios medievales protegían afanosamente el interior y lo conectaban preferentemente con el cielo, a través del espacio cenital del patio. En España, el palacio de Don Fadrique en Sevilla (s. XIII), el Alcázar de los Reyes Cristianos en Córdoba (s. XIV), las intervenciones de Alfonso X, Alfonso XI o Pedro I en los Reales Alcázares sevillanos (s. XIII-XIV); la Casa-palacio de los duques de Feria en Zafra (s. XV), o el Palacio Ducal de Pastrana en Guadalajara (s. XVI) son algunos ejemplos representativos. Es sabido que, entre los siglos XII y XV y coincidiendo con el esplendor cultural de al-Andalus, los palacios de la Corona de Castilla tomaron con frecuencia formas y disposiciones espaciales propias de la arquitectura andalusí, generalmente de mayor suntuosidad y elaboración formal⁴³. No obstante, en lo que respecta a la experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico, no podemos hablar de singularidades equivalentes a las analizadas en el episodio anterior, que cualifiquen de manera sistemática espacios para este propósito. Así, aunque numerosos alcázares cristianos ofrecían, por su propio emplazamiento, amplias perspectivas de los alrededores, sólo en algunos casos —como en Segovia o Guadalajara— las salas en que se abren los huecos y el propio trazado, situación y dimensionamiento de éstos sugieren un posible interés por la percepción del territorio más allá de las murallas, abundando, en otros muchos, las salas ciegas o abiertas solamente a los patios. Cuando existen, los huecos exteriores de las fortalezas medievales suelen aparecer formalizados como “ventanas de asiento” que ocupan, a modo de nichos o camarillas, el grueso de los muros: en ellos, además de la vista, la iluminación natural facilitaría la lectura o la conversación *vis-à-vis*. También eran frecuentes, sobre todo en la etapa final del gótico, las balconadas o

40. Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, 36; Howes, «“The Slow Curve of the Footwalker”: Narrative Time and Literary Landscapes in Middle English Poetry»; Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*, trad. Julio Monteverde (Logroño: Pepitas de calabaza, 2018), 88-89.

41. Zumthor, *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, 87.

42. Baschet, *La civilización feudal: Europa del año mil a la colonización de América*, 373. En relación con ello, Peter Sloterdijk ha hablado del ser humano como constructor de “esferas”; véase, especialmente, Peter Sloterdijk, *Esferas II: Globos. Macrosferología*, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Siruela, 2004).

43. Antonio Almagro Gorbea, *Palacios medievales hispanos* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008).



[Fig. 2] La mirada de Dios sobre el mundo. *Omne Bonum*, James le Palmer (s. XIV). British Library, Royal MS 6 E VI/1, f. 16r.



[Fig. 3] Castillo medieval. *Cantigas de Santa María*, Alfonso X el Sabio (s. XIII), cantiga 187.

galerías altas —llamadas “andamios” en la Edad Media⁴⁴— dispuestas en las fachadas de castillos y palacios para presenciar justas, paradas militares, torneos o celebraciones multitudinarias que tuviesen lugar en las inmediaciones⁴⁵. Se trata, por tanto, de una mirada que no busca el horizonte lejano, las amenas perspectivas ni la buena orientación, sino la visión privilegiada del espacio público inmediato. En el s. XVI se llamaba “mirador” o “miradero” a este tipo de palcos cubiertos⁴⁶, de lo que contamos con varios ejemplos en Granada⁴⁷; aunque ya empezaba a utilizarse el término para aludir a aquellos lugares que proporcionaban experiencias del paisaje apreciadas, como tendremos ocasión de comprobar en los casos de estudio.

Es significativo constatar que, en los castillos y palacios medievales, al desinterés general —o, al menos, a la ausencia de un interés constante y manifiesto— por la experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico solía superponerse una concepción de su imagen externa invariablemente castrense, *que en nada articulaba una idea representativa de su carácter palaciego*⁴⁸. El aislamiento territorial y la fortificación de las residencias nobiliarias respondían a requisitos funcionales —privacidad, protección frente a ataques o levantamientos— pero también simbólicos⁴⁹. A través de una residencia visiblemente defendida e impenetrable, los señores hacían públicamente gala de su poder y habilidad marcial⁵⁰ y disuadían de posibles amenazas⁵¹. El aislamiento respecto de los núcleos habitados, por su parte, subrayaba la individualidad del linaje y sugería la soberanía sobre el territorio circundante⁵². Esta dureza pétreo de los exteriores, como ha observado Rafael

Manzano, contrasta con *el esplendor de los dorados techos y ricos decorados de sus estancias*⁵³, a semejanza, en este punto, de los palacios andalusíes.

La tendencia a la introversión alcanzaba también a la vivienda urbana: es ampliamente conocido el testimonio de Morgado, quien señaló cómo en Sevilla antes del s. XVI *todo el edificar era dentro del cuerpo de las casas, sin curar de lo exterior*⁵⁴. También Lucio Marineo Sículo atestiguaba, sobre las casas de Toledo, que *son mucho mejores por de dentro que por de fuera parescen*⁵⁵, y Andrea Navagero se le anticipaba diciendo, sobre los palacios urbanos toledanos, que *son senza uista alcuna ne demonstration di fora [...]. Fanno pochissimi balconi, & picoli, & questo dicono che è per il caldo & freddo: & il più delle lor sale non ha altro lume che quel de la porta: il lor fabricar è far il spatio in mezzo, et poi i quattro quarti, come che a lor pare diuisi*⁵⁶. A la inercia protectora se sumaban, por tanto, las exigencias climáticas y la asimilación de la vida hacia el interior de la casa compartida con la cultura andalusí⁵⁷, prescindiendo, por lo demás, de mecanismos arquitectónicos que denotasen un interés especial por el entorno más allá de los muros.

No será, en general, hasta la fase final del gótico y los inicios del Renacimiento cuando los palacios castellanos abandonen su aspecto militar o monacal y comiencen, en palabras de Fernando Chueca, a “exteriorizarse”⁵⁸; esto es, a prestar atenciones tanto a la experiencia del entorno desde el espacio arquitectónico como a la presencia de la propia construcción en el medio en que se enclava. Como parte de este proceso, que en la España cristiana se inicia a mediados del s. XV, las formas tradicionales ideadas con propósitos defensivos o eminentemente funcionales se verán reinterpretadas y revisitadas desde el prisma moderno de la ociosidad y utilizadas con fines recreativos: se trata del mismo fenómeno de apertura y desactivación de usos militares que constatamos en la primera parte en el contexto nazarí. Un ejemplo de ello serán los paseadores palaciegos, espacios que pudieron tener su origen en el caminar ocioso de los señores por los adarves de sus alcázares en tiempos de paz: su situación en el límite elevado de la fortificación permitía tomar el aire y el sol y extender la mirada a lo lejos desde el espacio privado y seguro de la arquitectura. Lo mismo podría decirse de los torreones otrora defensivos u orientados a la vigilancia, que pasan a adquirir connotaciones representativas y condición de mirador⁵⁹. Surgen, también, construcciones de nueva planta que reflejan

44. Juan Carlos Ruiz Souza, «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de la Historia del Arte*, n.º 23 (2013): 305-31.

45. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la torre de Martí l'Humà en la Plaça del Rei en Barcelona.

46. Nebrija, en su *Vocabulario español-latino* (ca. 1495), define “miradero” como *lugar de donde miramos*; consultada la edición facsímil de la Real Academia española (1951). Véase también el *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan* (1548), donde se indica que era competencia de los “reposteros de estrados e mesa” *aderesçar los cadahalsos, tabladros, ventanas e miradores desde donde las personas reales miraren los toros o justas, e torneos e otras fiestas del ejercicio de los cavalleros*; en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, ed. Santiago Fabregat Barrios, 2ª ed. (Valencia: Universitat de València, 2006), 119. Resultan asimismo de interés las consideraciones escénicas de los “miradores” o palcos teatrales en el anónimo *Tratado de Arquitectura de la BNE* (Mss/9681, ff. 92v-100v).

47. Sin duda el más conocido es la Casa de los Miradores de la Plaza Bibarrambra, estudiada en profundidad por Juan Manuel Barrios en «La casa de los Miradores de Diego de Siloe: un palco en la plaza mayor de Granada», *Archivo Español de Arte* 90, n.º 357 (2017). Véase también Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada* (Madrid: Luis Sanchez, 1608), f. 11v. Similares motivaciones llevaron a la construcción de la Casa de las Chirimías en el Paseo de la Puerta de Guadix a comienzos del s. XVII, que Henríquez de Jorquera designa igualmente como “mirador”; en Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, ed. Antonio Marín Ocete (Granada: Universidad de Granada, 1987), 22.

48. Víctor Nieto Alcaide, Alfredo José Morales Martínez y Fernando Checa Cremades, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, 2ª ed. (Madrid: Cátedra, 1993), 35.

49. Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, 322; Baschet, *La civilización feudal: Europa del año mil a la colonización de América*, 117. El propio concepto de castillo era clave en el discurso simbólico medieval, representando la virtud, el alma, la elevación, la protección o la lucha por la consecución de un ideal; véase Joaquín Rubio Tovar, «El castillo en la literatura», en *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid (Guía de patrimonio artístico)* (Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993), 57-65; Enrique Varela Agüi, «Fortificación medieval y simbolismo: algunas consideraciones metodológicas», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.º 9 (1999): 41-62.

50. Hansson, *Aristocratic Landscape. The Spatial Ideology of the Medieval Aristocracy*, 31, 78-86.

51. Edward Cooper, *Castillos señoriales en la Corona de Castilla* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991), 17.

52. Hansson, *Aristocratic Landscape. The Spatial Ideology of the Medieval Aristocracy*, 107, 127.

53. Rafael Manzano Martos, *Los alcázares españoles a finales de la Edad Media* (Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia, 1999), 23.

54. Alonso de Morgado, *Historia de Sevilla, en la qual se contienen svvs antigvedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos* (Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587), f. 47v.

55. Lucio Marineo Sículo, *Obra compuesta por Lucio Marineo Siculo coronista d[e] sus Majestades de las cosas memorables de España* (Alcalá de Henares: Casa de Juan de Brocar, 1539), f. 12v.

56. Andrea Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V* (Venecia: Domenico Farri, 1563), f. 9r.

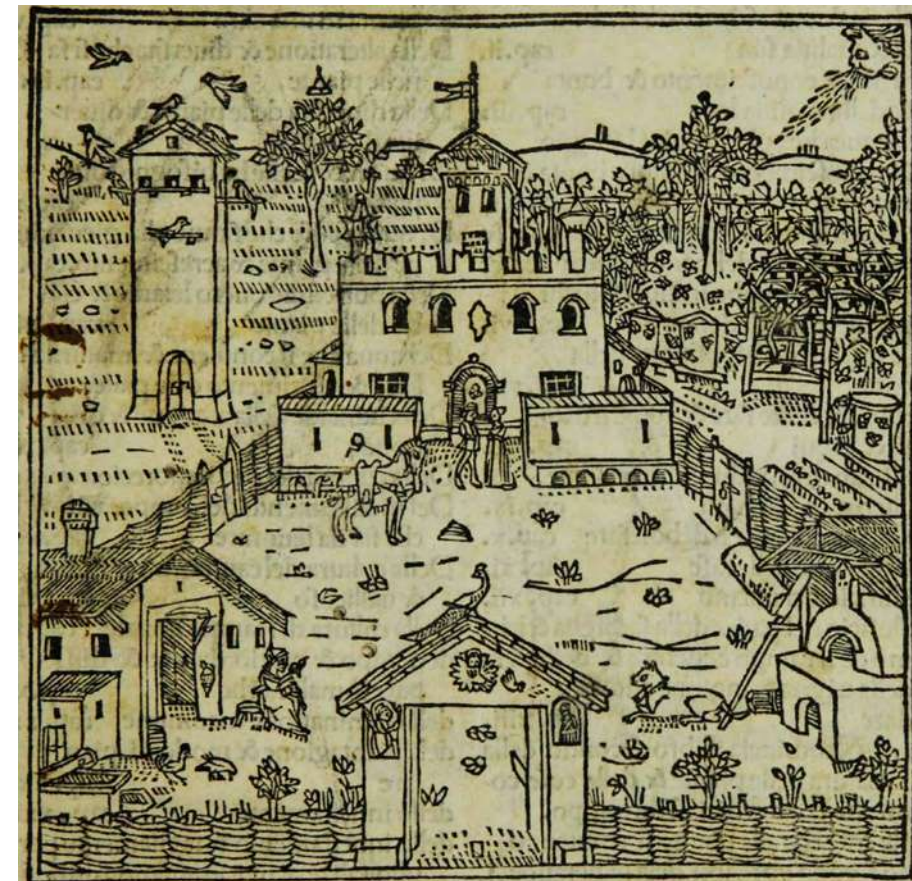
57. Vicente Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española. Tomo primero: Arquitectura privada* (Madrid: Saturnino Calleja, 1922), 122.

58. Fernando Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española, Edad Antigua y Edad Media* (Madrid: Dossat, 1965), 563.

59. Vicente Lampérez y Romea, «Los palacios españoles de los siglos XV y XVI», en *Conferencia dada el día 13 de febrero de 1913 en la Real Academia de Jurisprudencia* (Madrid: Hijos de M.G. Hernández, 1913), 8. Se trata de la misma evolución observada por Maderuelo en las *rocche* toscanas, en Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 113-15.

una progresiva apertura y autoconsciencia de la obra arquitectónica en su contexto: ejemplos bien conocidos son el Castillo de Manzanares el Real (ca. 1475), iniciado por Diego Hurtado de Mendoza y completado con una galería-mirador gótica por su hijo Íñigo; el Palacio del Infantado en Guadalajara (1482-1492)⁶⁰, obra personal de este último con una galería en dos niveles hacia los jardines que permitía lanzar la vista por encima de sus tapias; la Casa del Cordón (1476-1482), o el Palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo (1488-1492), dotados, estos últimos, del mismo recurso paisajístico y el segundo, además, de una armónica y simétrica fachada. Es significativo que las galerías hasta entonces propias de claustros interiores se trasladan, casi sin variaciones, a cerramientos exteriores especialmente favorables por su orientación y posibilidades panorámicas, propiciando una continuidad fluida entre espacio arquitectónico y entorno exterior. La amplitud generosa de huecos y balcones especialmente compuestos, atendiendo tanto a las impresiones de los ocupantes como a las de los viandantes, apunta en la misma línea. Otros tipos de construcciones notables de iniciativa regia, nobiliaria o eclesiástica tratan asimismo de afirmar su presencia en las ciudades, mediante decisiones conscientes de volumetría o composición de fachadas. Evidentemente, esta "exteriorización" de la arquitectura más noble no será drástica sino progresiva y gradual, y vendrá crecientemente propiciada, además de por la evolución natural de los modos de vida, por el influjo de tres contextos en los que, aunque de modo diverso y de la mano de exploraciones diferentes, estaba alumbrándose una nueva conciencia del paisaje: la Italia del *Quattrocento*, el territorio flamenco y el mundo andalusí.

La primera es la más evidente influencia, aunque la más tardía en penetrar en la cultura hispana. Es bien sabido que en el *Quattrocento* el redescubrimiento de los autores clásicos desempolvó el interés por el mundo desarrollado en la Antigüedad, elevando a la categoría de ideales los modos de habitar en contacto estrecho con la naturaleza⁶¹. De la mano del auge de las ciudades y su actividad comercial, se inició una lenta transición al sistema económico capitalista, con el territorio agrícola de los entornos periurbanos monopolizado por las clases pudientes⁶². Con los textos clásicos como guía interpretativa, el territorio rural —altamente humanizado— empezó a valorarse, más allá de su productividad y rendimiento económico, como refugio compensatorio de los problemas de la cada vez más agitada y compleja vida urbana⁶³. El contacto directo con esta naturaleza ordenada y domesticada y



[Fig. 4] El arte de la *villeggiatura*. Una típica *rocca* con sus tierras. Frontispicio de *De agricultura* de Pietro de' Crescenzi (s. XIV) en la edición de Matteo Capcasa (1495).

la observación atenta de sus procesos y fenómenos se asumieron como hábitos sanadores del cuerpo y el alma, reveladores de la lógica del cosmos y estimulantes del pensamiento y la creatividad⁶⁴; aspectos no solamente valorados por pensadores y poetas, sino también por los propietarios más cultos y acaudalados del momento, que trataron de ponerlos en práctica en su patrimonio inmobiliario. Surge así el arte de la *villeggiatura* o retiro periódico a las propiedades rurales,

pueden ver estas cosas porque están encerrados. Por eso hay una gran diferencia entre las vidas de los trabajadores de villa, que laboran a la luz del sol, y los de la ciudad, que trabajan en talleres oscuros y casas lóbregas. No es sorprendente que los primeros estén siempre más sanos y robustos y los segundos, delgados, abatidos, apáticos y propensos a morir jóvenes. El mismo Lorenzo el Magnífico se pronunció en este sentido en su Comento, como ha sido destacado en Kent, *Lorenzo de' Medici & the Art of Magnificence*, 113. También lo hizo Leon Battista Alberti en *I libri della famiglia* (1433-1440) en los siguientes términos: *Puoi in villa nasconderti per non vedere le rubalderie, le sceleraggine e la tanta quantità de' pessimi mali uomini, quali pella terra continuo ti farfallano inanti agli occhi, quali mai restano di cicalarti torno all'orecchie, quali d'ora in ora seguono stridendo e muggiando per tutta la terra, bestie furiosissime e orribilissime. Quanto sarà beatissimo lo starsi in villa: felicità non conosciuta!* Edición consultada: *I libri della famiglia* (Turín: Letteratura italiana Einaudi, 2000), 213.

64. Marsilio Ficino en *De triplici vita* (1489) recomendaba *la contemplación frecuente del agua tersa y de los colores verdes y rojos, las visitas asiduas a jardines y bosques, los tranquilos paseos a lo largo de los ríos y de los prados florecidos*; en Marsilio Ficino, *Tres libros sobre la vida*, trad. Marciano Villanueva Salas (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006), 37. Cosimo de' Medici confesaba al mismo Ficino: *Venni hieri nella Villa di Carreggio, non per cagione di coltiuare il campo, ma si bene l'animo*; en Marsilio Ficino, *Tomo I. Delle divine lettere del gran Marsilio Ficino*, trad. Felice Figliucci (Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1563), f. 1v.

60. Francisco Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, vol. II (Madrid: Aldus, 1942), 321; José María de Azcárate Ristori, «La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas», *Archivo español de arte* 24, n.º 96 (1951): 307-20.

61. Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII*, trad. María Teresa Weyler, 3ª edición (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 12. Para el caso de Lorenzo el Magnífico y su familia, véase Francis William Kent, *Lorenzo de' Medici & the Art of Magnificence* (Baltimore - Londres: The Johns Hopkins University Press, 2004), 115.

62. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 61-62.

63. James S. Ackerman, *La villa: forma e ideología de las casas de campo*, trad. Isabel Balsinde (Madrid: Akal, 1997), 12. Especialmente revelador es el siguiente testimonio de Agostino Gallo (1566), transcrito por el autor en la página 151 de la monografía: *Los que viven en el campo son casi los únicos que pueden observar la puesta del sol, y ver ese inefable esplendor que lo ilumina todo sobre la tierra, el agua, las montañas y las nubes, haciéndolas aparecer de colores muy diversos y enrojeciéndolos de tal modo que parece que arda todo el cielo. Ésas son cosas que poca gente o nadie de la ciudad puede ver (excepto los que hacen guardia en un castillo o en las murallas de la ciudad), porque las casas de alrededor son demasiado altas y porque tampoco les interesan esas cosas, como sí ocurre con los del campo. La gente de las ciudades no se levanta hasta que el sol está alto; si se levantan antes (como los herreros, los hiladores, los tejedores y otros trabajadores), tampoco*

reinterpretación de los modos de vida descritos por autores como Plinio el Viejo, Plinio el Joven⁶⁵, Vitruvio, Cicerón, Ovidio, Platón o Séneca por parte de los grandes señores del Renacimiento⁶⁶. Consecuencia directa será el que, desde mediados del s. XV, el paisaje —aunque aún no exista el término para nombrarlo⁶⁷— comience a recibir atenciones explícitas por parte de la tratadística de arquitectura, como recoge ya de manera prescriptiva *De re ædificatoria* (1485)⁶⁸. Los siguientes pasajes pertenecen a la primera traducción española (1582):

Los asientos y mesas delos principes assentarse han en el lugar mas digno traera dignidad la altura del lugar, y que con los ojos se pueda de alli ver la mar, los collados, y la anchura de la región⁶⁹.

Las habitaciones de los nobles querria yo que occupassen lugar enel campo, no el mas fertil, sino el mas digno, desde donde muy libremente se tomen la comodidad y deleyte del fresco, del sol, y dela vista, que de faciles las entradas azia si desde el campo, que reciba en honestissimos espacios, el huesped que viene sea visto, y vea la ciudad, pueblos, mar, y estendida llanura, y las cumbres conocidas delos collados y montes, las recreaciones delos jardines, pesquerias, y los regalos delas caças tengan las puestas debajo delos ojos [...]⁷⁰.

Esta novedosa integración de la experiencia del paisaje en el proyecto arquitectónico comprendía aspectos tales como la situación y orientación del edificio en relación con su entorno territorial, la disposición y el diseño espacial coordinados de jardines o zonas de cultivo, que actuaban como elementos de transición entre la racionalidad de la arquitectura y las formas orgánicas del territorio⁷¹; la

65. Es ampliamente conocida la descripción que hizo Plinio de su *Villa Tuscum*, según los últimos descubrimientos, situada en el entorno de San Giustino, en Umbria; véase Francesco Fariello, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, trad. Jorge Sainz, 2ª ed. (Barcelona: Reverté, 2004), 35-38.

66. Así lo expresaba Alberti: *E anche vi godete in villa quelli giorni aerosi e puri, aperti e lietissimi; avete leggiadrissimo spettacolo rimirando que' colletti fronditi, e que' piani verzosi, e quelli fonti e rivoli chiari, che seguono saltellando e perendosi fra quelle chiome dell'erba*; en *I libri della famiglia*, f. 212.

67. El término *paesaggio* aparece en lengua italiana en 1552, derivado del francés *paysage* y empleado para designar representaciones de campos amenos, según Pierre Donadieu y Yves Luginbühl, «L'evoluzione della nozione di paesaggio in epoca moderna», en *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte e natura: manuale di teoria e pratica* (Florenca: Leo S. Olschki, 2008), 5. En España se usa por primera vez hacia 1560, según Francisco Calvo Serraller, «Concepto e historia de la pintura de paisaje», en *Los paisajes del Prado* (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, Nerea, 1993), 16.

68. Ultimado hacia 1452 y publicado en 1485 con el sostén económico de Lorenzo de' Medici. Angelo Poliziano, en la dedicatoria a Lorenzo de' Medici del tratado, confirma que Alberti *de tal modo investigó las ruinas de la antigüedad, que descubrió todos los principios del arte arquitectónico de los antiguos y los tomó como modelo*; en *De Re Aedificatoria*, ed. Javier Rivera Blanco y Javier Fresnillo Núñez (Madrid: Akal, 1991), 55.

69. Leon Battista Alberti, *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto*, trad. Francisco Lozano (Madrid: Alonso Gomez Impresor de su Magestad, 1582), Libro quinto, capítulo II, 125. Hemos evitado conscientemente en estas citas una traducción más reciente por haber constatado que algunas de ellas introducen el término "paisaje" en estos momentos en que aún no existía. Por otra parte, estos testimonios parecen demostrar que una conciencia del paisaje, tal y como éste es entendido en el presente trabajo, no requiere necesariamente un término con que designarlo.

70. Alberti, *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto*, Libro quinto, capítulo XVII, 152.

71. Paul van der Ree, Gerrit Smienk y Clemens M. Steenberg, *Italian Villas and Gardens: a corso di disegno* (Munich: Prestel, 1992), 12, 21. Maderuelo no ve, sin embargo, una correlación entre el avance en la conciencia del paisaje y el desarrollo de la jardinería, entendiendo que los jardines del primer Renacimiento se encerraban en sí mismos y en su simbolismo alegórico y no prestaban demasiada atención al entorno circundante; véase *El paisaje: génesis de un concepto*, 189. En cambio, Raffaele Milani aboga por su revalorización, dado su indiscutible papel en el fomento del deleite contemplativo, y Francesco Fariello o Michel Baridon les han atribuido una clara vinculación con la sensibilidad paisajística a gran escala; consúltese Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, ed. Federico López Silvestre, trad. Carmen Domínguez (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015), 69; Fariello, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*,

distribución y jerarquización interna de las dependencias en atención a la calidad de las perspectivas divisables; la desmaterialización y perforación de los cerramientos, o la disposición de frescos de paisajes pintados, que complementaban ingeniosamente a las vistas del territorio real allí donde, por diversos motivos, resultaban inviables⁷². D. J. Stanley sostiene que estas formas de apertura al entorno deben entenderse en el marco de una tradición y evolución ininterrumpida desde el Imperio Romano, alcanzando en el Renacimiento no un "re-nacimiento" sino su culminación⁷³. Para todo ello debió de hacerse notable uso de la creatividad, ya que no serían muchas las construcciones de época clásica que se mantuviesen en pie y sin sustanciales alteraciones; además, el principal tratado de arquitectura romana, redactado por Vitruvio, se encontraba por completo desprovisto de ilustraciones. Con todo, los resultados fueron excepcionales, alcanzando sus más altas cotas en las villas toscanas, romanas y vénetas durante *Quattrocento* y *Cinquecento*, de lo cual existe una amplia bibliografía. Las atenciones al paisaje por parte de la arquitectura de la villa revestían a su propietario, al igual que el gusto o la práctica de otras artes, de un aura de sofisticación, erudición y sensibilidad —la "dignidad" que menciona Alberti— que no era incompatible con un férreo control de sus negocios, bienes y dominios terrenales, sino su más apropiado complemento.

Paralelamente, en Italia, la decodificación perspectiva de la visión humana —la llamada "pirámide visual"⁷⁴— contribuyó a operar una transformación radical en la concepción del entorno, favoreciendo la asimilación de la arquitectura, el jardín y el paisaje como objetos de arte. Si, previamente, a Dios quedaba reservada la mirada global y sapiente sobre el mundo, el descubrimiento de las leyes de la perspectiva cónica convirtió al individuo en sujeto, diseñador y espectador legitimado del universo⁷⁵, en el marco de una inexorable transición del cosmos teocéntrico al antropocéntrico. En los círculos humanistas, el mundo pasó a interpretarse como obra de arte de factura divina cuyo perfecto orden no era inmediato ni aparente, pero existía y resultaba accesible a las mentes más preclaras, como

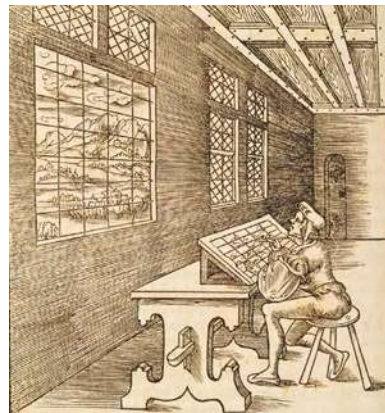
67; Michel Baridon, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Vol. II. Islam, Edad Media, Renacimiento y Barroco*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, 2005), 341.

72. Recuperando la conocida recomendación vitruviana. Serlio, siguiendo a Vitruvio, prescribiría murales paisajistas para los corredores palaciegos por la longitud de sus muros, que definía paramentos de proporción marcadamente apaisada; en Francisco de Villalpando, *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastia Serlio Boloñés. En los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios có los exemplos de las antigüedades* (Toledo: Casa de Iván de Ayala, 1552), f. 71. Alberti también recomendaría este tipo de pintura en las paredes en torno a jardines y huertos, *porque es la mas alegre de todas. Alegrámonos en grande manera en nuestros ánimos quando vemos pintados deleytes de regiones y puertos y pesquerias y choças y nadaderos y juegos de labradores y cosas floridas y llenas de hojas*; en Alberti, *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto*, 277.

73. David James Stanley, «The Origin and Development of the Renaissance Belvedere in Central Italy» (Tesis doctoral, Pennsylvania State University, 1978), 70.

74. Leon Battista Alberti sistematiza los conocimientos perspectivos del momento en *De pictura* (ca. 1435). Versión consultada: *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres Libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, trad. Diego Antonio Rejón de Silva (Madrid: Imprenta Real, 1827). Para una visión general sobre este tema, consúltese: Erwin Panofsky, *La perspectiva como «forma simbólica»*, trad. Virginia Careaga (Barcelona: Tusquets, 2003).

75. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, trad. Ramón Hervás (Barcelona: Paidós, 1994), 197; Baschet, *La civilización feudal: Europa del año mil a la colonización de América*, 563.



[Fig. 5] A través de la ventana. Ilustración de *Eyn schön nützlich büchlin vnderweisung der kunst des Messens, mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial* (Hieronymus Rodler, 1531), f. Hii v. Staatsbibliothek Bamberg, signatura L.art.q.3#1.

se desprende de algunos pasajes de *De re ædificatoria*⁷⁶ o *Il Libro del cortegiano* (1528)⁷⁷. Consecuentemente, la ciudad dejó de entenderse como laberinto insondable e irrepresentable de forma verídica⁷⁸ para comenzar a concebirse y proyectarse como arte⁷⁹, tal y como muestran las trazas geométricas regulares de las ciudades ideadas por Filarete (1464)⁸⁰ o Francesco di Giorgio (1495)⁸¹. Sus interiores pasaron a observarse como “escenarios urbanos”⁸², lugares donde se desarrollaba la vida cívica ambientada por la arquitectura [Fig. 6]. Pero no todo en el interior de la urbe se integró en la esfera artística: los entramados tortuosos y estrechos de origen medieval, los edificios asimétricos e irregulares⁸³ o los barrios populares quedaban invariablemente excluidos de este tipo de interpretaciones⁸⁴. Giovanni Botero precisaría que *pertenece al arte, las calles derechas de vna ciudad, y los edificios suntuosos, como palacios, teatros, anfiteatros, portigos, cercos, hipodromos, fuentes, estatuas, pinturas, y otras cosas excelentes, y que dan marauilla*⁸⁵. En este sentido, la admisión definitiva de la Arquitectura dentro de las artes liberales le reconoció un contenido intelectual, estético y simbólico que la alejó de la mera labor técnica medieval⁸⁶, convirtiendo al arquitecto en “artista del espacio” especialmente

76. *Cierto que nos marauillamos de Dios mirado el cielo y sus marauillosas obras: mas porque las vemos hermosas, que no por la vtilidad que dellas sentimos [...] pues podemos ver que lanatura mesma a cada passo no cessa de dia en dia de festejar con demasiada recreacion de hermosuras; en Alberti, Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto, 162.*

77. Redactado en Roma entre 1514 y 1518. El siguiente pasaje es bastante representativo: *Eccovi il stato di questa gran machina del mondo, la qual, per salute e conservazion d'ogni cosa creata è stata da Dio fabricata. Il ciel rotondo, ornato di tanti divini lumi, e nel centro la terra circundata dagli elementi e dal suo peso istesso sostenuta; il sole, che girando illumina il tutto e nel verno s'accosta al piú basso segno, poi a poco a poco ascende all'altra parte; la luna, che da quello piglia la sua luce, secondo che se le appropinqua o se le allontana; e l'altre cinque stelle che diversamente fan quel medesimo corso. Queste cose tra sé han tanta forza per la connexion d'un ordine composto così necessariamente, che mutandole per un punto, non poriano star insieme e ruinarebbe il mondo; hanno ancora tanta bellezza e grazia, che non posson gl'ingegni umani imaginar cosa piú bella.* Se ha consultado la edición: *Il libro del cortegiano*, ed. Emilio Piccolo (Nápoles: Vico Acitillo 124 - Poetry Wave, 2009), f. 267. Así de elocuente se expresaba también Leonardo da Vinci: *¿Qué te mueve, hombre, a abandonar tu propia casa en la ciudad y a tus parientes y amigos, para ir, por montes y valles, a lugares campestres, sino la natural belleza del universo, la cual, si ello atentamente consideras, sólo con la vista puede ser fruida?*, en transcripción de Ana María Moya Pellitero, *La percepción del paisaje urbano* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011), 122. También Palladio hablaría de la *bella machina del Mondo*; en Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (Venecia: Domenico de' Franceschi, 1570), Proemio al *Quarto Libro*.

78. Si se recuerda el fresco de Lorenzetti *Los efectos del buen gobierno en la ciudad* (1338-1340), en el Palazzo Pubblico de Siena, la ciudad aparecía “sugerida” a partir de un cúmulo impresionista de construcciones y accidentes típicos, más que representada de un modo verídico.

79. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, 162.

80. Antonio Averlino, *Tratado de arquitectura* (Vitoria: Ephialte, 1990).

81. Consultada la edición: *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto senese del secolo XV*, ed. Cesare Saluzzo, vol. I (Turín: Tipografia Chirio e Mina, 1841); *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto senese del secolo XV*, ed. Cesare Saluzzo, vol. II-Atlante (Turín: Tipografia Chirio e Mina, 1841).

82. Giulio C. Argan, *The Renaissance City* (Nueva York: George Braziller, 1969), 21; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 125. Javier Maderuelo llama la atención sobre las “escenas” teatrales, caracterizadas como ambientes urbanos, que compuso Serlio en *I Sette Libri*; en Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo: una historia cultural del paisaje* (Madrid: Abada Editores, 2020), 380.

83. Peter Burke, «Urban Sensations: Attractive and Repulsive», en *A Cultural History of the Senses in the Renaissance* (Londres: Bloomsbury Academic, 2016), 58.

84. Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 130.

85. Giovanni Botero, *Diez libros de la razon de estado: con tres libros de las causas de la grandeza, y magnificencia de las ciudades de Iuan Botero traduzido de italiano en castellano por Antonio de Herrera* (Madrid: Luys Sanchez, 1593), f. 193v.

86. Lo destaca Alberti en el siguiente pasaje de *De re ædificatoria*: *creo que he de explicar qué características debe reunir, en mi opinión, el arquitecto. En efecto, no voy a considerar como tal a un carpintero, a*



[Fig. 6] La ciudad ideal. Piero della Francesca (atrib.), ca. 1470. Galleria Nazionale delle Marche.

cualificado para lograr efectos visuales⁸⁷. Señala Lewis Mumford que *la perspectiva convirtió entonces la relación simbólica [medieval] de los objetos en una relación visual*⁸⁸. Bajo el auspicio de pontífices, gobernantes y potentados, la pretensión artística trascendería el diseño de arquitecturas aisladas para planificar secuencias del “paisaje urbano interior”⁸⁹, cuya cualidad quedaba definida por los edificios monumentales y las plazas y calles entre ellos que posibilitaban la percepción escenográfica. Las estrechas conexiones entre pintura, arquitectura y teatralidad en el primer Renacimiento se ponen de manifiesto en las célebres recomendaciones de Leonardo da Vinci o Alberti, quienes prescribían que las pinturas habían de plasmar las escenas tal y como si estuviesen siendo observadas a través de una ventana⁹⁰, asimilando este dispositivo a una embocadura escénica⁹¹.

En definitiva, en la Italia central del *Quattrocento* se sientan las bases de una nueva conciencia del paisaje, de componente artística y predominantemente visual, tanto referida a su experiencia desde el espacio arquitectónico como en lo que respecta a la impresión general de la arquitectura en su emplazamiento; inquietud que valoraba, ante todo, los entornos apacibles y humanizados, el equilibrio visual,

quien tú podrías poner a la altura de los hombres más cualificados de las restantes disciplinas: pues la mano de un obrero le sirve de herramienta al arquitecto. Yo, por mi parte, voy a convenir que el arquitecto 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 ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos. Para hacerlo posible, necesita de la intelección y el conocimiento de los temas más excelsos y adecuados. Y de tal índole será el arquitecto; en De Re Aedificatoria, 57. Parecidas consideraciones recoge Diego de Sagredo en Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Casas / Columnas / Capiteles / y otras piezas de los edificios antiguos (Toledo: Remon de Petras, 1526), f. Aviiiv.

87. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 26. También Bruno Zevi señaló que el descubrimiento de las reglas de la perspectiva cónica pudo traducirse en una imprecisa identificación entre espacio perspectivo y espacio urbano o arquitectónico; en Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (Barcelona: Poseidón, 1981), 22-23.

88. «Preparación cultural», del libro *Técnica y civilización* (1934); en Lewis Mumford: *textos escogidos*, ed. Daniel Mundo (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2009), 38-39.

89. Florencio Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico», en *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*, ed. Carmen Delgado Viñas, Joseba Juaristi Linacero, y Sergio Tomé Fernández (Santander: Librería Estudio, 2012), 13-92. El sentido de esta expresión fue señalado en la *Introducción* a la tesis.

90. Da Vinci y Alberti, *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci, y los tres Libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, 25,215. Emilio Cachorro comenta también este asunto en « Habitaciones con vistas. Pulsión escópica a través de la ventana », *Archivo Español de Arte* 88, n.º 350 (30 de junio de 2015): 158.

91. Para Miguel Ángel, en cambio, la Arquitectura no era sino uno de los “ríos” que brotaban de la fuente principal de la Pintura y, el mundo, un gran lienzo en el que todos nos hallamos “pintando”; véase Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, ed. y trad. Isabel Soler (Barcelona: Acatilado, 2018), 81.

la simetría⁹² y la inteligibilidad de la forma. Desde esta óptica artística progresivamente secular, el paisaje puede ser entendido, recordando a Régis Debray, como *una Creación que ha perdido su mayúscula*⁹³.

Posteriormente, el redescubrimiento de la Antigüedad clásica permearía también en el ámbito hispano, aunque en nuestro país, que por aquel entonces carecía de la inclinación humanista de Italia, se valoraron, sobre todo, sus connotaciones de esplendor imperialista y su asociación con los primeros tiempos del cristianismo⁹⁴; aspectos que motivaron la adopción consciente del lenguaje arquitectónico reelaborado por los italianos principalmente en aquellas obras con mayor contenido simbólico. En España, la nueva monumentalidad clásica convivió durante décadas con el tradicional gótico-mudéjar, constituyendo ambas dos opciones formales igualmente válidas de modernidad y frecuentemente combinadas⁹⁵. No se produciría una incorporación seria de los postulados renacentistas hasta la década de 1530, cuando comenzasen a aparecer traducciones de algunos tratados de la nueva arquitectura e Italia se encontrase ya en fase de Manierismo⁹⁶: *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo, basado en Vitruvio, fue publicado en nuestro país en 1526⁹⁷; *De re ædificatoria, como ya se indicó*, fue vertido al español en 1582⁹⁸ —y censurado por la Inquisición al año siguiente—, y *Los diez libros de la arquitectura* de Sebastiano Serlio comenzaron a aparecer en Madrid en 1552 con traducción de Francisco Villalpando⁹⁹ —según Rafael López Guzmán, el tratado que más influyó en la arquitectura renacentista del sur de España en el último tercio del s. XVI¹⁰⁰—. Sólo con el tiempo los arquitectos nacionales asimilarían algunos de los presupuestos clásicos y serían capaces de fundir la tradición propia con las nuevas ideas, elaborando una arquitectura no ya imitada sino autóctona y original.

En cambio, las componentes de fusión estrecha entre arquitectura, jardín y paisaje de las villas y palacios italianos no parecen haber recibido la misma atención en España, a juzgar por su menor peso en la historiografía. No obstante, la intensificación de los contactos con la península vecina desde el s. XV se tradujo en un trasvase continuo, temporal o permanente, de individuos pertenecientes a los sectores sociales más pudientes y cultivados y, por ende, potencialmente interesados en esta forma de autoafirmación y actualización cultural: artistas, embajadores, dirigentes políticos o eclesiásticos que pudieron experimentar en primera persona tanto la realidad cultural italiana como la española y advertir las relaciones

practicadas entre arquitectura y paisaje desde una renovada consideración de ambos. Los posibles paralelismos e influencias cruzadas entre los palacios, almunias y jardines españoles recibidos de la cultura andalusí y las villas renacentistas fueron insinuados por Geoffrey y Susan Jellicoe¹⁰¹ y, más recientemente, han sido explorados por Christopher Pastore¹⁰² o Cammy Brothers¹⁰³ con sugestivos resultados. Esta última autora, en particular, ha destacado las asociaciones que realizase el embajador veneciano Andrea Navagero (1483-1529) entre la Alhambra y el Generalife, que visitó en 1526, y las villas descritas por los autores clásicos que inspirasen el movimiento renacentista. Se trata de un personaje cuya experiencia española — sostiene Brothers— pudo haber ejercido un papel determinante en la introducción en Italia de parámetros paisajísticos tomados del patrimonio andalusí, incluso influyendo, de manera directa o indirecta, en la materialización de la Villa della Torre, cerca de Verona, o la Villa d'Este en Tivoli¹⁰⁴; otros personajes, como Pietro Martire di Anghiera¹⁰⁵ o el nuncio papal Baldassare Castiglione¹⁰⁶, pudieron también jugar un papel relevante en estos trasvases. Cabe, igualmente, pensar en otro tipo de transferencias: las de españoles instruidos que visitasen el territorio itálico, conociesen de primera mano la emergente integración del paisaje por parte del arte y la arquitectura más avanzados y estableciesen, durante su estancia o *a posteriori*, asociaciones entre lo allí observado y lo existente o potencialmente implementable en su país de origen. A lo largo de esta segunda parte de la tesis tendremos ocasión de reconocer algunas conexiones con el marco italiano en lo que respecta a las relaciones entre arquitectura y paisaje; trasvases en los que algunos de los alcaides de la Alhambra pudieron ejercer un papel relevante. Comprobaremos que la percepción aventajada y ostensible del panorama territorial, que en Italia había quedado asociada a un ejercicio virtuoso del poder y una utilización sabia de las riquezas, sería practicada e incluso escenificada en Granada, teniendo presentes sus implicaciones políticas y combinándose tanto con el lenguaje arquitectónico tardogótico como con el clasicista.

Muy anteriores cronológicamente, en secular simbiosis con la cultura castellana, son las influencias del mundo flamenco y noreuropeo y de la propia cultura andalusí, otros dos contextos en los que se registra, a finales de la Edad Media, una nueva conciencia del paisaje. El influjo del norte de Europa se explica, en primer lugar, por el renombre internacional de sus pintores, diestros en la

92. Véase al respecto el ensayo de Pierre Francastel, «Aspectos sociales de la simetría desde el siglo XV hasta el siglo XX», en *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, trad. Francisco Azamor (Buenos Aires: Emecé Editores, 1970), 200-225.

93. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, 166.

94. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 81.

95. Nieto Alcaide, Morales Martínez y Checa Cremades, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, 14.

96. Rafael López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987); Roberto Pane, «Il Rinascimento toscano nella Spagna dell'Inquisizione», en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500. Tomo 3: Relazioni artistiche - Il linguaggio architettonico* (Firenze: Leo S. Olschki, 1983), 941-48.

97. Sagredo, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Casas / Columnas / Capiteles / y otras piezas de los edificios antiguos*.

98. Alberti, *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberti*.

99. Villalpando, *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastião Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades*.

100. Rafael López Guzmán, *Los palacios del Renacimiento* (Granada: Diputación de Granada, 2005), 15, 33.

101. Geoffrey Jellicoe y Susan Jellicoe, *El paisaje del hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 136. La edición original inglesa data de 1975.

102. Christopher Pastore, «Expanding Antiquity: Andrea Navagero and Villa Culture in the Cinquecento Veneto» (Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 2003).

103. Cammy Brothers, «The Renaissance Reception of the Alhambra: The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V», *Muqarnas*, n.º XI (1994): 79-102; Cammy Brothers, «Un humanista italiano en Sevilla: Ciudades, Arquitectura y Paisaje», en *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla. Historia y Arquitectura desde el Medievo islámico al siglo XX*, ed. Ana Marín Fidalgo y Carlos Plaza (Sevilla: Patronato del Real Alcázar y de la Casa Consistorial, 2015), 84-101.

104. Brothers, «Un humanista italiano en Sevilla: Ciudades, Arquitectura y Paisaje».

105. Educador de la nobleza castellana, se unió al séquito español en Roma en 1487.

106. Manfredo Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo», en *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti* (Turín: Giulio Einaudi, 1992), 255-304; Fernando Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada», en *Carlos V: las Armas y las letras* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 201-22.

representación de lugares reales, como Van Eyck, Campin, Patinir o las sagas familiares de Brueghel y Petrus Christus, siendo con frecuencia reclamados por las cortes y enviados en viajes diplomáticos por sus habilidades¹⁰⁷. Ya se dijo que obra de un flamenco, posiblemente Petrus Christus II, fue el primer lienzo conocido que representa de manera fidedigna Granada y su entorno (ca. 1500). Los Países Bajos, un territorio de gran pujanza comercial y urbana a comienzos de la Edad Moderna, fueron pioneros en el interés por el paisaje desde el arte pictórico, alcanzando la definitiva autonomía del género entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, según Maderuelo¹⁰⁸. El pintor Carel van Mander fue el primero en emplear la palabra *landtschap*, en 1606¹⁰⁹. En Holanda el género del paisaje surge, en opinión de Maderuelo, como representación artística del “país”, en un contexto de secularización de la mirada y orgullo nacional y desde una perspectiva más naturalista y descriptiva que en el ámbito italiano¹¹⁰, que despreciaba este tipo de representaciones “sin historia”¹¹¹. La influencia moral de la Reforma protestante, que instaba a evitar la pintura de temas sagrados, y la candente disputa política —y con la propia naturaleza— por un territorio superficialmente exiguo pudieron propiciar su nacimiento. No se trataba de un mero registro fidedigno de la realidad, sino que los lugares aparecían cuidadosamente seleccionados y visualmente perfeccionados para conseguir un mejor efecto. Solían incluir personas, que aparecían fundidas con el entorno, sugiriendo una unidad armónica entre ser humano y naturaleza¹¹² [Fig. 7]. Los marcos o límites de tales estampas eran prácticamente arbitrarios, sin la condición de cuidadas ventanas o embocaduras escénicas presente en la pintura italiana, que privilegiaba la observación focal —desde el vértice de la pirámide visual¹¹³—; en cambio, convertían al observador en espectador casual de una realidad, urbana o rural, que fluía más allá del encuadre. Demandado y consumido ante todo por la clase media¹¹⁴, el nuevo género experimentó un auge extraordinario, lo que le granjeó una gran popularidad. En España, la fama alcanzada por la pintura



[Fig. 7] Un “lienzo de Flandes”. La cosecha, Pieter Bruegel el Viejo, 1565. Metropolitan Museum of Art.

flamenca de “países” —aunque, como en Italia, considerada inferior a la de personajes e historias¹¹⁵— motivaría asociaciones con enclaves del territorio nacional en razón de su parecido, abriendo la puerta a su valoración estética. Es lo que ocurrió precisamente en el caso de Granada, cuyo valle del Darro Góngora asimilaría a *un lienzo de Flandes*¹¹⁶; también Lope de Vega identificaría el paisaje de la ciudad con *una pintura estremada / que el alma y la vista admira / desde la sierra de Elvira / hasta la sierra Nevada*¹¹⁷, e idéntico paralelismo habría de proponer Bermúdez de Pedraza referido al Cerro del Sol y sus cármes¹¹⁸.

Es asimismo bien conocida la especialización flamenca en la cartografía y corografía urbanas, prácticas que contribuyeron a la construcción gráfica tanto de la *urbs* como de la *civitas*¹¹⁹ y difundieron las primeras imágenes de las ciudades europeas. Svetlana Alpers identificó las conexiones entre pintura de paisajes y representación cartográfica en los Países Bajos, que parten de los mismos propósitos de documentar la realidad y experimentan un auge paralelo¹²⁰. Por primera vez las principales poblaciones eran retratadas de forma sistemática y verídica,

107. Véase el caso de Van Eyck en Manuel Parada López de Corselas, «El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin», *Goya*, n.º 362 (2018): 3-25.

108. Se suelen identificar como los primeros paisajes autónomos, tomados de la observación directa de la realidad y entendidos como tema principal, los dibujos realizados por Hendrick Goltzius (1558-1617) de las dunas en el entorno de Haarlem (ca. 1603); véase Svetlana Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, trad. Consuelo Luca de Tena (Madrid: Hermann Blume, 1987), 202; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 293.

109. Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 19, 293-94.

110. Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*; Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 284-85.

111. Alberti calificaba la pintura de lugares de “alegre” (remitimos a la nota 72); adjetivo que debe entenderse como sinónimo de elemental, fácil, evidente, de éxito seguro entre el público no especializado. Un declarado desprecio a este género se atribuye a Miguel Ángel, quien, según Francisco de Holanda, consideraba la pintura flamenca como hecha de *trapos, de mazonería, de campos verdes, de sombras de árboles y ríos y puentes a los que llaman paisajes, y de muchas figuras por aquí y muchas por allá. Y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, en realidad está hecho sin razón ni arte, sin simetría ni proporción, sin advertir lo que se escoge y lo que se excluye, y finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio*; en *Diálogos de Roma*, 64. La propia crítica revela lo que Miguel Ángel valoraba en la pintura: la “razón” y el “arte” en los motivos ejecutados, la simetría y la proporción en la escena y el contenido o “sustancia” de la misma.

112. Peter C. Sutton y John Loughman, *El siglo de oro del paisaje holandés*, 3ª ed. (Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1995), 19-23.

113. Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, 28, 63; Martin Jay, «Scopic Regimes of Modernity», en *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988).

114. Sutton y Loughman, *El siglo de oro del paisaje holandés*, 18.

115. Joaquín Yarza Luaces, «Los “lejos” en la pintura tardogótica: De los Países Bajos a los reinos peninsulares», en *Los paisajes del Prado* (Madrid: Nerea, 1993), 29-51.

116. Luis de Góngora y Argote, «Ilustre ciudad famosa», 1586, <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/062/>.

117. Lope de Vega Carpio, «El hidalgo bencerrage», en *Decimaseptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Viuda de Fernando Correa, 1622), f. 293r, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hidalgo-bencerrage--o/>. La comedia data de entre 1589 y 1606.

118. Francisco Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada* (Granada: Imprenta Real, 1639), f. 19v.

119. Richard L. Kagan, «Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain», en *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*, ed. David Buisseret (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 75-108.

120. Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*.

permitiendo comparaciones y el conocimiento aproximado de territorios lejanos previamente o sin necesidad de su visita¹²¹. Como advierte Maderuelo, se trataba de representaciones en su contexto entendidas como científicas, más que artísticas¹²², aunque no estén tampoco completamente exentas de licencias. Esta doble atención al entorno no implica, desde nuestro punto de vista, que el paisaje “naciera” estrictamente entonces; más bien, puede pensarse que germinaron la mirada artística y la mirada científica aplicadas al territorio, cristalizando en elocuentes representaciones. En el ámbito divulgativo, las más célebres fueron las estampas de Joris Hoefnagel (1563-1565) para el *Civitates Orbis Terrarum* (publicado entre 1572 y 1617)¹²³. Pero la moderna afición geográfica era mucho más que un pasatiempo: disponer de imágenes de las urbes desde distintos puntos de vista ayudaba a su comprensión, gestión militar e incluso a la propaganda política. En este sentido se entiende el encargo de Felipe II a Anton Van den Wyngaerde de dibujar vistas de las principales ciudades hispánicas (1563-1571)¹²⁴. Consecuencia directa de esta proliferación de imágenes sería el que las poblaciones, hasta entonces vividas desde dentro, experimentadas de modo inmersivo y fragmentario y despreocupadas de su aspecto exterior, comenzasen a desarrollar una incipiente consciencia de su aspecto y viesen, en algunos casos, nacer un interés por la sugestión de determinadas impresiones. En este sentido, si el valor documental de dichas representaciones es incalculable, no menor es su contribución a la creación del imaginario paisajístico y la memoria visual de las poblaciones. De hecho, los encuadres seleccionados por Wyngaerde y Hoefnagel serían ampliamente copiados o reinterpretados en los siglos posteriores, con lo que puede afirmarse que estos dibujantes fijaron las que habrían de ser, y por largo tiempo, las vistas icónicas e identificativas de numerosas ciudades, entre las cuales se cuenta Granada.

Hay que mencionar, finalmente, que de allende los Pirineos eran asimismo originarias las familias de algunas de las sagas de maestros canteros y arquitectos que más despuntaron en nuestro país en los siglos XV y XVI, como los Guas, Colonia, Egas o Siloe, que contribuyeron, con la fusión de tendencias noreuropeas y mudéjares, a la modernización arquitectónica del panorama monumental con caracteres netamente nacionales. Germina, así, el llamado arte hispano-flamenco, flamígero o isabelino, característico del s. XV¹²⁵. Aplicado a la arquitectura civil,

participaría ampliamente en el proceso de extroversión anteriormente señalado, circunstancia que constataremos en algunos de los casos de estudio.

En lo que respecta, por último, a la influencia de las preexistencias materiales y culturales del mundo andalusí, éstas, en realidad, llevaban siglos imbricándose con lo castellano, por la convivencia en un mismo territorio, los obligados pactos y tributos, la mutua e inconfesada imitación y los avances y retrocesos de la conquista¹²⁶. Los cristianos no fueron insensibles ante los elaborados jardines y las exuberantes huertas de regadío que crearon los musulmanes en cientos de años de trabajo ininterrumpido; tampoco ante los palacios medievales islámicos, con su despliegue de sensorialidad íntima y su inusitada vocación paisajística, tal y como ha sido caracterizada en la primera parte de este trabajo. Se ha señalado cómo *el musulmán se presenta a los españoles de la Edad Moderna como un mundo de refinamiento, lujo y sofisticación de poderoso atractivo*¹²⁷, algunas de cuyas costumbres fueron respetadas e incluso gustosamente asimiladas por aristócratas castellanos¹²⁸. Ello es prueba de la admiración que merecían muchos aspectos culturales del mundo andalusí, si se deja a un lado el evidente enfrentamiento territorial y religioso. Cabe pensar, y las evidencias documentales y materiales así lo indican, que lo mismo ocurrió con las construcciones arquitectónicas de mayor nivel obtenidas con el avance sobre al-Andalus: aquellas en buen estado serían valoradas y conservadas o, en todo caso, adaptadas a las formas de vida de los vencedores con intervenciones que, a los ojos de la época, debían de entenderse invariablemente respetuosas. En cualquier caso, los alcázares y almunias tomados de la élite musulmana eran joyas excepcionales y en reducido número; a la toma de las ciudades islamizadas seguía también la obligación de gobernar y gestionar amplias masas de población con lengua, religión y cultura diferentes, en unos aglomerados urbanos densos y que poco tenían que ver con los ideales castellanos. Las urbes islámicas conquistadas eran realidades complejas, inestables y problemáticas, y suscitaban a sus nuevos dirigentes y habitantes interpretaciones igualmente poliédricas. De todo ello nos ocuparemos seguidamente para el caso de Granada.

121. Así lo expresaba Georg Braun, coeditor del *Civitates Orbis Terrarum*: *Resultará más agradable que uno en su propio hogar, lejos de todo peligro, se complazca en la contemplación de los grabados y en la lectura de los textos que los acompañan, donde se describe y representa globalmente la tierra. Con la fascinación de las vistas de las ciudades y fortalezas se consiguen conocimientos muy similares a los que dificultosamente eran adquiridos por los viandantes en largas y fatigosas jornadas, la mayoría de las veces deambulando por intransitables caminos*; transcripción tomada de Juan Antonio Sánchez López y Joaquín Gil Sanjuán, «Iconografía y visión histórico-literaria de Granada a mediados del quinientos», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 23 (1996): 73-133.

122. Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, 278-79.

123. Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*.

124. Egbert Haverkamp-Begemann, «The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde», *Master Drawings* 7, n.º 4 (1969): 375-399+438-450; Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 40; Richard L. Kagan, «Felipe II y el arte de la representación de paisajes urbanos», *Anuario IEHS: Instituto de Estudios histórico sociales*, n.º 24 (2009): 95-110.

125. José María de Azcárate Ristori, «Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 37 (1971): 201-23.

126. Fernando Marías Franco, «Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco», en *La imagen romántica del legado andalusí*, ed. Mauricio Pastor (Madrid: Lunberg, 1995), 105-13.

127. Fernando Checa Cremades, «El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI», *Fragmentos*, n.º 1 (1984): 23.

128. Es conocido, por ejemplo, cómo Íñigo López de Mendoza recibía a visitantes ilustres sentado sobre alfombras de seda a la manera islámica, o cómo era habitual agasajar a invitados celebrando “bailes a la morisca”; también los llamados “estrados de damas” presentes en muchas residencias nobiliarias castellanas proceden directamente de la cultura andalusí. El Gran Tendilla incluso criticó la decisión de Fernando el Católico de obligar a los moriscos a renunciar a sus vestimentas, esgrimiendo razones históricas; en María Cristina Hernández Castelló, *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016), 52. Véase también al respecto: Noelia Silva Santa-Cruz, «La Corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultural e intercambios artísticos», en *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, ed. Fernando Checa y Bernardo José García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), 267-86.

LA GRANADA CRISTIANIZADA

La conquista de la ciudad de Granada, último bastión islámico de la Península Ibérica, abrió a la triunfante sociedad castellana las puertas de un enclave exótico, y en gran parte desconocido, que se integraba definitivamente en los dominios hispánicos¹²⁹. La compleja postura de los vencedores hacia este paraje recién anexionado se explica desde la concomitancia de influyentes factores culturales, religiosos y sociopolíticos.

De una parte, la prolongada guerra para conquistar el territorio islamizado había propiciado la difusión —en buena medida a través de los romances fronterizos— de una imagen poética de la ciudad como tierra prometida u objeto de deseo¹³⁰. Los avances y retrocesos de la conquista, con sus consiguientes aproximaciones bélicas a la capital o visitas diplomáticas a la misma, habían contribuido a forjar una imagen idealizada de aquel próspero territorio, de celebrada fertilidad y singulares rasgos geográficos¹³¹. De este modo se explica la curiosidad desatada con el hecho trascendental de su conquista, que permitió la comparación con los territorios conocidos y con los prejuicios largo tiempo gestados. La fama de Granada llegó a todos los rincones de Europa, atrayendo a viajeros, artistas, mercaderes y curiosos que comenzaron a describirla y retratarla por doquier y con distintos objetivos. La novedad pudo favorecer una mirada abierta y receptiva¹³², en extremo atenta a los valores de este enclave y un tanto propensa a la exageración: no fueron pocos los que, desde la excitación o desde la intencionada propaganda, elogiaron de forma superlativa las cualidades de Granada como siglos atrás lo hicieran aquellos musulmanes que hallaron en ella una suerte de paraíso terrenal¹³³. El tamaño de la población¹³⁴, la fortaleza de sus murallas, su geografía de contrastes, su pródiga naturaleza y su benignidad climática concentraban las atenciones, siguiéndoles

129. La contextualización presentada en este apartado fue parcialmente publicada en versión abreviada en italiano en Marta Rodríguez Iturriaga, «Approcci culturali al paesaggio di Granada: il ruolo dell'architettura nella città cristianizzata. Il caso dell'Hospital Real», en *La città globale – La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, ed. Paola Lanaro et al., vol. E (Turín: Associazione Italiana di Storia Urbana, 2020), 209-20.

130. Andrés Sánchez Martínez, «La imagen de Granada en la poesía española del Barroco», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, n.º 6 (2014): 117-35.

131. Sierra Nevada, por ejemplo, se presentaría como un impresionante hito natural que guiaba la aproximación a la capital nazarí mucho antes de ser visible ésta.

132. Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, 93.

133. Remitimos a la primera parte de la tesis.

134. El sevillano Pedro de Medina afirmaba que la ciudad de Granada es *la mayor que hay en España*; es conocido también el juicio de Münzer sobre el cementerio situado extramuros junto a Puerta Elvira, que juzgó el doble de extenso que la ciudad de Nüremberg. Véanse: Pedro de Medina, «Reyno de Granada»,

de cerca el lujo y la exuberancia sensorial de los palacios de la Sabika. Podría decirse que, a nivel de “paisaje urbano exterior”¹³⁵, Granada constituía para los cristianos del momento un enclave sugestivo y atrayente, merecedor de las más altas valoraciones:

A juicio mío, entre todas las ciudades que yo he visto bajo el sol, ha de preferirse Granada. A todas aventaja en la suavidad del clima, circunstancia principalísima para la buena elección de patria, pues he podido comprobar que no hace demasiado calor en el tiempo de verano ni demasiado frío en el invierno. [...] Y en cuanto a los paseos para solaz del espíritu, abrumado por los trabajos o las preocupaciones, ¿qué región los consiguió iguales a éstos en apacibilidad de la naturaleza? La maravillosa Venecia esta cercada por solo el mar. La opulenta Milán disfruta únicamente de una llanura. Florencia, encerrada entre montañas, padece siempre horriblos inviernos. En Roma, constantemente batida por el soplo del Austro, que trae aliento pestífero de África, y ahogada por las emanaciones de las tierras pantanosas del Tíber, pocos llegan a viejos. [...] Granada, en cambio, es en extremo saludable gracias al río Darro, que atraviesa la ciudad. Granada tiene montes y amplia vega. Granada disfruta de un perenne otoño. Tiene abundancia de cedros y de naranjales de todas clases en amenos huertos, que emulan a los de las Hespérides. Desde las montañas cercanas arrancan por doquier ubérrimas colinas y suaves montículos, cubiertos por todas partes de viñedos, bosques de mirtos y olorosos arbustos. Tan delicadamente adornados están los alrededores, que recuerdan los Campos Elíseos, y por todos ellos [...] corre continuamente el agua. Yo mismo he comprobado como infunde nuevos ánimos y recrea el espíritu fatigado la corriente de sus arroyos, que se deslizan entre los umbrosos olivares y huertos¹³⁶.

Al describir a Granada, la mayor ciudad de este reino, podría llamarla reino más que ciudad. Tiene a oriente muchos y altísimos montes, algunos de entre los cuales se elevan casi hasta las nubes. Creo que son más altos que los Alpes de Italia. Pues aunque la región es cálida y meridional, se ve, sin embargo, copiosa nieve en las altísimas montañas durante todo el estío. Hacia el mediodía, norte y poniente tiene una extensa y hermosísima llanura [...] ¹³⁷.

[...] en la ciudad de Granada y en toda su region ay muy grande fertilidad de todas las cosas que son necessarias a la vida humana y a la labrança y muy saludable templança del ayre y del cielo. A donde ni la tierra con el demasiado calor del sol es quemada ni con la frialdad es encogida y los hombres gozan de continua templança¹³⁸.

Enel mas alto lugar es la casa real donde hazian su abitacion los reyes de granada. Esta casa es tan auentajada en grandeza y labor que antes se puede llamar ciudad excelente que casa porque caben dentro delos muros mas de quarenta mill hombres es toda cerca da de altos y fuertes muros y torres tan grandes y hermosas que es cosa muy de notar¹³⁹.

Pero, al mismo tiempo, la continuada presión por vencer al enemigo islámico y, finalmente, el sentimiento de gratitud y deuda contraída con Dios por haber hecho

en *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (Sevilla: Casa de Dominico de Robertis, 1548), f. 142r; Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, ed. Manuel Espinar Moreno (Granada: Método Ediciones, 2008), 112.

135. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico». El sentido de esta expresión fue señalado en la *Introducción* a la tesis.

136. Pietro Martire di Anghiera, 1492. Transcripción de Jesús Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época* (Granada: Universidad de Granada, 2013), 274-75.

137. Hieronymus Münzer, 1494. Transcripción de Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 119.

138. Marineo Sículo, *Obra compuesta por Lucio Marineo Sículo coronista d[e] sus Majestades de las cosas memorables de España*, f. 70r.

139. Medina, «Reyno de Granada», f. 152v.

posible la tan esperada victoria habían reafirmado la fe católica¹⁴⁰ y subrayado el antagonismo cultural. En este sentido, como han apuntado Antonio Luis Cortés y Bernard Vincent, el de Granada era un paisaje ameno y sugerente, pero extraño e inquietante para la mentalidad occidental¹⁴¹. La extrañeza se manifestaba de modo especial a nivel de “paisaje urbano interior”¹⁴², con lo estrecho e intrincado de las calles, lo laberíntico y exiguo de los edificios y la propia población musulmana y judía, con su diferente lengua, religión, usos y costumbres. Añádase, como se vio en la primera parte, que no existían plazas amplias ni expresamente diseñadas¹⁴³ y que las construcciones, levantadas con materiales precarios y sin aspiraciones de permanencia, evitaban exteriorizar su función y disposición interior, creciendo verticalmente y ocupando el aire sobre la vía pública. Por encima de los tejados descollaba, además, un inmenso número de minaretes¹⁴⁴. El concepto occidental de ciudad ideal —no digamos ya cuando comenzasen a calar las ideas renacentistas— era formal y perceptivamente antitético de la ciudad islámica¹⁴⁵. Pero, sobre

140. La carta de un testigo apellidado Cifuentes refiere que en la toma de posesión de la Alhambra era la cosa del mundo de más devoción ver con cuántas lágrimas se dauan gracias a Nuestro Señor por tan señalado bien como avía fecho a los cristianos; en María del Carmen Pescador del Hoyo, «Cómo fue de verdad la toma de Granada, a la luz de un documento inédito», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 20, n.º 2 (1955): 283-344. El mismo Fernando el Católico remitía una carta al obispo de León exhortándole a dar gracias por tan gloriosa vitoria como le ha plasido darnos a gloria y ensalzamiento suyo e de nuestra Santa Fee Católica; AGS, Estado España, L-1, 2º, f. 386, citado por Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 435. Gabriel Rodríguez Ardila añade en su crónica: y en memoria de tan deseado y glorioso triumpho suplicaron los Reyes al Pontífice concediese algunas gracias á todos los fieles que rogasen á Dios nuestro señor por la paz y conservación de sus Reynos, y de esta ciudad en hazimiento de gracias de tan gran merced, como fue sacarla de poder de Moros; en Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, *Historia de la Casa de Mondéjar: escrita para el Marqués de Valhermoso / por el de Mondéjar su abuelo*, s. f., f. 215v-216r (BNE Mss/10670). A causa de este mismo “favor divino”, algunos prelados y otras personas religiosas les pidieron [a los Reyes Católicos] con mucha instancia, que pues nuestro Señor les auía fecho tan señaladas mercedes en darles vna vitoria como aquella, como celosos de su onra y gloria, diesen orden en que se prosiguiese con mucho calor en desterrar el nombre y seta de Mahoma de toda España, mandando que los Moros rendidos que quisiesen quedar en la tierra, se baptizasen, y los que no quisiesen baptizar vendiesen sus haciendas, y se fuesen a Berbería; en Luis del Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada* (Málaga: Juan Rene, 1600), f. 27v.

141. Antonio Luis Cortés Peña y Bernard Vincent, *Historia de Granada. Vol. III: La época moderna: siglos XVI, XVII y XVIII* (Granada: Don Quijote, 1986), 18-19.

142. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

143. Leopoldo Torres Balbás, «Plazas, zocos y tiendas de las ciudades hispanomusulmanas», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XII, n.º 2 (1947): 437-86.

144. A juzgar por las palabras de Münzer, quien subió al campanario de la Iglesia de San José, antes alminar, y desde arriba contó tal número de mezquitas, que es difícil de creer; en Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 118.

145. Torres Balbás, «La Edad Media». Según el arquitecto, el disgusto por las formas urbanas heredadas de tiempos islámicos se remonta al menos al s. XIV, pues ya figura en una carta de 1393 de los Consellers de Valencia, quienes atribuían el aspecto de la ciudad a haber sido edificada per moros a lur costum estreta e meçquina, ab molt carrers estrets volcats e altres deformitats. Ya en el s. XVI, es conocido el desprecio de Pedro de Alcocer hacia el entramado urbano de Toledo densificado por los musulmanes, que ansi venian, ocupauan lo que hallauan vazio, edificando sobre lo caydo: y saliendo en vnas partes, y entrando en otras, y estrechando las calles, conforme a su costumbre barbara y impolida, ala manera que hoy se vee en las villas y cibdades que ellos posseyeron, y sus calles angostas, y sus casas estrechas, y muy aparejadas a ruyna, por ser mal cimentadas, y peor edificadas: y esto se ha visto enesta cibdad en las casas antiguas [...] y avn nos lo demuestra la orden y forma de sus calles cortas y estrechas, y menos llanas que podrian ser, y con mill bueltas y torceduras y salidas y entradas, sin orden ni forma: que avnque la fortalecen, no la adornan ni hermosean; en Pedro de Alcocer, *Hystoria o descripcion de la Imperial cibdad de Toledo* (Toledo: Iuan Ferrer, 1554), f. 39v. Diametralmente opuestos eran los ideales urbanos de la sociedad cristiana de comienzos de la Edad Moderna. Keith D. Lilley ha observado que la preferencia por las calles rectas y las tramas urbanas regulares se extiende por la Europa latina desde finales del s. XIII y sugiere que la rectitud no sólo obedecería

todo, el carácter excepcional de la conquista aconsejaba tomar precauciones con objeto de que el triunfo se afirmase como definitivo e irreversible, en un enclave donde la población musulmana era varias veces superior a las fuerzas de ocupación¹⁴⁶, y ello necesariamente comportaba la transformación pública del paisaje urbano, a nivel físico y también simbólico¹⁴⁷.

Por todo ello, la relación con las preexistencias se caracterizó, según Juan Calatrava, por una compleja ambivalencia¹⁴⁸: por una parte, la exuberancia del legado de los reyes y aristócratas nazaríes deslumbró a la Corona y a la nobleza mejor situada, que trató palacios y almunias con delicadeza e insistió repetidas veces en su preservación; por otra parte, tras unos primeros años de tolerancia¹⁴⁹ en la ciudad baja se deseó erradicar formas urbanas —como el intrincamiento y estrechez de las calles, la ausencia de espacios libres, los adarves o ramales sin salida—, arquitectónicas —como los pasajes y saledizos sobre la vía pública o las exiguas dimensiones de las viviendas— y costumbres asociadas a lo islámico, con la pragmática voluntad de someter a la población al control militar, político y religioso de los vencedores. Mediante esta diferenciación espacial de criterios, la ciudad quedaba identificada como “escenario” de la “acción” transformadora de los nuevos poderes, mientras que la convenientemente apartada atalaya de la Sabika, aunque igualmente islámica, se asumía, entre otras cosas, como lujoso “palco” de “contemplación” de aquellas deseadas transformaciones [Figs. 4-5]. Adaptamos, en estos paralelismos, el símil de Eugenio Turri del “paisaje como teatro”¹⁵⁰, que entendemos particularmente adecuado para abordar este contexto de incremento de la vida urbana y popularización del tópico del *theatrum mundi*¹⁵¹. La propia orografía “en

a propósitos funcionales, sino también simbólicos y estéticos, pues los caminos que conducen a Dios se describen invariablemente rectos en el Antiguo y el Nuevo Testamento; en Keith D. Lilley, *City and Cosmos: The Medieval World in Urban Form* (Londres: Reaktion Books, 2009), 63-73. Para el anónimo tratadista español del Mss/9681 (BNE), las calles en que *se parecen mucho Hedificios con orden [...] es cosa que mucho contenta como al contrario se pierde el deleyte de ber si es detenida la vista y lugar tan angosto* (f. 109v).

146. Juan Grima Cervantes, «Gobierno y administración de Granada tras la conquista: las ordenanzas de la Alhambra de 1492», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 26 (1990): 169-84.

147. Es significativo el comentario de Cifuentes en su carta de 8 de enero de 1492 al obispo de León, en la que afirma: *Agora que sus altezas tienen a Granada, que es lo que deseauan, en lo otro que queda ellos se darán buena maña y los moros son tales que sin quebrarles lo capitulado les harán dexar la cibdad*; véase Pescador del Hoyo, «Cómo fue de verdad la toma de Granada, a la luz de un documento inédito».

148. Juan Calatrava Escobar, «Herencia islámica y arquitectura cristiana: la Granada del renacimiento», en *L'architettura come linguaggio di pace. Atti del II seminario internazionale Identità e differenze in architettura. Spazi per l'incontro multiétnico*, ed. Donatella Mazzoleni et al. (Nápoles: Università di Napoli Federico II, 2002), 33-42.

149. En noviembre de 1491 se firmaron las Capitulaciones para la entrega de la ciudad, por las que los Reyes Católicos se comprometían a respetar la cultura, religión y legalidad islámica. Pero, una vez se apoderaron de esta plaza, advirtieron que el clima de tensión resultaba hartamente difícil de gestionar, por lo que se trató de favorecer la conversión pacífica de la población musulmana con la mediación de fray Hernando de Talavera. Sin embargo, la llegada del Cardenal Cisneros daría inicio a una etapa de intransigencia y represión hacia los vencidos que culminaría con la Pragmática de conversión forzosa del 14 de febrero de 1502, por la que se daría a elegir a los musulmanes sometidos entre el exilio y la conversión al cristianismo. Sobre este asunto es fundamental la obra de Garrido Atienza, *Las capitulaciones para la entrega de Granada* (Granada: Tip. Lit. Paulino Venturo Traveset, 1910).

150. Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato* (Venecia: Marsilio, 1998).

151. Los ejemplos comprenden desde la compilación de mapas del *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius al famoso auto sacramental de Calderón de la Barca (ca. 1630). Véase al respecto: Denis Cosgrove, «Spectacle and Society: Landscape as Theater in Premodern and Postmodern Cities», en *Understanding Ordinary Landscapes*, ed. Paul Groth y Todd W. Bressi (New Haven - Londres: Yale University Press, 1997), 99-110; Juan García Gutiérrez, «Dos aspectos de la cosmovisión barroca: la vida como sueño

anfiteatro”¹⁵² favorecía dicha interpretación, como evidencia Bermúdez de Pedraza en la cita que abre esta segunda parte¹⁵³. Con el territorio granadino como “escenario” de una guerra y una victoria históricas, los actores/espectadores se dividían, *grosso modo*, en dos bandos: vencedores y vencidos, cristianos e infieles, pero pronto emergerían otros agentes diversificando la escena.

Finalmente, la “obra” —el paisaje interpretado— cambiaría de tono y argumento al menos dos veces a lo largo del periodo considerado (1492-1667). El largo pasado islámico de Granada era inaceptable como única fuente de la identidad de la ciudad conquistada, por lo que se perseguiría construir nuevas interpretaciones oficiales de la misma desde parámetros cristianos y occidentales. Así, con Isabel y Fernando (1492-1516) se inició la fase de prioritaria “castellanización”, orientada a actualizar la ciudad a nivel institucional, social y gubernativo al estado de otras poblaciones españolas e integrarla en el engranaje nacional¹⁵⁴. Las aspiraciones de Granada crecieron vertiginosamente durante aquellos años, alentadas por las atenciones y deferencias dispensadas por parte de la monarquía, que había tenido en ella su última y resonante victoria. A esta fase pertenecen las primeras ordenanzas de rectificación y ensanchamiento de calles¹⁵⁵ y eliminación de saledizos¹⁵⁶, reiteradas en otras posteriores¹⁵⁷. La calle, que tenía un papel subsidiario e instrumental en tiempos nazaríes, se desea ahora ancha y desahogada, regular y expedita, de modo que la recorran con facilidad las personas y monturas, pero también las miradas, el sol, la lluvia y el aire¹⁵⁸. Los resultados serán muy limitados,

y el mundo como teatro», *Revista de estudios extremeños* 58, n.º 3 (2002): 863-76; Daniel Martín Sáez, «La Edad Moderna a través de la metáfora del *theatrum mundi*: cartografía, astronomía, ópera y filosofía de la historia», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 37, n.º 2 (2020): 247-58. Lewis Mumford señaló también que a finales de la Edad Media a menudo se denominaba *theatrum* al ayuntamiento, por su ocasional utilización como salón de fiestas por las familias principales; en Mumford, *La cultura de las ciudades*, 51.

152. Como es sabido, “teatro” procede del griego *theatron*, con el significado de “lugar donde se mira” o “lo que se mira”; es decir, abarca tanto lo contemplado como el espacio desde donde se contempla. La asociación de una particular orografía con un “anfiteatro” en razón de su especial cualificación para la experiencia del entorno aparecía ya en las cartas de Plinio el Joven (61-112).

153. Idéntica idea transmite François Bertaut en su visita de 1659: *cette Plaine celebre qu'ils appellent la vega de Granada, le chemin de Grenade, qui a esté le theatre de tant combats, & où il est arrivé tant d'aventures amoureuses*; en *Journal de voyage d'Espagne* (París: Claude Barbin, 1669), 68.

154. López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*, 14.

155. *Yten que ninguna persona labre pared que salga alas calles o plaças desta cibdad sin que la ayan visto las personas que la cibdad deputare para ello y que se metan con la pared de como antes estaua / vna asta de ladrillo en su casa o mas o menos lo que pareciere a las personas que la cibdad ouiere nombrado para ello: so pena de trescientos maravedies al dueño y otros trezientos maravedies al Aluañir y mas que le derruequen la obra*; en José Antonio López Nevot, *Ordenanzas de Granada de 1552* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000), f. 238v.

156. *Provisión real a la ciudad de Granada dándole licencia para derribar balcones y ajimeces de algunas calles*, 1501 (AMG, expediente con signatura C.00038.0001); *Provisión real a Alonso Enríquez, Corregidor de Granada, para que haga derribar los ajimeces que a él le pareciere...*, 1503 (AMG, expediente con signatura C.00038.0116).

157. *Otrosi que ninguna persona saque aximez ni portal ni passadizo / ni otra cosa semejante fuera dela haz de su propia pared en las calles o plaças desta cibdad / so pena de seiscientos maravedies al dueño dela casa / y otros tantos al albair / o carpinterio que lo labrare: y demás que le sea derribada a su costa*; Ordenanza del 6 de noviembre de 1526, en López Nevot, *Ordenanzas de Granada de 1552*, f. 239r. *Manda Granada que ninguna persona sea osada de adobar ni reparar ninguna aximez ni cobertizo sin licencia dela cibdad o delas personas que para lo ver la cibdad nombrare y deputare / so pena de dos mil maravedis y que pierda lo que labrare y se le derribe la obra la qual dicha pena se reparta por tercios*. Ordenanza del 3 de diciembre de 1538, en López Nevot, *Ordenanzas de Granada de 1552*, f. 245r.

158. Es lo que se deduce de la siguiente carta de la reina Juana referida a la ciudad de Toledo: *están edificados muchos edificios saledizos e corredores, e balcones, por las delanteras de las cassas que salen por*

[Fig. 1] La ciudad como escenario de una victoria histórica, purificada por la religión cristiana. *La Virgen de Granada*, Petrus Christus II (atrib., ca. 1500). Colección Mateu i Pla, Museo del Castillo de Peralada (Gerona).



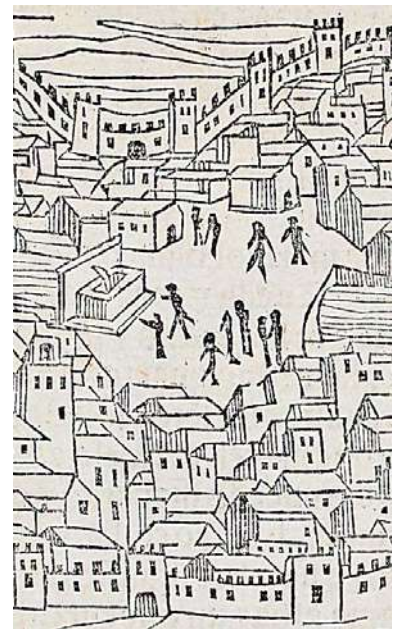
pues el entramado urbano granadino era difícilmente reconfigurable; no obstante, esta diversa concepción de la vía pública se traduciría, a la larga, en un incremento de su relevancia perceptiva y a nivel de “paisaje urbano interior”¹⁵⁹, lo que

gran trecho a las dichas calles, e toman e ocupan toda o la mayor parte dellas, de manera que las dichas calles están muy tristes y sombrías de manera que en ellas no puede entrar ni entra claridad, ni sol, e de contino están muy húmedas e lodosas e suzias; citada en Leopoldo Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización», Revista de Estudios de la Vida Local, n.º 6 (1942): 59-80.

159. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

tendría como consecuencia que las fachadas de las nuevas edificaciones adquiriesen unas atenciones hasta entonces desconocidas¹⁶⁰. También se inscriben en este primer periodo las iniciativas de reconversión de mezquitas en iglesias, fundación de conventos y monasterios y construcción de dotaciones características de las principales ciudades hispánicas: plaza mayor¹⁶¹, Lonja, Hospital Real, Catedral; equipamientos, algunos, que vinieron a sobreescribir a sus homólogos nazaríes — caso de la Catedral respecto de la Mezquita Mayor— y otros propios de la tradición occidental —Lonja, plaza mayor—. Las construcciones de envergadura no serían aparentes como hitos públicos de la conquista hasta décadas más tarde, pero la transformación simbólica operada a través de decisiones y disposiciones fue mucho más precoz, reconduciendo la lectura del paisaje urbano aun en ausencia de constataciones materiales. Especialmente dos resoluciones de los Reyes Católicos evidenciaron su predilección por esta nueva plaza y su intención de convertirla en una de las más pujantes ciudades del reino: el traslado de la Chancillería correspondiente a la jurisdicción del sur del Tajo, de Ciudad Real a Granada (1505), y el reposo en la capital de sus restos mortales (1504), erigiendo para ello la tardogótica Capilla Real (1506-1519). Esta visión “oficial” de la Granada triunfante, cristianizada y castellanizada pero aún sin cambios sustanciales en su estampa es la que ofrece *La Virgen de Granada* (ca. 1500): vista “comunicéntrica” que parece reflejar la esencia de la *civitas* con sus nuevos valores morales¹⁶² [Fig. 1]. La Virgen ha descendido a Granada, proponiendo su interpretación simbólica como trofeo y escenario de una victoria histórica, de la monarquía hispánica y de la religión cristiana¹⁶³. Los oscuros nubarrones del islam se están retirando y la ciudad se purifica inundándose de luz divina. La Virgen ofrece al Niño una granada y una pareja de ángeles toca música para festejarlo, mientras que otros dos descienden en segundo plano con una corona en sus brazos. El “paisaje interpretado” no es ya un fondo genérico y esquemático, ni en el plano pictórico ni tampoco en el cognitivo: como “teatro” singular y altamente específico, se encuentra verosímelmente representado, dada su inseparabilidad con la acción conmemorada y con los protagonistas de la misma.

Las expectativas de esplendor para Granada llegaron a sus más altas cotas durante el reinado de Carlos V (1516-1558), pareciendo justificadas por la construcción



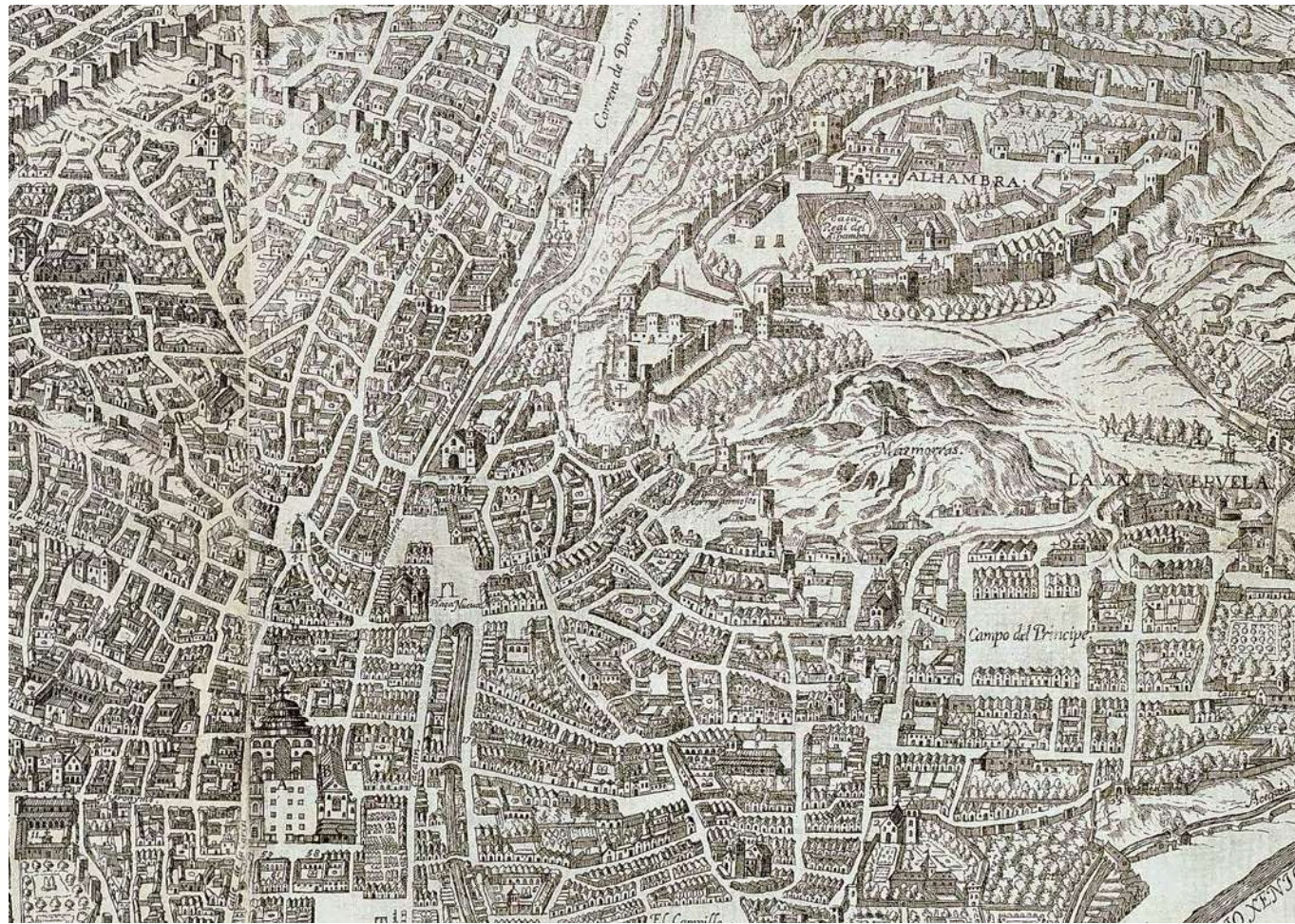
[Fig. 2] La importancia de las plazas en el imaginario urbano occidental contrasta con su inexistencia en la ciudad islámica. Representación esquemática de Plaza Nueva. Detalle de la vista general de Granada en el *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Pedro de Medina (1549), f. 142r.

160. Ejemplo de esta inversión de atenciones a nivel de “paisaje urbano interior” es el testimonio de Pedro Mexía respecto de Sevilla, quien en 1548 refiere que, desde hacía diez, las casas *se labraban ya a la calle*; también Alonso de Morgado en 1587 señalaba cómo se cuidaban las fachadas *con tanto ventanaje y rejas y celosías de mil maneras*; citas tomadas de Torres Balbás, «Las ciudades musulmanas y su urbanización». Ramón-Laca Menéndez de Luarca ha señalado que muchas de las alacenas insertas en los muros de las casas nazaríes se convirtieron en ventanas por los cristianos que pasaron a habitarlas; en «Simbiosis arquitectura-paisaje: evolución de los contornos de 4 ciudades (Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada)» (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1998), 223-24.

161. Torres Balbás, «Plazas, zocos y tiendas de las ciudades hispanomusulmanas»; Juan Manuel Barrios Rozúa, «La plaza mayor de Granada, teatro barroco de la ciudad», *Goya*, n.º 361 (2017): 304-19. Además de Bibarrambla (ensanchada y reconfigurada entre 1516 y 1519), que Juan Manuel Barrios ha identificado como plaza mayor de la Granada cristianizada, de este mismo periodo datan otros dos importantes espacios libres de la ciudad, el Campo del Príncipe (inic. 1513) y Plaza Nueva (inic. 1505).

162. [...] *the idea of the city as a human community or well-governed republic endowed with a character, history, customs, and traditions uniquely its own*; en Kagan, «Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain», 76-77.

163. Diego Angulo Íñiguez, «La ciudad de Granada vista por un pintor flamenco de hacia 1500», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada V*, n.º 2 (1940): 468-72; Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 30.



[Fig. 3] Distorsión simbólica de la ciudad que permite entrever el “paisaje interpretado” de la Contrarreforma. Detalle de la *Plataforma de Granada*, Ambrosio de Vico, ca. 1613. BDH, MV12.

de un fastuoso palacio real de nueva planta en la colina de la Alhambra y, en el corazón urbano, de una Catedral que pudo además concebirse como mausoleo imperial. Ambos proyectos renunciaron a la tradición gótico-mudéjar propia del siglo XV para incorporar, reinterpretado, el lenguaje clasicista. Se perseguía tanto la diferenciación visual del nuevo soberano con respecto a sus antecesores como su asociación con los legendarios emperadores romanos, en línea con la ambiciosa meta de instaurar una *universitas christiana*¹⁶⁴. En esta segunda “relectura” del paisaje urbano, si los musulmanes habían llamado a Granada “la Damasco de Occidente”¹⁶⁵, la ciudad pareció estar destinada a convertirse en la “nueva Roma”¹⁶⁶, el nuevo centro imperial del continente; esperanzas que inflaman y engrandecen su descripción y valoración. La capital se convierte en teatro del poder por excelencia, con el emperador como reverenciado actor principal —aunque normalmente ausente— y las familias mejor posicionadas como personajes secundarios. En este sentido, ya desde la toma de la ciudad se había iniciado un proceso colonizador

164. Ramón Menéndez Pidal, «Idea imperial de Carlos V», *Revista Cubana X*, n.º 28-30 (1937): 5-31.

165. Remitimos a la primera parte de la tesis.

166. José Policarpo Cruz Cabrera, «Desarrollo de la arquitectura en Granada», en *Arquitectura doméstica en la Granada Moderna*, ed. Rafael López Guzmán (Granada: Fundación Albaicín, 2009), 76-77.

con familias castellanas premiadas por sus favores en la guerra y ricos comerciantes italianos que en la ciudad se establecieron, pero parece haber sido, sobre todo, durante el reinado de Carlos V cuando, impulsados por el prometedor futuro de la ciudad y deseosos de estampar su linaje en el cambiante paisaje urbano¹⁶⁷, numerosos nobles, prelados y burócratas erigieron sus residencias palaciegas en las arterias más pujantes, sobre todo de la ciudad llana¹⁶⁸. De nueva planta o resultado de la reagrupación de varios inmuebles preexistentes, su protagonismo en el “paisaje urbano interior”¹⁶⁹ vendrá determinado por su mayor escala, tendencia a la regularidad geométrica y deliberada composición y exteriorización arquitectónicas, frente al anonimato y la introversión del caserío popular de tradición islámica¹⁷⁰.

Tal fugaz aspiración de prestigio acabaría siendo truncada, ya en el reinado de Felipe II, con la elección de Madrid como capital nacional (1561), y sagazmente sustituida, a finales del s. XVI, por un nuevo modelo, esta vez de vocación religiosa: la ciudad contrarreformista, que atajaría otras posibles interpretaciones del paisaje urbano en favor de un extremado simbolismo devocional¹⁷¹. Desde los años setenta del s. XVI, a raíz del Concilio de Trento y coincidiendo con la rebelión y expulsión de los moriscos, existía un evidente deseo de afirmar los remotos orígenes cristianos de la urbe¹⁷², buceando en las fuentes antiguas y reinterpretando su toponimia para refundar la identidad local y legitimar las operaciones de aculturación y conversión forzosa. En este contexto, y con la excepción de los palacios de la colina roja, el creciente recelo hacia esta cultura antagónica motivó la invisibilización o intencionada transfiguración de todo aquello que no fuese natural —y, por tanto, neutral a efectos culturales— o genuinamente cristiano, que tiñe todas las crónicas y representaciones gráficas hasta el s. XVIII. La *Plataforma de Vico* (ca. 1613)¹⁷³ es ejemplo paradigmático de estas consideraciones¹⁷⁴: en ella se sugieren una regularidad

167. Alberti extendía la misión de ornato urbano a las casas y palacios de los ciudadanos principales: *todos concordamos que se ha de dexar fama a los descendientes [...] y por essa causa [...] fabricamos suntuosamente, por parecer a los descendientes auer sido grandes, y también por adornar la patria y familia no menos que por causa de delicadeza adornamos nuestras casas, lo qual quien negara ser oficio de hombre bueno? Agradarme ha cierto el que procurare que estén muy adornadas aquellas partes que han de ser muy publicas, o las que en lo primero han de gratificar al huésped, qual es, la frente dela casa, la entrada y las cosas semejantes, y como me parezcan dignos de vituperio los que excedieron lo moderado, pero parecenme dignos de mayor vituperación los que con gran gasto edificaron de tal suerte, que sus obras no puedan ser adornadas*; en Alberti, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Libro nono, cap. I, 269.

168. [...] *la parte de la ciudad que está en lo llano tiene buenas casas, y es donde habitan los españoles de varios lugares, que han acudido allí después de la conquista*. Andrea Navagero, *Viajes por España de Jorge de Eingen, del Barón Leon de Rosmihal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, trad. Antonio María Fabié (Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879), 400.

169. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

170. Lo mismo ocurría con los palacios florentinos del *Quattrocento*, como ha sido señalado en James S. Ackerman y John Newman, *The architecture of Michelangelo* (Londres: Zwemmer, 1961), 176.

171. Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*; Juan Calatrava Escobar, «Ciudad y Contrarreforma: Granada como Christianopolis en la obra de Francisco Bermúdez de Pedraza», en *Il Mediterraneo delle Città*, ed. Enrico Iachello y Paolo Militello (Milán: Franco Angeli, 2011), 155-67.

172. Marías Franco, «Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco».

173. Su cronología aparece argumentada en José Manuel Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico* (Granada: Universidad de Granada, 1992), 156-57.

174. Esta cartografía urbana ha sido también estudiada en profundidad por Ana del Cid Mendoza en «Cartografía urbana e historia de la ciudad. Granada y Nueva York como casos de estudio» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015).

y una anchura de calles inexistentes en la realidad, al tiempo que se “occidentaliza” el caserío y se magnifican las construcciones religiosas [Fig. 3]. En el paisaje granadino retratado o descrito en aquellos años se exaltarían, ante todo, los elementos percibidos como cristianos o con un aura de sacralidad; misticismo que parecería también emanar de los elementos naturales y que tendría su foco principal en la nueva Abadía del Sacromonte, a la que se dedicaría un número absolutamente inusual de representaciones gráficas. Los paralelismos, igualmente inflamados y un tanto desesperados, se establecerían no ya con Roma sino con la sacrosanta Jerusalén, el “centro del mundo” para la cristiandad¹⁷⁵. Estos giros en la interpretación del paisaje urbano no impedirían que se siguiera manifestando abierta admiración por los palacios nazaríes, que ya habían sido asimilados en la memoria colectiva y el imaginario de las nuevas generaciones¹⁷⁶ y se entendían como marca local distintiva y expresión de un pasado glorioso, cuyos pecados han sido expiados con la erradicación del islam. Con todo, no podrá frenarse la decadencia social y económica y la pérdida de importancia relativa de Granada en el marco nacional. El último cuarto del s. XVII, tras la muerte de Alonso Cano (1667), se caracterizará por un cierto vacío de expectativas en la ciudad, cuyas tres oportunidades para forjarse una nueva y flamante identidad habían resultado fallidas. Esta desorientación se corresponderá con una menor iniciativa, producción y originalidad arquitectónicas¹⁷⁷, acotando temporalmente nuestro intervalo de estudio.

Aunque cambiante en el tono, en las aspiraciones y en los referentes, la interpretación paisajística de Granada a lo largo del intervalo considerado parece asimilar invariablemente la ciudad y su territorio a un gran “teatro de la memoria”: lectura en la que prevalecen las componentes históricas, políticas y religiosas, revestidas de un halo de simbolismo, aplicadas a la experiencia del entorno. La memoria, los hechos evocados o la realidad con la que se pretende enlazar oscilan desde la conquista y unificación definitiva del territorio hispano bajo un mismo mando político y religioso al esplendor imperial de la Antigua Roma o los martirios experimentados por discípulos de Jesús a manos de paganos. El territorio granadino, con su peculiar fisonomía, funciona en todos los casos como “escenario” emblemático para localizar o fijar al lugar recuerdos, relatos e ideales simbólicos. El juicio estético parece haber tenido, por tanto, un papel secundario en la interpretación y valoración del paisaje local al menos hasta bien entrado el s. XVI. Sólo desde las últimas décadas de dicha centuria las asociaciones implícitas¹⁷⁸ o explícitas con “lien-
zos de

175. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón (Barcelona: Paidós, 1998), 36. La asociación de ciudades europeas con Jerusalén era un tópico recurrente desde la Edad Media, como muestran los casos de Chester, Padua, Roma o Milán, entre otras; véase Lilley, *City and Cosmos: The Medieval World in Urban Form*, 23; Alessandro Rovetta, «La Città Medioevale ‘Quasi Hierusalem’», en *Il velo squarrito. Presenza del simbolo in alcune esperienze della pittura contemporanea* (Milán: Jaca Book, 1990), 55-64.

176. Francisco Sánchez Pérez, «La ciudad aljamiada. Un ensayo de antropología histórica», *Política y Sociedad*, n.º 10 (1992): 99-108.

177. Esther Galera Mendoza, «Granada: estructura urbana y arquitectura en el siglo XVII», en *La Granada del XVII. Arte y Cultura en la época de Alonso Cano* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001), 42.

178. Un ejemplo de valoración implícita del paisaje como “cuadro”, aunque impregnado de trasfondo religioso, lo hallamos en las siguientes palabras de Bermúdez de Pedraza sobre la vega granadina, *que mirada de lugares altos, haze tantos, y tan diuersos verdes, aquí claros, y allí oscuros, que es ingrato el que no dà infinitas alabanças a su Criador, y Señor*; en Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 7r.

Flandes¹⁷⁹ apuntan a una inequívoca valoración estética y “artealizadora”¹⁸⁰ del entorno, y se trata de menciones claramente puntuales. Es por ello que, adaptando la expresión del tratadista Palomino, podríamos decir que, en la Granada de comienzos de la Edad Moderna, el paisaje —la interpretación del “país”— “se sujeta” preferentemente a la historia¹⁸¹, asumiendo provisionalmente, para el desarrollo de esta segunda parte de la tesis, su interpretación como “teatro de la memoria”.

* * *

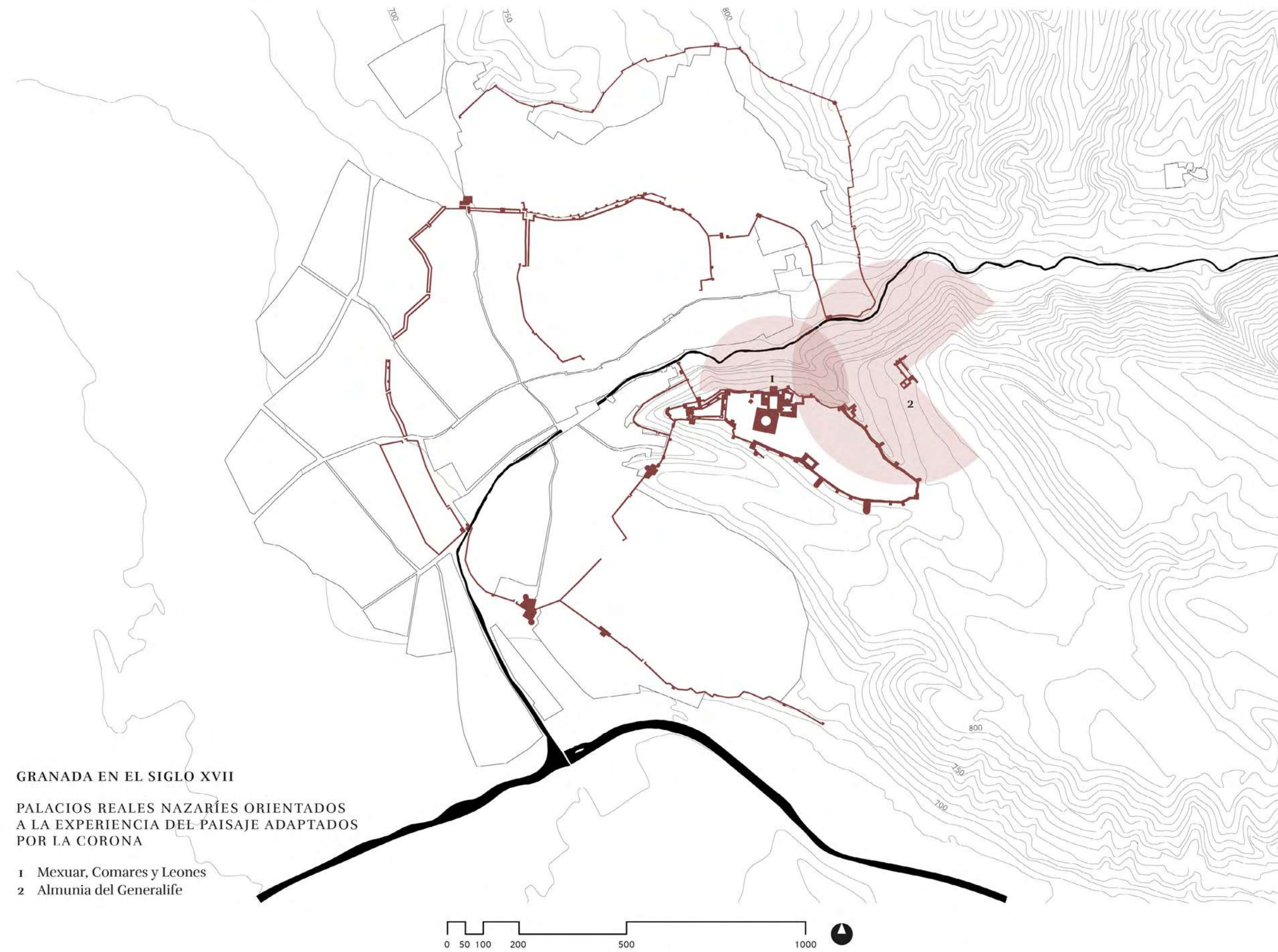
La distinción propuesta entre la ciudad baja, como “escenario” de transformaciones urbanas de alto contenido simbólico, y los palacios alhambrenos, como “palco” privilegiado de la monarquía para asistir a la transmutación cultural de la “joya” de sus ciudades, puede resultar asimismo de utilidad para abordar el análisis de este segundo episodio en lo que respecta a las relaciones entre arquitectura y paisaje. En las páginas que siguen, dedicaremos un primer bloque a las obras reales en los palacios de la Alhambra y el Generalife: en ellas, observaremos la introducción de nuevos mecanismos de apertura al entorno desde el espacio arquitectónico, cuyo contraste con los espacios nazaríes examinados en la primera parte puede ser revelador. Posteriormente, un segundo bloque abordará algunas de las arquitecturas monumentales erigidas en la ciudad y sus contornos que ponen de manifiesto la novedosa atención a la imagen externa de los edificios y resultan representativas de las intenciones de sus comitentes (monarquía, iglesia o nobleza) con respecto al “paisaje urbano interior”¹⁸². Hay que reconocer que algunas de las obras podrían inscribirse sin demasiada dificultad en los dos bloques; no obstante, en aras de la claridad del discurso, se ha priorizado la estructuración del mismo basada en la dimensión que entendemos prevalente en los diseños, bien sea la experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico, bien la impronta de la obra de arquitectura en el paisaje urbano. Ello no impide que en muchos de los casos de estudio —prácticamente en todos— ambas inquietudes demuestren estar en mayor o menor proporción presentes, pero sí que se aprecia una desigual concentración de las atenciones en función de las circunstancias y de las motivaciones de los proyectos, lo que facilita su agrupación de este modo. De este análisis podremos extraer, al término de esta segunda parte, un compendio de conclusiones entendidas como pautas arquitectónicas recurrentes, tanto referidas a la aproximación al paisaje desde el espacio arquitectónico como en lo que respecta a la transformación del paisaje urbano por medio de la nueva arquitectura monumental.

179. Remitimos al epígrafe introductorio anterior.

180. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

181. Antonio Palomino Velasco, *El museo pictórico, y escala óptica* (Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1714), Libro Quinto, Capítulo VII, 49.

182. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».



GRANADA EN EL SIGLO XVII

**PALACIOS REALES NAZARÍES ORIENTADOS
A LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE ADAPTADOS
POR LA CORONA**

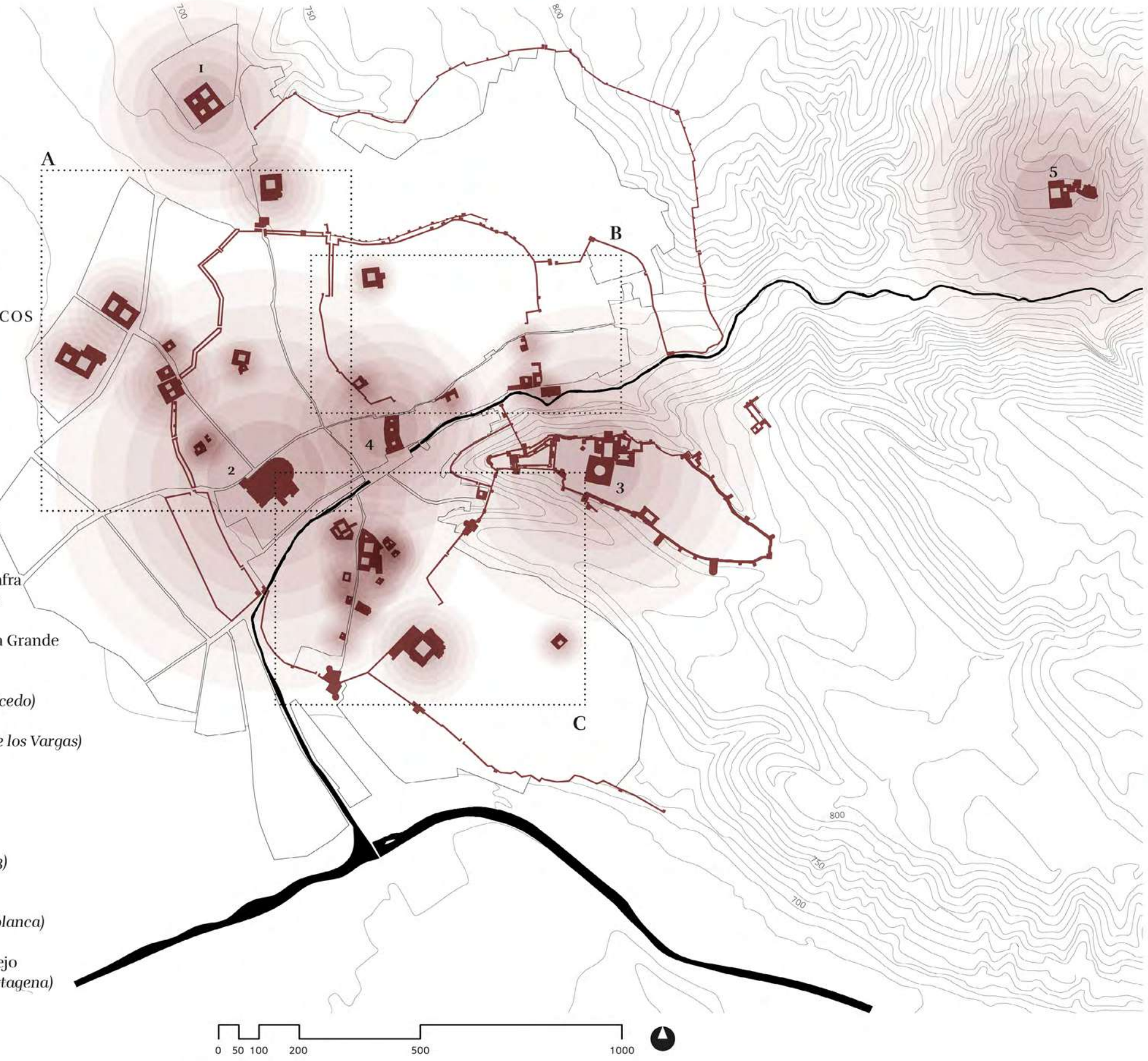
- 1 Mexuar, Comares y Leones
- 2 Almunia del Generalife

[Fig. 4] Granada en el siglo XVII: palacios reales nazaries adaptados por la Corona, "palco" sobre la ciudad y su territorio. Elaboración propia a partir de las cartografías de Vico (ca. 1613) y Dalmau (1796) y las hipótesis y reconstrucciones gráficas de Antonio Orihuela, Antonio Almagro y José Luis García (EEA).

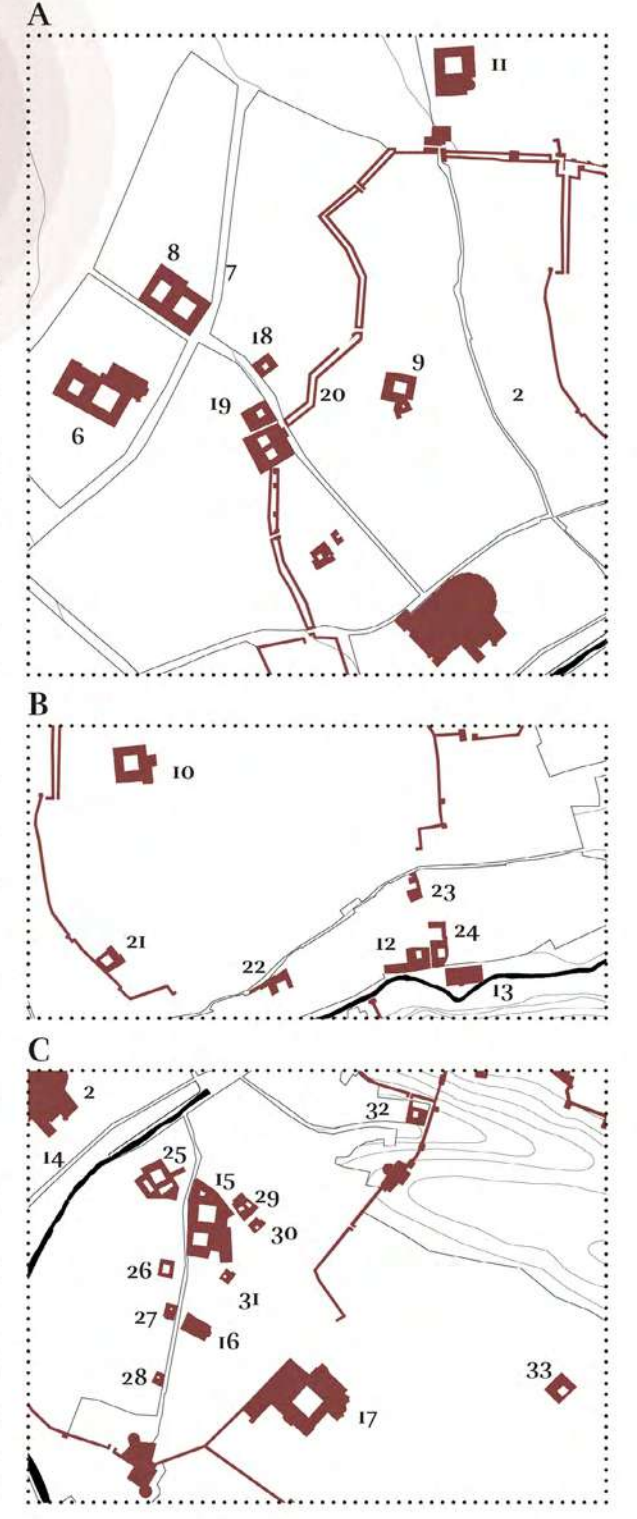
GRANADA EN EL SIGLO XVII

PRINCIPALES HITOS
ARQUITECTÓNICOS SIMBÓLICOS

- 1 Hospital Real
- 2 Catedral y Capilla Real
- 3 Palacio de Carlos V
- 4 Real Chancillería
- 5 Abadía del Sacromonte
- 6 Monasterio de San Jerónimo
- 7 Colegio de San Pablo
- 8 Hospital de San Juan de Dios
- 9 Convento de Santa Paula
- 10 Convento de Santa Isabel la Real
- 11 Convento de la Merced
- 12 Convento de Santa Catalina de Zafra
- 13 Iglesia de San Pedro y San Pablo
- 14 Lonja de mercaderes
- 15 Convento de San Francisco Casa Grande
- 16 Iglesia de San Matías
- 17 Convento de Santa Cruz la Real
- 18 *(Palacio de los Marqueses de Caicedo)*
- 19 Palacio de los Beneroso
- 20 Palacio de los Salazar *(Palacio de los Vargas)*
- 21 Palacio del Almirante
- 22 Casa de Agreda
- 23 Casa de Hernando de Zafra
- 24 Casa de Castril
- 25 Palacio de los Córdoba
- 26 *(Palacio en Escudo del Carmen, 3)*
- 27 *(Palacio en San Matías, 19)*
- 28 Palacio de los Navas
- 29 *(Casa de los Marqueses de Casablanca)*
- 30 *(Casa del Padre Suárez)*
- 31 Palacio de los Condes de Castillejo
- 32 *(Palacio de los Marqueses de Cartagena)*
- 33 Palacio de los Mendoza



[Fig. 5] Granada en el siglo XVII: puntuación simbólica del paisaje mediante nuevos hitos arquitectónicos. Elaboración propia a partir de las cartografías de Vico (ca. 1613) y Dalmau (1796) y las hipótesis y reconstrucciones gráficas de Antonio Orihuela, Antonio Almagro y José Luis García (EEA).



LAS OBRAS REALES EN LOS PALACIOS NAZARÍES: NUEVAS MIRADAS Y MECANISMOS DE APERTURA AL PAISAJE

Si son pocas las indagaciones que se han ocupado de las relaciones entre espacio arquitectónico y paisaje en la Alhambra y el Generalife nazaríes, muchas menos son las que han abordado esta cuestión referida a la adaptación de los palacios islámicos tras la conquista cristiana. Esta situación es hasta cierto punto comprensible por cuanto que se trata de espacios creados mediante operaciones casi quirúrgicas, las más de las veces desconectados entre sí e inmersos en los palacios y jardines preexistentes. Tampoco constituyen joyas excepcionales a nivel artístico o arquitectónico, sino que, inscritos en la tradición occidental, resultan bastante poco impresionantes, sobre todo si se los compara con las maravillas del Renacimiento italiano o con el gótico ultrapirenaico. Siendo modestos en su diseño y construcción, no deja de resultar conveniente analizar la experiencia del entorno que tales espacios proponían por lo que puede revelar sobre la conciencia paisajística del momento, en comparación con lo expuesto sobre la corte nazarí desalojada. Uno de los pocos estudios que ha abordado, si bien tangencialmente, esta confrontación ha sido el de José Manuel Gómez-Moreno sobre el Peinador de la Reina: sus alusiones a la diferente aproximación al entorno por parte de ambas culturas desde una misma localización espacial —la Torre del Peinador¹⁸³— han constituido un punto de partida para esta sección del trabajo, al igual que los lúcidos comentarios de Torres Balbás acerca de este mismo espacio¹⁸⁴.

Es sabido que el 2 de enero de 1492 los Reyes Católicos hicieron acto de apropiación de la colina palatina¹⁸⁵, que entendieron, ante todo, como fortaleza y alcázar

¹⁸³. *Hasta ahora no se ha ponderado suficientemente la tendencia de los reyes cristianos, sin duda asesorados y convencidos por Tendilla, a convertir los palacios nazaríes en miradores abiertos a tan singular paisaje. En realidad, el carácter intimista y cerrado de los pabellones palatinos nazaríes, las famosas qubbas o baws, cerrados sus balcones con tupidas celosías caladas, se va a romper por la conversión de las partes altas de los palacios y algunas torres en balcones y galerías de contemplación diáfana, directa, sin cortapisas.* José Manuel Gómez-Moreno Calera, «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 8-35; José Manuel Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 37-55.

¹⁸⁴. Leopoldo Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», *Archivo Español de Arte y Arqueología* VII, n.º 21 (1931): 193-212.

¹⁸⁵. El traspaso del mando de la ciudadela se operó secretamente la madrugada del 1 al 2 de enero, como desveló María del Carmen Pescador del Hoyo en «Cómo fue de verdad la toma de Granada, a la luz de

real¹⁸⁶. De manera intuitiva debieron de identificar los palacios de Mexuar, Comares y Leones como los conjuntos más notables, destinándolos a su uso personal¹⁸⁷ y donando el resto de construcciones a alcaides y otros cargos de la ciudadela. Estos palacios eran perfectamente susceptibles de ser asimilados y reacondicionados por la monarquía, en un contexto de redescubrimiento de la virtud aristotélica de la magnificencia¹⁸⁸. Así pues, conscientes de su valor y su simbolismo¹⁸⁹, Isabel y Fernando se dispusieron primeramente a repararlos —se dice que, sabiéndose derrotado, Boabdil había permitido su deterioro¹⁹⁰— y, posteriormente, a adaptarlos a sus necesidades. Las reparaciones se caracterizaron por la búsqueda de la mimesis o restitución de una imagen coherentemente islámica —históricamente fiel o con introducción de variaciones que, a su juicio, mejoraran lo presente¹⁹¹—. Para ello se recurrió a mano de obra mudéjar, como testimoniaba Münzer a su paso por el Generalife en 1494¹⁹². Juan Antonio Vilar ha destacado las fuertes inversiones de 1492, destinadas casi íntegramente a intervenciones de consolidación —los Reyes Católicos apenas habrían pernoctado en la Alhambra una semana durante aquel año¹⁹³— y cómo, especialmente de 1499 a 1500, las obras volvieron a acelerarse pero esta vez con un cariz más transformador, orientadas al aposentamiento de los monarcas¹⁹⁴.

un documento inédito». Los Reyes Católicos ascendieron hasta la Alhambra por el sur, sin penetrar en la ciudad, como exigían las Capitulaciones.

186. Antonio Malpica Cuello, «La Alhambra de los Reyes Católicos: Nuevos materiales para su estudio», *Aragón en la Edad Media*, n.º 14 (1999): 955-76.

187. Jesús Bermúdez Pareja, «Obras en el Cuarto Dorado», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 100.

188. Silva Santa-Cruz, «La Corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultural e intercambios artísticos». Fray Antonio de Guevara dedica un capítulo del *Relox de Príncipes* (1529) a esta virtud, que también había sido ensalzada por Castiglione en *El Libro del cortesiano* (1528).

189. Es conocida la provisión de la reina Juana de 1515, en la que deja claro que la voluntad tanto de los Reyes Católicos como suya propia *siempre ha sido e es que la dicha Alhambra e casa esten muy bien reparados e se sostenga porque quede para siempre perpetua memoria e porque esto se pueda hacer he acordado de le dar e señalar algunas rentas para que con ellas e con lo que mas mandaremos librar, la dicha Alhambra e edeficios della esten bien reparados e no se consuma e pierda tan excelente memoria e suntuoso edificio como es*; en transcripción de Francisco de Paula Valladar y Serrano, «De la Alhambra. Apuntes, Notas, Investigaciones», *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, n.º 389 (1914): 217-19.

190. Así lo testimonia Münzer, en Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 115.

191. Así lo señala la *Relación de las obras de la Alhambra* de Gaspar de León (1617): *las casas reales viejas de los reyes moros que se hallaron hechas quando se gano esta ciudad y se an ydo conservando y reparando con ymitación de la obra mosaica de mocarabes de questan labrados*; en Juan José Martín González, «Relación de las obras de la Alhambra hecha a 7 de febrero de 1617», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 14 (1947): 225-26. Esta actitud predominantemente respetuosa se ha entendido reflejo de una temprana conciencia patrimonial, pero es evidente que también resulta del entendimiento de la Alhambra como monumento o memorial de la conquista, para lo cual era necesario que el carácter musulmán se preservase vívido y en su mejor versión.

192. [...] *vimos a muchos sarracenos adornando ya y restaurando las pinturas y las demás cosas con la finura propia suya; disfrutamos allí de un magnífico espectáculo*; en Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 116.

193. Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 51. Hasta ahora, se pensaba que durante su estancia granadina de 1492 los monarcas habían residido siempre en el real de Santa Fe, como se indica en Leopoldo Torres Balbás, «Los Reyes Católicos en la Alhambra», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 16, n.º 1 (1951): 185-205; Cristina Viñes Millet, *La Alhambra de Granada: tres siglos de historia* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982), 22.

194. Juan Antonio Vilar Sánchez, «Las casas reales de la Alhambra en los inicios de su incorporación a la corona de Castilla. Una síntesis cultural», en *La Alhambra: patrimonio y diversidad cultural. Curso del Centro Mediterráneo* (Granada, 2008). Por su parte, José Antonio García Granados y Carmen Trillo pusieron de relieve el significativo presupuesto consagrado a obras reales entre 1492 y 1495, que, en su opinión, permite pensar no sólo en reparaciones, sino en profundas transformaciones también en estos primeros

Los interiores más suntuosos debieron de causar una gran impresión, por su enorme contraste con la simplicidad y austeridad, casi monacales, de las arquitecturas castellanas a que estaban habituados. Su exuberancia sensorial, sus imaginativas decoraciones y la integración con el agua y la vegetación de jardines y patios serían entendidos como reflejo del lujo, el hedonismo y la sofisticación cultural que se atribuían a la dinastía vencida¹⁹⁵. Así parecen confirmarlo las palabras de un personaje llamado Cifuentes, participe en la toma de posesión de la Alhambra, que el 8 de enero de 1492 encumbraba la ciudad palatina como *la más señalada y principal cosa del mundo [...] que lo de Sevilla no es sino casa pagiza para con el Alhambra*¹⁹⁶; también las de los mismos Reyes Católicos, que escribieron al baile general de Valencia que *esta ciudad de Granada es mayor de poblacion del que pensar se puede; el palacio real muy grande y mas rico que el de Sevilla*¹⁹⁷, o las del primer alcaide de la Alhambra Íñigo López de Mendoza, quien pocos años después, y desde unas motivaciones muy diferentes, recordaría al rey Fernando que *mostrara vuestra alteza esto a quien no lo ha visto, ques al contrario de todas las otras cosas, que parece mucho mas visto que oído*¹⁹⁸.

Sobre lo que pudieron interpretar los monarcas acerca de la relación entre espacio arquitectónico y paisaje en la Alhambra y el Generalife nazaríes nada podemos afirmar con rotundidad¹⁹⁹; sin embargo, es probable que el creciente aperturismo del gótico civil²⁰⁰ y el conocimiento de otras residencias palatinas de origen islámico²⁰¹ ayudasen a intuir que las experiencias del entorno por ellos proporcionadas eran valiosas y deliberadas. Quizás la arquitectura de los palacios alhambrenos permitiese a la corte española “ver” el territorio granadino con otros ojos; aproximarse a la alta valoración del mismo que había caracterizado los más prósperos reinados nazaríes y que había cristalizado en aquellos sorprendentes diseños, como ocurriera con el Cid y su visión extasiada de Valencia desde el recién ocupado alcázar²⁰². Es probable, también, que estas experiencias construidas, muestra palpable del refinamiento de la cultura rival, terminaran de despertar o excitaban definitivamente el interés por el paisaje para entonces latente en la élite

años; en Juan Antonio García Granados y Carmen Trillo San José, «Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495)», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 26 (1990): 145-68.

195. Hernández Castelló, *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*, 34, 72.

196. Pescador del Hoyo, «Cómo fue de verdad la toma de Granada, a la luz de un documento inédito».

197. Antonio de la Torre y del Cerro, «Los Reyes Católicos y Granada», *Hispania* 4, n.º 15 (1944): 304.

198. Extracto de la carta del 4 de septiembre de 1508, en Emilio Meneses García, *Correspondencia del Conde de Tendilla, vol. I (1508-1509)* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1973), 408.

199. Una versión preliminar de estas consideraciones fue publicada en Marta Rodríguez Iturriaga, «Pautas culturales de (re)apertura al paisaje en la Alhambra cristianizada», en *Visiones Urbanas* (Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, 2020), 1151-62.

200. Por los mismos Reyes Católicos experimentado, por ejemplo, en el palacio de Almazán.

201. Por ejemplo, la Aljafería de Zaragoza o el alcázar de Córdoba, en el caso de los Reyes Católicos, y los Paços Reais de Sintra, en el caso de la emperatriz Isabel. Se trataba de una tradición arquitectónica ajena pero no desconocida, pues se ha dicho que *desde Alfonso VIII de Castilla, los reyes y señores cristianos estaban habituados y deseosos de ocupar las cómodas y bellas estancias de aquellos andaluces islamizados*; véase Bermúdez Pareja, «Obras en el Cuarto Dorado», 100; Rafael Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica* (Madrid: Anaya, 1992), 151.

202. Balcells, «El paisaje en la poesía castellana medieval».

[Fig. 1] Algunas de las intervenciones cristianas en el lienzo norte de la Alhambra: de izquierda a derecha, el *Studiolo* de Carlos V (Peinador de la Reina) con su corredor adosado, la Galería del Patio de la Reja y el Cuarto Dorado (al otro lado de la Torre de Comares). Fotografía de la autora, 2020.



castellana, aunque fuera movido por el comprensible deseo de absorber estas expresiones de magnificencia o de no quedar atrás en las inevitables comparaciones.

Lo cierto es que, si la nueva corte interpretó la ciudad y el territorio granadino de manera sustancialmente diferente, su experiencia aventajada parece haber sido igualmente deseable. Ya hemos apuntado la consideración implícita de los palacios alhambrenos, además de como trofeo de la conquista, como “palco” o “tribuna” privilegiada desde la cual la Corona asistiría a la transformación física y simbólica de la capital nazarí en el marco de su estimado “paisaje urbano exterior”²⁰³. La valoración positiva de la experiencia del paisaje desde los palacios de la colina roja sale especialmente a la luz en las crónicas redactadas durante el s. XVI y primera mitad del s. XVII:

A esta morada le podrías decir no sin razón deleite de Reyes. Por su emplazamiento y por su perspectiva tan amena descuella hasta el punto de afectar al sentido de los ojos con increíble deleite. En efecto, a cualquier punto que te vuelvas y dirijas desde ella la mirada, tienes razones para admirar la bondad de la naturaleza y de Dios y la fecundidad del campo granadino²⁰⁴.

Aposentose el Emperador en el Alhambra, y desde las ventanas dela torre de Comares vio la parte de la ciudad que descubren poblada de luminarias y luzes, emula del firmamento. Otro dia madrugó a ver la fuerça del Alhambra, y lo admirò el artificio y coste de los edificios Arabes, la curiosidad de las fuentes, y el abundancia de aguas en sitio tan alto. Y desde las ventanas mirò la grandeza dela ciudad, lo estendido de sus edificios, y dixo: que si bien se auia holgado de ver todas las ciudades del Reyno, de ver esta ciudad auia recibido particular gusto. Y añadió, Desventurado del que tal perdió²⁰⁵.

Tenian assi mesmo [los moros] otro palacio de recreación encima deste [Generalife], y en do siempre por el cerro arriba, que llamauan Darlaroca [Dar al-Arusa], que quiere dezir

203. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

204. Texto que acompañaba a la vista de Granada desde poniente dibujada por Joris Hoefnagel (1563), basado en las notas del dibujante y de Marineo Sículo y publicado en el *Civitates Orbis Terrarum*. Transcripción de Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época*, 482.

205. Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 212.

palacio de la nouia, el qual nos dixerón que era vno de los deleytosos lugares que auia en aquel tiempo en Granada, porque se estiende largamente la vista a todas partes [...]»²⁰⁶.

Aqui tenian los Reyes sus fiestas, sus bayles y zambras: [el Salón de Embajadores] tiene ventanas al bosque, a la ciudad y alcaçaba, de tan alegre vista, que dixo Felipe IV. (quando estuu en el) a su hermano don Carlos. En este quarto no puede auer melancolia²⁰⁷.

Cassa de los Reyes moros, labrada de musaico y adornadas sus paredes de mármoles blancos y negros [...] los dormitorios y baños de los moros guarneçidos paredes y suelos de açulejos [con] algunos jardines y sobre todo la mejor bista [sic] de España²⁰⁸.

Todo indica que motivaciones concretas para contemplar este territorio, de un lado, y preexistencias nazaríes, con su visible repertorio de opciones de posicionamiento, formales, espaciales, materiales y experienciales para sacar partido a tan aventajado emplazamiento, de otro, se conjugaron para inducir a la Corona a la rápida toma de posiciones en este diálogo sostenido entre arquitectura y paisaje. De este modo, se aprecia que, en el primer siglo tras la conquista, se adoptaron diversas decisiones arquitectónicas orientadas a intensificar, transformar o construir nuevas experiencias del entorno. Algunas supusieron la rápida detección de varios de los espacios nazaríes más logrados en este sentido y su consiguiente modificación con objeto de hacer cómodo (a efectos físicos y/o psicológicos) su uso y disfrute por parte de la corte española y su séquito; otras correspondieron a actuaciones de obra nueva o en emplazamientos aún no edificadas pero donde se hallaban implícitas las potencialidades paisajísticas. Nos referiremos globalmente a todas ellas como operaciones de (re)apertura al paisaje, con objeto de abarcar toda la variedad de casuísticas.

Las intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo en esta línea comprenden tanto la zona de la Alhambra destinada a casa real —entorno de Comares, incluyendo el Mexuar y el Patio de la Reja, y entorno de Leones y Lindaraja— como la almunia del Generalife, careciendo visiblemente de un plan global o de conjunto²⁰⁹. Aunque Alhambra y Generalife tuvieron desde la conquista tenedores diferentes, Carlos Vílchez ha argumentado que el alcaide de la almunia²¹⁰ era dependiente del

206. Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, f. 7v.

207. Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 36v. Bertaut confirma este dato en *Journal dv voyage d'Espagne*, 88.

208. Juan Gómez de Mora, *Relación de las Cassas que tiene el Rey en España (1626)*. Citado en Marías Franco, «Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco», 107.

209. Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX», 38.

210. La primera alcaidía del Generalife la ostentó Juan de Hinestrosa (1492-1523). Le siguieron Jacques de Manzilla (1523-1525) y Gil Vázquez de Rengifo (1525-1537). Véase M^a Angustias Cabrera Orti y Carlos Vílchez Vílchez, «Los primeros alcaides del Generalife: estudio de las reales cédulas de su nombramiento», en *El Conde de Tendilla y su tiempo*, ed. Rafael López Guzmán et al. (Granada: Universidad de Granada, 2018), 293-303. Conocemos, por una cédula de Carlos V y su madre Juana, de 1525, que el teniente de alcaide del Generalife estaba obligado de reparar la dicha casa y güerta aviendo necesidad en cada un año; citada en Francisco de Paula Valladar y Serrano, «El Generalife en los primeros años de la Reconquista - I», *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, n.º 357 (1913): 25-28. Al parecer, la tenencia de alcaidía del Generalife incluía también el mantenimiento de Alijares y Dar al-Arusa, como se deduce de una libranza compensatoria citada por Torres Balbás en «Dar al-Arusa y las ruinas de palacios y albercas situados por encima del Generalife de Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada XIII*, n.º 1 (1948): 185-203.

de la ciudadela, el conde de Tendilla²¹¹, quien hubo de tener una gran responsabilidad y capacidad decisoria en muchas de estas obras. No sólo se dejó a su criterio las reparaciones a efectuar²¹², sino que además administraba los fondos asignados a las intervenciones materiales de toda clase²¹³. El conde era asimismo el encargado de supervisar los trabajos de adecuación de las casas reales ordenados por los monarcas, como tendremos ocasión de comprobar en los casos de estudio. El bagaje cultural de la familia Mendoza y sus contactos con el mundo de la arquitectura permiten pensar que algunos de los alcaides de la Alhambra —especialmente don Íñigo López de Mendoza (1440-1515) y su hijo Luis Hurtado (1489-1566)— pudieron haber ejercido una influencia decisiva en la transformación de los palacios reales, incluso aportando arquitectos de su confianza o referentes arquitectónicos personales. En el caso de Íñigo López, no hay que olvidar las magníficas residencias levantadas por sus familiares alcarreños, como el Castillo de Manzanares el Real, el Palacio del Infantado o el Palacio de Cogolludo, dotados de galerías y miradores hacia los propios jardines y el panorama territorial. Pero de particular relieve resulta su embajada en Italia (1486-1487)²¹⁴, cuya revisión desde la óptica paisajista nos ha permitido descubrir que el conde conoció al menos dos proyectos arquitectónicos pioneros de la nueva sensibilidad: la villa Medici en Careggi²¹⁵ y el Belvedere

211. Carlos Vílchez Vílchez, «Los otros señores de la Alhambra. La tenencia de alcaldía del Generalife», en *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*, ed. Rafael López Guzmán (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016), 95. Así lo sugiere también el siguiente extracto de la disposición de los Reyes Católicos del 4 de junio de 1492, donde se ordena que Tendilla, como alcaide de la Alhambra, *tenga las alcaydías, e alguacilazgos, e fielidades de la dicha alhambra, e los alcaides, e alguaciles, e fieles, e todos los otros oficiales que para la ejecución de la justicia, y administracion de ella convengan, e menester sean*; citado por Gaspar Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, *Historia de la Casa de Mondéjar; por Gabriel Rodríguez de Ávila*, s. f., f. 217v (BNE Mss/3315). También Bermúdez de Pedraza señaló que la del Generalife es *Alcaydia accesoria a la de la Alhambra*; en Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 19v. Para Domínguez Casas, en cambio, su gestión era autónoma y completamente independiente de la de la Alhambra; en *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 459. Cristina Viñes tampoco incluyó la alcaldía del Generalife en su artículo «Las alcaldías subalternas de la Alhambra: estudio histórico», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 21 (1985): 99-113. Por su parte, el Padre Echeverría, su Paseo X, afirmó que el Generalife era independiente de la alcaldía de la Alhambra; en Juan Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I (Granada, 1764), 39.

212. En la provisión de Juana de 1515, que, con toda probabilidad, reitera lo anteriormente dispuesto por los Reyes Católicos, se señala que el dinero recibido de las penas en el fisco en la ciudad de Granada *se ha de hacer gastar en el reparo de los muros e torres e en las casas reales e otras casas e edificios de la dicha Alhambra que a él pareciere que tienen mas necesidad de reparo*; en transcripción de Valladar y Serrano, «De la Alhambra. Apuntes, Notas, Investigaciones».

213. Esther Galera Mendoza, *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (siglos XVI-XVIII): artífices de cantería, albañilería, yesería y forja* (Granada: Comares, 2014), 38-43. En numerosas ocasiones el conde hubo de adelantar —dolorosamente— fondos de su propio peculio para actuaciones de urgencia en la Alhambra, según Hernández Castelló, *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*, 48-69.

214. Sobre la motivación y objetivos de esta embajada, puede consultarse: Luis Suárez Fernández, *Política internacional de Isabel la Católica: estudio y documentos* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1965), 127, 339-40, 360-62; María Cristina Hernández Castelló, «El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia: su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles», en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*, ed. Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas (Bologna: Bononia University Press, 2014), 261-70.

215. Para entonces, la primitiva *rocca* había experimentado ya notables transformaciones, como la aparición de dos *logge* en el *pianterreno* que avanzan respecto del núcleo principal hacia el ameno valle del Terzolle (ca. 1459). En el inventario de bienes de la villa de Careggi de 1482 se menciona una *loggia in sulla chorte verso il Terzolle*, que podría aludir a una de ellas, en caso de que para entonces sólo una estuviese edificada, o bien al conjunto de ambas, dada su proximidad y similitud. Véase el documento: «Inventario delle chose di Chareggi questo dì 13 di magio 1482», ASF, Mediceo Avanti il Principato, filza 104, [13 de mayo

de Inocencio VIII en el Vaticano²¹⁶. A la primera acudió a un banquete invitado por Lorenzo el Magnífico²¹⁷ y el segundo lo hubo de contemplar por fuerza en su trayecto de entrada a Roma desde el norte, por la Portam Viridarii²¹⁸ [Fig. 2], si no lo visitó también interiormente²¹⁹. Sin duda, una indagación más extensa y prolongada en este sentido sacaría a la luz otras arquitecturas italianas precursoramente imbricadas con el entorno circundante que pudieron integrar su bagaje experiencial²²⁰. Evidentemente, la experiencia directa no se ha de traducir necesariamente

de 1482], ff. 61r-72v. Para una transcripción e interpretación del mismo, consúltese: Gabriella Contorni, «La villa di Careggi al tempo di Lorenzo il Magnifico», *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, n.º 6-7 (1992): f. 14-18. Podría existir ya incluso la *loggetta* renacentista de planta primera, aunque la alusión a este espacio en el inventario de 1482 como *terrazzo* no deja claro si para esta fecha era aún una sencilla azotea descubierta y sin amueblar; véase el debate sobre esta cuestión en Gabriella Contorni, «Careggi avanti il principato», en *La Villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, ed. Luigi Zangheri (Florencia: Leo S. Olschki, 2014), 18-19.

216. Un pabellón-mirador erigido sobre un basamento, consistente en una *loggia* de arcos de medio punto abierta al norte seguida de una terraza descubierta; en ambos extremos sobresalían dos volúmenes que albergaban a su vez sendas logias o «retiros» menores. En dirección sur, la arcada se emulaba por medio de la decoración pictórica, que complementaba las vistas del paisaje real con paisajes pintados de las más importantes ciudades italianas. Se trataba de una construcción, como su propio nombre indica y certifica el cronista Infessura, motivada por el disfrute del panorama, sacando partido de las cualidades del emplazamiento. Sobre este proyecto puede consultarse: Fioravanti Martinelli Romano y Matteo Flentin Lieggese, *Roma ricercata nel suo sito* (Roma: Francesco Leone Libraro, 1687), 14; Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano* (Roma: Niccolò e Marco Pagliarini, 1750), 401-10; Stefano Infessura, *Diario della Città di Roma di Stefano Infessura Scribasenato*, ed. Oreste Tommasini (Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato, 1890), 279; Eugène Müntz, «L'architettura a Roma durante il pontificato di Innocenzo VIII», *Archivio storico dell'arte*, n.º 4 (1891): 456-68; Sven Sandström, «The programme for the decoration of the Belvedere of Innocent VIII», *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 29, n.º 1-4 (1960): 35-75; David R. Coffin, «Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere», en *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss. Tomo I*, ed. Irving Lavin y John Plummer (Nueva York: New York University Press, 1977), 88-97; David R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 69-81.

217. El convite se celebró el día 30 de abril de 1486, y duró toda la jornada, de la mañana a la noche, incluyendo comida abundante, música y bailes. A los pocos días, el 4 de mayo, el propio emisario español organizó otro ágape para «superar» el previamente ofrecido por Lorenzo. Próximamente publicaremos la transcripción de estos documentos.

218. Según la crónica del maestro de ceremonias papales Giovanni Burcardo: *Johannis Burchardi argentinesis capelle pontificie sacrorum rituum magistri. Diarium sive rerum urbanarum commentarii (1483-1506)*, vol. I (París: Ernest Leroux, 1883), 210. La Portam Viridarii se corresponde con la actual Porta di San Pellegrino, inmediatamente al norte de la Plaza de San Pedro. En esta aproximación sería obligada la vista del Belvedere recién construido por Inocencio VIII en la cima del monte San Egidio, tal y como lo representaron el autor del Codex Escorialensis (28-II-12 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, f. 8r) y Maarten van Heemskerck (1532-1536).

219. Aunque es poco probable que el conde visitase el interior del Belvedere dada su condición íntima, tampoco se puede descartar totalmente esta posibilidad, pues permaneció en Roma hasta el 28 de agosto de 1487 —según Gaspar Ibáñez de Segovia— y hay constancia de que se ganó también la confianza del papa y de que con él estuvo, por ejemplo, en la llamada Sala del Papagayo (hoy conocida como Sala dei Chiaroscuri). Además, según Sandström, las pinturas murales que decoraban el interior de la *loggia* parecen evocar la paz general alcanzada entre finales de 1486 y el término del año siguiente; periodo que coincide precisamente con la estancia en Roma del conde de Tendilla, quien además jugó un papel decisivo en la pacificación del territorio italiano por aquellas pinturas verosímilmente conmemorada. No sería extraño, en consecuencia, que Inocencio decidiese mostrar en algún momento el interior del Belvedere al embajador español, con los trabajos en curso o prácticamente ultimados. Véase Sandström, «The programme for the decoration of the Belvedere of Innocent VIII».

220. Del relato de Burcardo también se extrae, por ejemplo, que Tendilla estuvo en la villa papal La Magliana (aludida como *fontes Mallianos*), situada aguas abajo del Tíber y que Inocencio VIII utilizaba para la caza, la celebración de banquetes y la estancia durante breves temporadas. Sobre esta villa puede consultarse: Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, 112 y ss; Alessandro Cremona, «I "barchi" di caccia», en *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, ed. Alberta Campitelli y Alessandro Cremona (Milán: Jaca Book, 2012), 17.



[Fig. 2] El Belvedere de Inocencio VIII en el Vaticano, visto desde el norte. Detalle de un dibujo de Maarten van Heemskerck, 1532-1536. © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, número de inventario 00045895.

en una influencia real en todas sus implicaciones artísticas e intelectuales y, de hecho, todo indica que a través de esta embajada el conde adquiriría un italianismo más atento a lo político y social que a lo formal²²¹, asimilando la arquitectura como expresión pública de gobernantes y potentados y la experiencia aventajada del paisaje como signo de poder y magnificencia, y es precisamente desde esta óptica que consideramos su posible contribución a las obras reales²²². Si Lorenzo el Magnífico o el mismísimo Santo Padre hacían uso de tales recursos arquitectónicos, los soberanos españoles a los que Tendilla públicamente representaba, servía y asesoraba no debían quedar en modo alguno a la zaga. A lo largo de los casos de estudio tendremos ocasión de constatar su participación en alguno de los más relevantes miradores alhambrenos erigidos o reacondicionados por los Reyes Católicos. A su vez, Íñigo López transmitiría su italianismo a su hijo y sucesor en el cargo a partir de 1512, Luis Hurtado, quien no visitaría la península vecina al menos hasta 1535, tras la Campaña de Túnez, pero había recibido una formación humanista por parte de sus preceptores y contaba en su biblioteca personal con ejemplares de los tratados *De re ædificatoria* de Alberti o *De architectura* de Vitruvio²²³. Aparte de su reconocida participación en la gestación y desarrollo del proyecto del Palacio de Carlos V, su contribución a las obras de adaptación de la Casa Real Vieja se concentra en los aposentos del emperador e Isabel de Portugal, algunas de cuyas dependencias — como el mal llamado Peinador de la Reina— escenificaban la estrecha relación, a los ojos de la época, entre poder y experiencia del paisaje. Si los Tendilla pudieron ejercer de supervisores, administradores y consejeros en las obras granadinas, la propiedad de los palacios residiría indefectiblemente en la monarquía española, a la que debe atribuirse, en consecuencia, el impulso o, en todo caso, la aprobación de estas iniciativas y su consiguiente financiación; aunque ésta, por llegar tarde o resultar insuficiente, en numerosas ocasiones debiese ser adelantada por el alcaide²²⁴. A través de los casos de estudio de este bloque, se pondrá particularmente de

221. Ha sido señalado que Tendilla sentía verdadero interés y curiosidad por las nuevas soluciones arquitectónicas y formas de expresión, especialmente si llevaban asociadas connotaciones de poder, más que por las reflexiones de corte intelectual que alimentaban el movimiento renacentista, en Juan Manuel Martín García, *Íñigo López de Mendoza, el Conde de Tendilla* (Granada: Comares, 2003), 113, 137. También es conocido su eclecticismo aplicado a las formas artísticas y arquitectónicas; véase, por ejemplo, Martín Biersack, «El II conde de Tendilla: cultura literaria y humanismo», en *El Conde de Tendilla y su tiempo*, ed. Rafael López Guzmán et al. (Granada: Universidad de Granada, 2018), 57-72; Hernández Castelló, *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*.

222. Que Tendilla tenía presente lo que había visto en Italia se pone de manifiesto, por ejemplo, en su deseo de continuar las obras en la Casa Real Vieja en el invierno de 1492, porque *él vio labrar en Italia en este tiempo, y [...] le decían que era la mejor obra*; en García Granados y Trillo San José, «Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495)».

223. Emilio Meneses García, «Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar (1489-1522)», *Hispania*, n.º 36 (1976): 528-30; Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 10; Fernando Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, ed. Miguel Ángel Zalama Rodríguez y María José Redondo Cantera (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000), 107-28; Fernando Marías Franco, «La familia Mendoza y la introducción del Renacimiento entre Italia y España», en *Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi II*, ed. Flavia Cantatore y Francesco Paolo Fiore (Roma: Bonsignori Editore, 2014), 51-60; Fernando Marías Franco, «Luis Hurtado de Mendoza, II Marqués de Mondéjar, arquitecto», en *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, ed. Pedro A. Galera Andreu y Sabine Frommel (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018), 121-50.

224. El conde no oculta que se encontraba agobiado por las deudas, pues en su embajada italiana había hecho enormes dispendios con la intención de dejar en buen lugar a los Reyes Católicos, sin verse por ello satisfactoriamente recompensado; él mismo lo reconocería en una carta a Alonso de Morales

manifiesto la iniciativa y el celo de Isabel la Católica en el mantenimiento y adaptación de la Alhambra y el Generalife²²⁵, algunas de cuyas decisiones presentaron una clara dimensión paisajística.

En el plano anexo, que recrea el estado de la colina roja a mediados del s. XVII, se han localizado algunas de las denominadas operaciones de (re)apertura al paisaje, que trataremos como casos de estudio [Fig. 3]. Se trata de cuatro espacios en el límite norte de la Alhambra y tres en los contornos del palacio del Generalife. Los criterios a los que obedece su selección son sustancialmente idénticos a los adoptados en la primera parte de la tesis:

- Emplazamiento en localizaciones que proporcionen intensas percepciones sensitivas del entorno circundante
- Carácter palatino, fundamentado en la localización y configuración espacial, en las conexiones con otras dependencias, en la decoración existente o en datos procedentes de las fuentes disponibles
- Abundancia de huecos de escala humana, en relación con su perímetro exterior y superficie en planta

Se mantiene también el criterio de analizar únicamente espacios que hayan perdurado hasta nuestros días para hacer uso de la aproximación experiencial, con una única excepción: el que nos hemos tomado la libertad de denominar el Mirador de la Reina. La razón es que, aunque desaparecido, este espacio cuenta con documentación suficiente como para reconstruir con aceptable precisión sus características arquitectónicas y experiencia del paisaje, que hasta ahora no han recibido atención específica.

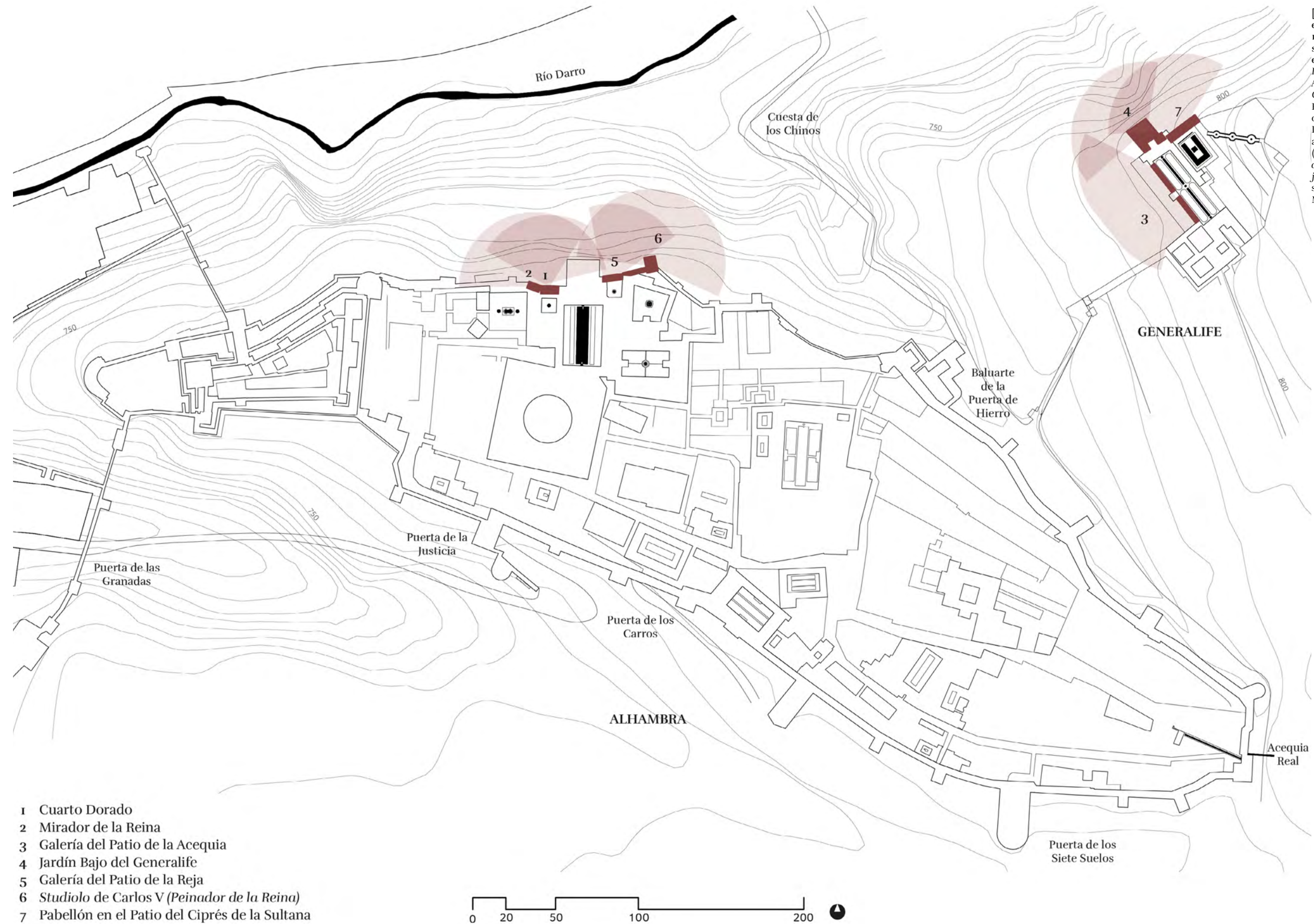
Los casos de estudio se han sombreado, en este plano general, en color rojo, acompañados de sus conos de visión exterior —las visuales axiales interiores, como veremos, demuestran ser irrelevantes desde los nuevos parámetros ideativos—. Las líneas, puntos y masas de agua siguen representándose en negro, aunque, como se podrá apreciar a lo largo de los casos de estudio, el agua deja asimismo de estar, en este periodo, tan conceptual y sensorialmente ligada a la experiencia del paisaje como lo estuviera en tiempos nazaríes. El orden de presentación de los casos continuará siendo aproximadamente cronológico, con objeto de visibilizar posibles cambios y evoluciones en los planteamientos, aunque ello conlleve saltos entre localizaciones (Alhambra-Generalife).

(1505) transcrita en José Szmolka Clares, María Amparo Moreno Trujillo y María José Osorio Pérez, eds., *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, vol. I (Granada: Universidad de Granada, 1996), 302. Las quejas y peticiones de justa compensación económica por sus servicios se mantendrían durante los años siguientes, como puede apreciarse en las cartas publicadas por Meneses García, *Correspondencia del Conde de Tendilla*, vol. I (1508-1509), 358, 380, 598; Hernández Castelló, *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*, 48-69.

225. María Elena Díez ha sugerido que Isabel la Católica pudo haber tenido un compromiso superior al de su compañero Fernando con Granada en general y con los palacios de la Alhambra en particular; véase *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*, 2ª ed. (Granada: Universidad de Granada, 2016), 72-75. Elisa Ruiz García se aproximaba a la relación de la reina con la capital nazarí calificándola de *apasionada, consecución de un sueño, cumplimiento de una misión divina y reto personal*, en «Las lecturas preferidas de Isabel la Católica», en *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000), 207.

Los espacios seleccionados se redibujarán para su análisis en planta y sección interior, diferenciando, una vez más, entre estado actual, a línea negra con fotografías a color, y estado hipotético en un momento dado del periodo considerado, a tinta roja. No obstante, no todos los casos contarán con ambos tipos de representaciones: así, en el Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana se prescindirá de la recreación gráfica de su estado a comienzos de la Edad Moderna, por su previsible similitud, a nivel arquitectónico y de relaciones con el entorno, con el estado actual posterior a las restauraciones; en cambio, el Mirador de la Reina carecerá, lógicamente, de representación de su estado actual, al haber desaparecido. En todos los casos, los acristalamientos, cuando existan razones para considerar su existencia original, se sugerirán esquemáticamente con una trama de círculos tangentes, de manera similar a como se procedió en la primera parte con las celosías y carpinterías nazaríes pero variando el patrón en aras de la claridad gráfica.

Al igual que en el episodio anterior, de cada caso de estudio realizaremos, en primer lugar, una breve contextualización histórica, para pasar seguidamente a describir sus características arquitectónicas y la experiencia del entorno proporcionada, tanto actualmente como, de manera aproximada, en el periodo considerado, ofreciendo asimismo diversas notas sobre su posible uso y destinatarios. El análisis de estos espacios permitirá destilar algunas de las pautas culturales que caracterizaban las relaciones de la corte cristiana con el paisaje granadino propiciadas y mediadas por la nueva arquitectura; pautas que resumiremos al final de esta segunda parte.



- 1 Cuarto Dorado
- 2 Mirador de la Reina
- 3 Galería del Patio de la Acequia
- 4 Jardín Bajo del Generalife
- 5 Galería del Patio de la Reja
- 6 Studiolo de Carlos V (*Peinador de la Reina*)
- 7 Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana

[Fig. 3] Planta hipotética de la Alhambra y el Generalife en el s. XVII: palacios reales nazaríes adaptados por la Corona, "palco" sobre la ciudad y su territorio. Casos de estudio. Elaboración propia a partir de la *Planta general de estructuras nazaríes de Antonio Almagro*; el plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General de Torres Balbás* redibujado por el CSIC (EEA); las cartografías APAG, Colección de Planos, P-000426 y P-008892; la "Planta Grande" atribuida a Machuca; la *Plataforma de Vico* (ca. 1613), y el *Plano General de la Fortaleza del Alhambra, sus contornos, i parte de la jvrisdiccion de Hermosilla* (ca. 1770). Fuentes secundarias han sido los grabados de Meunier (1665-1668).

CASOS DE ESTUDIO

Cuarto Dorado

La sala conocida como el Cuarto Dorado se ubica en el límite norte de la Alhambra. El patio del mismo nombre que la antecede [Fig. 1] se encuentra situado entre el área del Mexuar y el Palacio de Comares, al que da acceso a través de una fachada interior compuesta durante el reinado de Muḥammad V. De proporciones cuadradas (unos 9 × 9 m) y puntuado por una fuente baja, inicialmente el patio se encontraba abierto al panorama en dirección norte. Quedaba separado de la muralla por el adarve y el foso del camino de ronda²²⁶. Probablemente en tiempos de Muḥammad V, se decidió construir una estancia en el lado septentrional del patio, sobre lo que fuera adarve y foso. La sala (unos 9 m × 3,45 m) se hizo preceder de un pórtico, que guarecía al visitante al acceder desde el Mexuar²²⁷. Tres vanos daban paso a la estancia, que se abría al norte mediante dos ajimeces laterales y uno central, probablemente de vano geminado²²⁸. Su primitiva ubicación aún se leía con claridad a mediados del s. XX en la cara exterior del cerramiento, como ponen de manifiesto las fotografías conservadas en el Archivo de la Alhambra [Fig. 3].

Tras la conquista cristiana se transforma esta sala para adaptarla a las nuevas necesidades de la corte católica (1497-1498)²²⁹. De los tres vanos hacia el pórtico que originalmente le dieran acceso, se tapiaron los laterales y se dispone una puerta en el central, con gorroneas y quicialeras²³⁰. Dentro, se ciegan los ajimeces laterales hacia el Darro, enfrentados a las puertas extremas, y se transforma el central en un mirador gótico con asientos de fábrica y vano geminado. El parteluz lo constituye una esbelta columna de mármol cuyo capitel es reflejo del mestizaje cultural del



[Fig. 1] Patio del Cuarto Dorado. Fotografía de la autora, 2021.

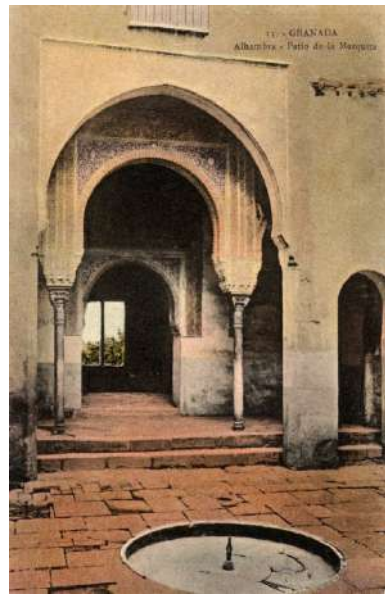
226. Jesús Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2010), 106.

227. Esta podría ser una de las "saletas" referida por el cronista Luis del Mármol: *A la entrada deste palacio* [Comares] *esta vn pequeño patio con una pila baxa a la vsanza Africana, muy grande y de vna pieça, labrada a manera de venera, y de vn cabo y de otro estan dos saletas labradas de diuersos matizes, y oro, y de lazos de azulejos, donde el Rey juntaua a consejo y daua audiencia, y quando el no estaua en la ciudad oya en la que esta junto ala puerta el Cadi o justicia mayor a los negociantes, y a la puerta della esta vn azulejo puesto en la pared, con letras Arabes que dizen. Entra y pide, no temas de pedir justicia, que hallarla as;* en Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, f. 7. No obstante, también podría tratarse del Patio de Machuca y el inmediato patinillo o Alhacena de los Perfumes, según Gallego Burín, y Valladar incluso asoció la descripción con la misma sala del consejo del Mexuar, asimilando el "patio" a la linterna que en ella hubo, en Francisco de Paula Valladar y Serrano, *Novísima guía de Granada* (Granada: Imp. y Lib. de la Viuda é Hijos de P. V. Sabatel, 1890), 45.

228. Bermúdez Pareja, «Obras en el Cuarto Dorado», 102.

229. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 448; Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 81, 146-47; Esther Galera Mendoza, «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII», en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez* (Jaén: Universidad de Jaén, 2011), 191-214, nota 9.

230. Las actuales quicialeras de mármol son modernas, pero parecen haberse dispuesto por existir previamente vestigios de otras antiguas; véase Jesús Bermúdez Pareja, «Nuevo portón para el Cuarto Dorado (Crónica de la Alhambra)», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 140; Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 104. En octubre de 1499 se asentaron nuevas puertas en la cámara de la reyna, alusión tal vez referente a este mismo espacio; citado en Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 149.



[Fig. 2] Pórtico levantado hacia 1500 ante el nazarí del Cuarto Dorado. APAG, Colección de Postales, Po 00225.

arte mudéjar²³¹. El contorno superior de los arcos del mirador reutiliza, a todas luces, el perfil de medio punto de las celosías altas que originalmente hubiera sobre el ajimez nazarí [Fig. 3]. Se repinta también el artesonado con motivos ornamentales dorados (emblemas de los Reyes católicos y otras decoraciones)²³², motivo por el cual desde entonces se conoce este espacio como el Cuarto Dorado; previamente a esta operación, se denominaba simplemente Cuarto Nuevo del Mexuar o Cámara del Cuarto Nuevo del Mexuar²³³.

Las transformaciones tras la conquista afectaron asimismo a la creación (o adaptación) de una planta alta sobre esta dependencia²³⁴. El pórtico nazarí ya pudo haber contado originalmente con un pasaje o comunicación elevada entre las habitaciones del Mexuar y el Palacio de Comares. La documentación de archivo indica que hacia 1500 se procedió a extender su superficie sobre el Cuarto Dorado para generar un nuevo aposento habitable, rotulado en la "Planta Grande" atribuida a Machuca²³⁵ como *aposento donde posaua la emperatriz*²³⁶, lo que revela que Isabel de Portugal se alojó en él durante su única estancia alhambrena, en el verano de

231. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 105.

232. José Antonio Vilar Sánchez asocia con el Cuarto Dorado un destajo de 1497 que consistía en *dorare pintar en una sala que sale sobre los Axares*; en Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 78, 146-47.

233. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 448-49; Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 81, 146-47; Galera Mendoza, «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII», nota 9.

234. Torres Balbás dedujo de sus exploraciones que el palacio nazarí contó con planta alta sobre el Cuarto Dorado y sobre el Mexuar; véase Leopoldo Torres Balbás, «Proyecto de reparación de las Habitaciones del Gobernador», 1929, página 3 de la memoria mecanografiada. En cambio, Gómez-Moreno afirmó que hasta principios del s. XVI el Cuarto dorado contó con un solo piso, en *Guía de Granada* (Granada: Indalecio Ventura, 1892), 101.

235. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, IX/M/242/2(1). De cronología debatida entre los extremos de 1528, según Rosenthal, y posterior a 1545, según la interpretación de Delfín Rodríguez, aunque lo más probable es que se trate de un palimpsesto, con dibujos y rótulos datables en distintos momentos. Gómez-Moreno lo fechó hacia 1542, cuando se sabe que se envió una traza del Palacio de Carlos V al emperador. Rosenthal adelantaba su elaboración a 1528, considerándola plasmación gráfica del proyecto de Machuca con las correcciones que, en su opinión, aportara Luis de Vega en su visita de 1528. María José Redondo, por su parte, ha advertido la contradicción de la hipótesis de Rosenthal con lo girado de la traza para respetar la iglesia que ocupaba el solar de la mezquita, debate que surgió en 1531, lo cual le ha llevado a datar la planta aproximadamente en estas fechas, casi como tanteo de la solución girada inmediatamente anterior a la apertura de las zanjas de cimentación (1532). En la misma idea han incidido Antonio Gámiz, María del Mar Villafranca y Jesús Bermúdez; estos últimos, siguiendo el criterio del Jefe del Departamento de Obras y Mantenimiento del Patronato de la Alhambra, han sugerido su condición de plano de replanteo, esto es, de fijación de las relaciones del palacio con los elementos de los alrededores, careciendo, en su opinión, de sentido práctico la realización de un plano de estas características cuando ya estuvieran iniciadas las obras. Delfín Rodríguez ha retrasado aún más el dibujo (post. 1545) retomando la hipótesis de Gómez-Moreno y basándose en el descubrimiento de Pedro Galera de un documento en el APAG que permite asociar el rótulo *Torre de Añasco* que figura sobre la Torre del Homenaje con el militar Pedro de Añasco, a quien se le concede la alcaldía de dicha torre en mayo de 1545. Véase Manuel Gómez-Moreno González, *Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra* (Madrid: Establecimiento tipográfico de El Correo, 1885), 11; Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*; María José Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000), 67-106; Antonio Gámiz Gordo, «Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532», *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 6 (2001): 95-105; María del Mar Villafranca y Jesús Bermúdez López, «Adaptaciones arquitectónicas y relaciones de poder en la Alhambra de los Tendilla», en *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*, ed. Rafael López Guzmán (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2016), 115-25; Delfín Rodríguez Ruiz, «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada», en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* (Madrid: Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001), 417-48.

236. Es importante notar que el plano en esta zona representa la planta alta en vez de la baja.



[Fig. 3] Exterior del Cuarto Dorado. APAG, Colección de Fotografías, F-020190.

1526²³⁷. Para ganar mayor amplitud, se ensanchó también esta planta alta hacia el Patio del Cuarto Dorado, requiriendo, para su sustentación, de un nuevo pórtico de fábrica, presidido por un amplio arco apuntado²³⁸, que se antepuso al nazarí y lo ocultó parcialmente. Ésta es la situación que se aprecia en lienzos, fotografías y grabados hasta mediados del siglo XX [Fig. 2]. A pesar de la precariedad de la obra, todo indica que se ejecutó con notable respeto por el pórtico preexistente, que habría sido fácil derribar²³⁹. Sobre la segunda planta se añadió, con posterioridad, una azotea o camaranchón de reducida altura libre²⁴⁰, sustentada por pies derechos de madera y desmontada por Torres Balbás en 1929²⁴¹. El Cuarto Dorado sufrió importantes desperfectos con la explosión del polvorín vecino a San Pedro (1590), según el informe del aparejador Juan de la Vega, y su ventana central hubo de ser parcialmente reconstruida²⁴². Tanto la segunda planta como el pórtico cristiano fueron eliminados en las restauraciones de la segunda mitad del s. XX²⁴³.

El mirador gótico de la sala es, lógicamente, el elemento de mayor interés en lo que respecta a las relaciones establecidas con el entorno circundante. La ventana geminada, de unos 2,15 m de luz, cuenta con un antepecho de unos 65 cm,

237. Leopoldo Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada* (Madrid: Plus-Ultra, 1953), 57.

238. En mayo de 1500 se trabajaba en el arco que se hace cabe Comares, sobre que se ha de armar el corredor. La transcripción de la documentación original la tomamos de Domínguez Casas, si bien el autor parece confundirse y localiza estas obras en la zona de Lindaraja; en Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 450.

239. Bermúdez Pareja, «Obras en el Cuarto Dorado», 102.

240. Torres Balbás, «Proyecto de reparación de las Habitaciones del Gobernador», página 8 de la memoria manuscrita; Bermúdez Pareja, «Obras en el Cuarto Dorado», 103.

241. Leopoldo Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 4 (1968): 123.

242. *En este dicho quarto ay una sala dorada en lo baxo y queró y derriúo las ventanas y una puerta principal con un mármol que tenia la dicha uentana en el medio de suerte que se hiço todo pedaços sin quedar cosa de prouecho*; en transcripción de Jesús Bermúdez Pareja y María Angustias Moreno Olmedo, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 77-87.

243. Bermúdez Pareja, «Obras en el Cuarto Dorado».



[Fig. 4] Quicialera de mármol ante el vano central de acceso al Cuarto Dorado. Fotografía de la autora, 2018.

ligeramente superior a los asientos laterales, e importante desarrollo vertical. Su considerable altura, que supera los 2 m, a todas luces es debida a que ocupa el espacio donde anteriormente estuvieran tanto el hueco del ajimez central como sus celosías superiores. Éstas se han evocado sobre los balcones laterales tapiados por medio de la decoración mural de las restauraciones; desde el exterior su presencia ha sido también evidenciada. Los asientos laterales, por sus exiguas dimensiones (38 cm de anchura), tienen carácter individual, y están recubiertos por cerámica vidriada similar a la de los zócalos que recorren toda la parte baja de la estancia: trama de cuadrillos negros, blancos, verdes, amarillos, marrones y azulados formando recuadros concéntricos, en clara imitación nazarí²⁴⁴. El pavimento cerámico es moderno y las yeserías, restauradas, han perdido su colorido original, que el artesanado conserva en parte. La ventana del mirador se dotó a mediados del s. XX de una carpintería de madera dividida en cuatro cuarterones, con contraventanas del mismo material y vidrios transparentes²⁴⁵; cierre que, con esta u otra formalización, debió de estar presente ya desde la reforma de los Reyes Católicos, para la consecución de condiciones de habitabilidad.

Ya se indicó en la *Introducción* a esta segunda parte que la asociación entre ventana y puestos para sentarse se remonta, al menos, a la Edad Media, con fines de lectura y conversación privada bajo la luz natural, que permitiría ver con claridad la expresión del interlocutor; y, progresivamente refinada, adquiere connotaciones suntuosas y comienza a ligarse a la experiencia del paisaje. Esta solución de ventana con doble asiento fue muy popular en los palacios urbanos del *Quattrocento* toscano²⁴⁶. También fue un recurso bastante extendido en aquellos palacios que, aunque fuera de la Toscana, se realizaron por arquitectos florentinos, como el Palazzetto della Jole, en el ala más antigua del Palazzo Ducale de Urbino; el jardín pénsil de este último (ca. 1476) incluye asimismo ventanas de idéntica concepción. Ya en el *Cinquecento*, Cesare Cesariano (1521) incluiría en su manual una estampa donde aparece representada una sala con tres ventanas de estas características: el dibujo del panorama al otro lado, recortado por unos huecos que ya no se encuentran en la habitual posición elevada ni velados para introducir únicamente luz, sino abiertos y al alcance de los ocupantes, evidencia la progresiva inclinación hacia la percepción ociosa del mundo exterior [Fig. 5]. Pero esta solución formal también cuenta con representación abundante en territorio nacional: por citar sólo un caso pocos años anterior al mirador alhambrense, es notable el parecido con aquellos que incorporaba el Castillo de Manzanares el Real, obra del arquitecto de origen bretón Juan Guas, a quien se atribuye la renovación del gótico castellano. También la recopilación de las ordenanzas de Sevilla de 1527 recogería como característica



[Fig. 5] Ventana de asiento abierta a las vistas del paisaje. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece: traducti de latino in vulgare affigurati: commentati: & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai truar la multitudine de li abstrusi & reconditi vocabulabi a li soi loci & in epsa* (Como: Gotardus de Ponte, 1521), Liber Septimvs, f. CXVIr.

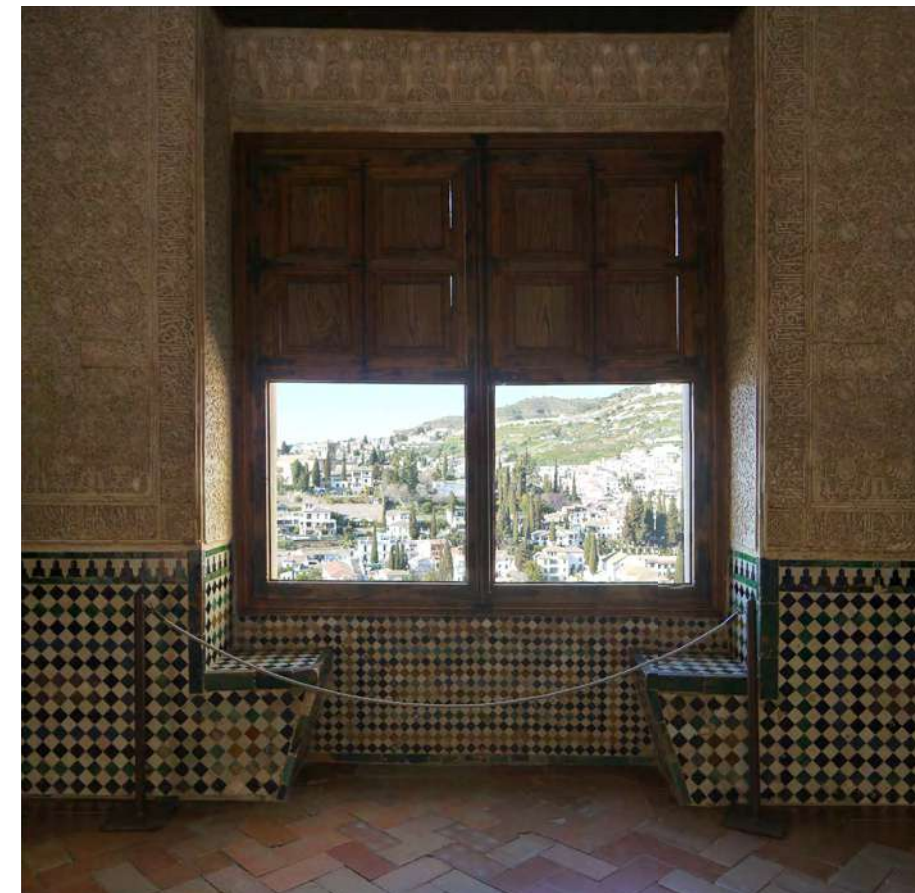
244. Su restauración se ultimó bajo la dirección de Francisco Prieto-Moreno, entre 1969 y 1971; véase Francisco Prieto-Moreno, «Obras recientes en la Alhambra y Generalife. Resumen de año 1969», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 6 (1970): 131-35; Francisco Prieto-Moreno, «Obras en la Alhambra y Generalife. Resumen del año 1971», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 8 (1972): 87-90.

245. APAG, Colección de Planos, P-002479.

246. El Palazzo Medici-Riccardi es un claro ejemplo de ello, como también los palacios Gianfigliuzzi, Ricasoli o Lanfredini (s. XV) en Florencia, que responden a un contexto de revalorización de las riberas del Arno como escenario paisajístico; véase Caroline Elam y Brenda Preyer, «From "Utilitas" to "Amoenitas": The Re-Evaluation of the Riverfront in Renaissance Florence», en *Palazzo Capponi-Barocchi from the Agli to the Barocchi through Six Centuries* (Florencia: Grafica Artigiana Fiorentina, 2014), 8.

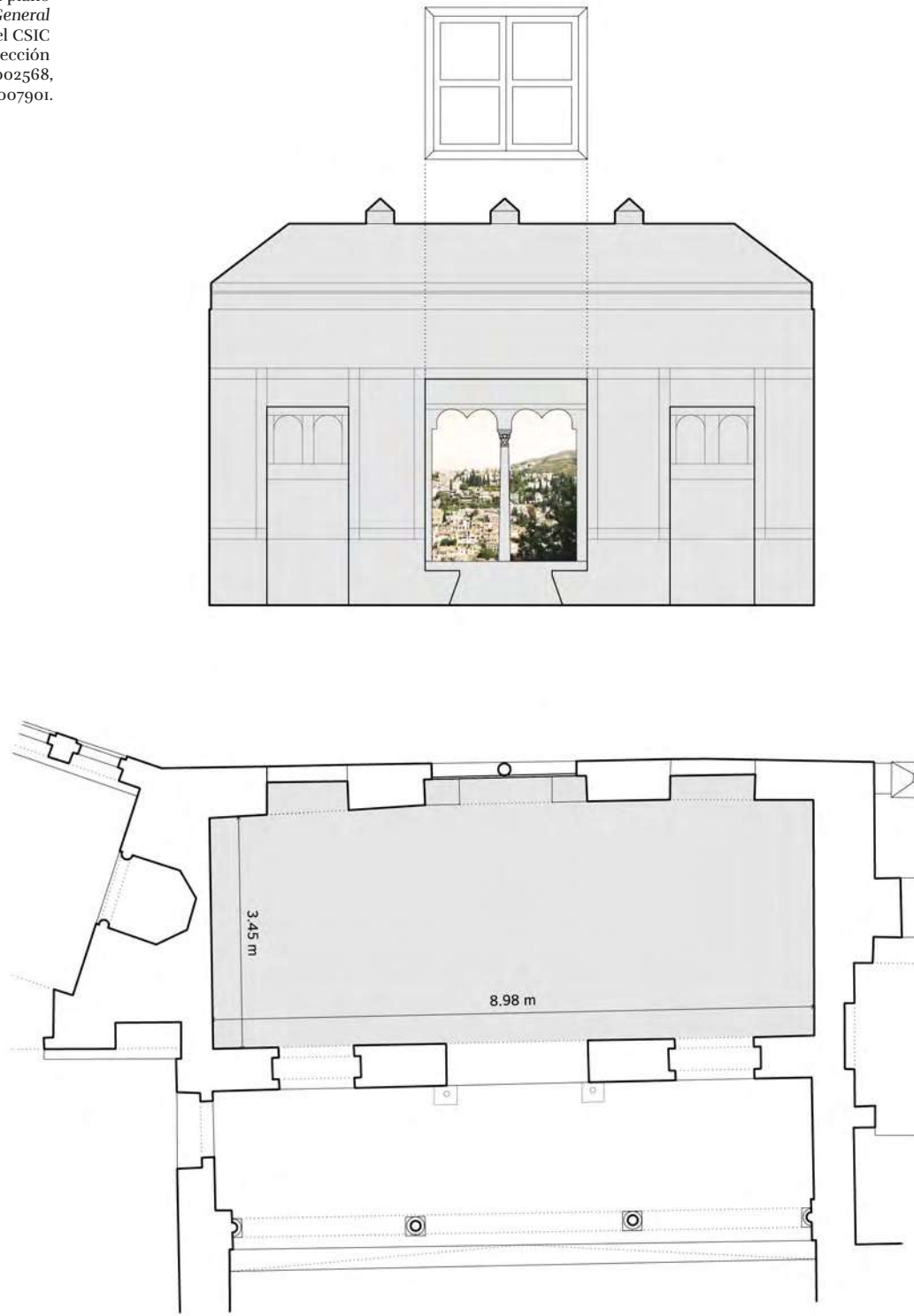


[Fig. 6] Vista general del Cuarto Dorado con su mirador y los ajimeces laterales tapiados. Fotografía de la autora, 2018.

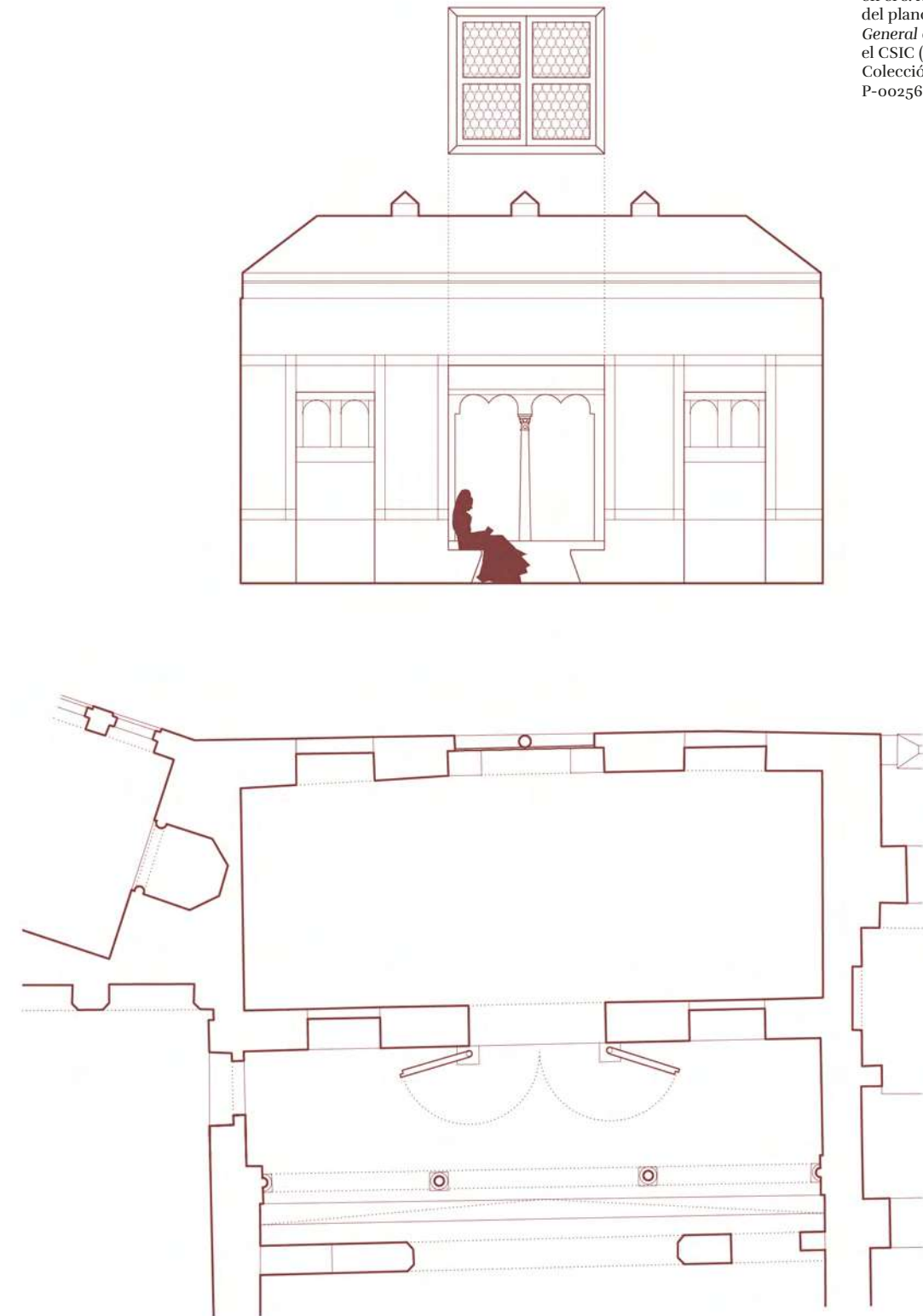


[Fig. 7] Vista frontal del mirador del Cuarto Dorado al acceder a la sala por el vano central. Fotografía de la autora, 2021.

[Fig. 8] Cuarto Dorado, estado actual.
Elaboración propia a partir del plano
La Alhambra. Casa Real. Planta General
de Torres Balbás redibujado por el CSIC
(EEA) y las cartografías APAG, Colección
de Planos, P-002479, P-002566, P-002568,
P-002703, P-007901.



[Fig. 9] Cuarto Dorado, estado hipotético
en el s. XVII. Elaboración propia a partir
del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General*
de Torres Balbás redibujado por
el CSIC (EEA) y las cartografías APAG,
Colección de Planos, P-002479, P-002566,
P-002568, P-002703, P-007901.





[Fig. 10] *La Virgen, el Niño y dos santas*. Maestro de la leyenda de Santa Catalina, ca. 1480. Una de las tablas de la colección de Isabel la Católica. Capilla Real de Granada.

de las *casas reales* la presencia de *ventanas con sus asientos acordados* y *ventanas de tajon de diuersas maneras*²⁴⁷; dato que, aunque omite toda referencia a la relación con el exterior, demuestra lo naturalizado de este recurso arquitectónico y sus connotaciones palatinas.

El Cuarto Dorado pudo formar parte de los aposentos privados de la reina Isabel, situados en este sector a occidente del Palacio de Comares²⁴⁸. Teniendo en cuenta la iniciativa de la soberana para adecuar sus aposentos tanto en la Casa Real Vieja de la Alhambra como en otros palacios de la Península, cabe pensar que ella misma tuviese un papel relevante en esta intervención, que no sólo aparece temporalmente relacionada con su segunda estancia alhambrena, sino que además se materializa en el gótico tardío de su preferencia²⁴⁹. Ya hemos dicho que, durante el reinado de Carlos V, el nivel superior del Cuarto Dorado aparece identificado en la “Planta Grande” como *apósito donde posaua la emperatriz Isabel de Portugal*²⁵⁰; como revela el mismo plano, Germana de Foix también se alojó en las proximidades, concretamente en el Patio de Machuca. Todas estas referencias apuntan a una ocupación predominantemente femenina en este sector de la Casa Real Vieja, lo que incluiría, con toda lógica, el Cuarto Dorado con su mirador. Es curioso el destino femenino al que apunta este espacio, pues el uso de las llamadas “ventanas de asiento” por parte de mujeres todavía en aquellos años resultaba hasta cierto punto censurable, por el riesgo de ser visto desde el exterior que conllevaba²⁵¹. Es lo que se desprende del contrato para la construcción del palacio de Monterrey en Salamanca (inic. 1539) publicado por Apraiz (1917): en él se indica que ciertos aposentos no han de tener *ventanas de asiento porque son aposentos para mugeres*, en los que se han de hacer, en cambio, *ventanas apropósito*²⁵² —especialmente diseñadas para preservar la intimidad y el honor de las ocupantes—. Tal vez, en el caso

247. Sevilla, *Ordenanças de Seuilla: recopilacion de las ordenanças dela muy noble [et] muy leal cibdad de Seuilla de todas las leyes [et] ordenamientos antiguos [et] modernos cartas [et] pl[ro]uisiones reales...* (Sevilla: Iuan Varela de Salamanca, 1527), f. 150.

248. La tendencia de la Europa cristiana a la separación de las “casas” del rey y de la reina llevará con frecuencia a duplicar esquemas distributivos y estancias, configurando dos núcleos palaciegos diferenciados pero de similares características y con frecuencia articulados en torno a un eje (espacial o virtual) de simetría, que en el caso de la Alhambra podría identificarse con el palacio ceremonial de Comares. Véase al respecto: Catherine Wilkinson-Zerner, «Women’s Quarters in Spanish Royal Palaces», en *Architecture et vie sociale: l’organisation intérieure des grandes demeures a la fin du Moyen Age et a la Renaissance: actes des colloques tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, ed. Jean Guillaume (París: Picard, 1994), 128. También en el Monasterio de Guadalupe las habitaciones del rey y la reina estaban separadas por un gran salón central usado para recepciones y comidas de importancia, según indica María Estrella Cela Esteban, «Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1990), 166.

249. Joaquín Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía* (Madrid: Nerea, 1993), 88, 109.

250. María José Redondo Cantera, «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V», en *Carlos V y la Alhambra*, ed. Pedro Galera Andreu (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000), 53-129.

251. Sobre la visión negativa de las mujeres en la ventana resulta revelador el libro *Instrucion de la muger Christiana* de Juan Vives (publicación original en latín en 1523). Se ha consultado la edición valenciana de 1528, aludiendo a esta cuestión los folios 57r, 93r. Véase también Hannah Shepherd, «Women’s Visibility and the ‘Vocal Gaze’ at Windows, Doors and Gates in Vitae from the Thirteenth-Century Low Countries», en *Gender in Medieval Places, Spaces and Thresholds*, ed. Victoria Blud, Diane Heath, y Einat Klafter (Londres: University of London Press, Institute of Historical Research, 2019), 205-18.

252. Ángel de Apraiz y Buesa, *La casa y la vida en la antigua Salamanca* (Salamanca: Establecimiento Tipográfico de Calatrava, 1917), 13. Citado en Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española. Tomo primero: Arquitectura privada*, 303.

del Cuarto Dorado, la apertura al barranco del Darro y el alejamiento de otras construcciones se entendiesen garantes de la privacidad de las reinas, o tal vez el nivel social de las usuarias permitiese soslayar ciertos prejuicios e inercias tradicionales. En todo caso, las referencias citadas parecen indicativas de un uso estancial y más residencial que protocolario, hecho que concuerda con la instalación de la Capilla de las Casas Reales en la misma sala del consejo del Mexuar nazari²⁵³.

El mirador del Cuarto Dorado combinaba la percepción lateral del entorno, asociada a la conversación *vis-à-vis* o la lectura pausada, en la que la mirada distraída escaparía diagonalmente, con la frontalidad de la escena recortada que se verificaría al acceder a la sala por el único vano entonces disponible, enfrentado al hueco. La primera experiencia del paisaje sería oblicua y tangencial, con el cuerpo del usuario o usuaria transversal al cerramiento, subrayando el límite entre interior y exterior. La segunda presentaría, al acceder a la estancia, una vista individual y absolutamente plana, como si de un lienzo caprichosamente recortado y colocado en el centro de la pared se tratase. En cualquier caso, conviene advertir que la escena encuadrada por el mirador no se caracteriza por su condición perspectiva, escenográficamente compuesta al modo italiano, sino que constituye un fragmento “casual” del panorama del cerro frontero, lo que recuerda a algunos lienzos y tablas flamencos asimismo dotados de artificios arquitectónicos que recortan y enmarcan fondos paisajísticos [Fig. 10]. Aunque este tipo de situaciones de confrontación espacial con un hueco de amplias dimensiones son en la cultura occidental contemporánea inmediatamente interpretadas como un intento de “artealización”²⁵⁴ o pictorialización²⁵⁵ del encuadre seleccionado, conviene reiterar que difícilmente se pueda hablar de estos conceptos a finales del siglo XV en España, donde no existía aún el paisaje como género pictórico y la mirada “artealizadora”²⁵⁶ al territorio se encontraba todavía latente bajo otros contenidos de mayor peso. Con todo, la proporción vertical de la vista y su presentación frontal sugieren posibles conexiones con la pintura flamenca del momento, en la que el paisaje, si bien no constituía un género autónomo ni tampoco el motivo central de las representaciones, conformaba la ambientación de las acciones humanas y divinas y solía mostrarse desde un punto de vista igualmente elevado²⁵⁷. En este sentido, y siendo como es evidente que la corte española gustaba de contemplar este entorno por las razones anteriormente aducidas, puede plantearse la hipótesis de que sus miembros tendiesen a proyectar mentalmente sobre estos recortes, tan semejantes a nivel

253. La transformación de la sala del consejo del Mexuar en capilla debió de producirse poco tiempo después de la conquista, aunque las reformas no se ultimaron hasta 1630, aproximadamente. Véase al respecto el estudio de Galera Mendoza, «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII». No obstante, la autora no advierte que lo representado en la “Planta Grande” en la zona del Mexuar corresponde a la planta alta en vez de a la baja y atribuye a la capilla una compartimentación inexistente. Domínguez Casas, en cambio, considera que durante el reinado de los Reyes Católicos funcionaría como capilla el Oratorio del Mexuar; véase Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 447.

254. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

255. Tomamos el término de Gina Crandell, *Nature Pictorialized. «The View» in Landscape History* (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993).

256. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

257. Los formatos horizontales o panorámicos no se generalizarían hasta tiempo después, con el reconocimiento del paisaje como género pictórico; hasta entonces, los lienzos presentaban proporciones de cuadradas a acusadamente verticales, como correspondía al protagonismo en ellos de la figura humana.

de proporción y contornos a los lienzos y tablas de entonces, los contenidos simbólicos, conmemorativos o religiosos de su preferencia, completando virtualmente el “tema principal” —la “historia”— en ausencia de figuras en primer plano²⁵⁸. Varias de las tablas de la colección de la reina Católica en la Capilla Real nos conducen a esta interpretación, que cabría explorar en detalle [Fig. 10].

Desde este Mirador se descubre una porción del Cerro de San Miguel y de parte del Albaicín, barrio esencialmente morisco que comenzaría pronto a verse puntuado por nuevas fundaciones cristianas, como la Iglesia de San Juan de los Reyes (inic. 1517), construida sobre la primera mezquita en consagrarse al culto cristiano en la ciudad; el Convento de la Victoria (fund. 1509), que a su vez se dotaría de una galería-mirador sobre el paseo de la Puerta de Guadix²⁵⁹; la Iglesia de San Nicolás (inic. 1525) o la Iglesia del Salvador, levantada sobre la que fuera Mezquita Mayor del Albaicín, que se consagró al culto cristiano en 1501. En vida de Isabel la Católica, ninguno de estos cambios sería visualmente aparente: la porción de Granada percibida presentaría idénticos rasgos a la de tiempos nazaríes. No obstante, las miradas que partían de la Alhambra cristianizada eran conscientes de la profunda transformación operada a nivel político, religioso e histórico y verterían dichos contenidos mentales sobre el panorama divisado. La resolución arquitectónica del límite entre interior y exterior desde parámetros inconfundiblemente occidentales alentaría, sin duda, tal proyección de significados.

Mirador de la Reina

Nos permitimos hacer una excepción en el criterio general de abordar únicamente espacios aún conservados para estudiar un caso insuficientemente conocido que, a falta de otras denominaciones, hemos optado por designar como el Mirador de la Reina, por los motivos que seguidamente se expondrán. El espacio en cuestión estaba situado sobre el Oratorio del Mexuar, en el límite norte de la Alhambra, y aparece grafiado y rotulado en la “Planta Grande” con el significativo identificador de *mirador sobre Darro* [Fig. 1]. De entrada, el empleo del término “mirador” para aludir a un espacio arquitectónico que ofrecía experiencias destacadas del panorama territorial resulta bastante expresivo.

Ya se ha dicho que la zona del Cuarto Dorado, en sus dos niveles, y la planta alta del Mexuar se destinaron tras la conquista a aposentos privados de Isabel la Católica. Las obras de adaptación parecen haber comenzado con prontitud: primeramente, debieron de emprenderse operaciones con carácter provisional, orientadas a conseguir a la mayor brevedad unas dependencias habitables por los soberanos, que, según Vilar Sánchez, habrían de residir en ellas durante una semana en mayo de 1492²⁶⁰. A ello parece referirse el *apostamiento de la Reyna nuestra señora en las casas donde posa su alteza en el Alambra, donde se azen ciertas chime-neas y estrados y otras cosas* en el mes de marzo²⁶¹. Una vez los reyes abandonaron Granada, se debieron de abordar obras de mayor envergadura, comprendiendo la transformación integral del Cuarto Dorado (1497-1498), ya comentada, y la creación o adaptación de una planta alta sobre éste y sobre parte del Mexuar nazarí. La llegada del arquitecto Lorenzo Vázquez²⁶² y su permanencia en la Alhambra dando trazas entre diciembre 1498 y febrero 1499²⁶³ podría estar relacionada tanto con la ordenación y decoración de estas habitaciones como con la creación del *quarto de los jardines*²⁶⁴ entre los patios de la Reja y Lindaraja. En octubre de 1499 se asentaban nuevas *puertas en la cámara de la reyna* —posiblemente, el Cuarto Dorado— y se construía en el patio contiguo una escalera de “caracol”²⁶⁵ hasta la recámara

260. Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 51. Hasta ahora se pensaba que, durante su estancia granadina de 1492, los monarcas habían residido siempre en el real de Santa Fe, como se indica en Torres Balbás, «Los Reyes Católicos en la Alhambra»; Viñes Millet, *La Alhambra de Granada: tres siglos de historia*, 22. En cambio, Domínguez Casas los sitúa en la Alhambra del 2 de enero al 25 de mayo de 1492; en *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 440.

261. Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 140.

262. Se ha argumentado recientemente el probable carácter libresco y epidérmico de los conocimientos de éste sobre arquitectura italiana, frente a la hipótesis anterior según la cual pudo haber acompañado a Íñigo López de Mendoza en su misión diplomática; en Raúl Romero Medina, «La arquitectura en época de los Reyes Católicos. Lorenzo Vázquez de Segovia introductor del renacimiento en Castilla (C.1450-1515)», *Anuario Científico Isabel I*, 2013, 479-98; Raúl Romero Medina, «De Italia a Castilla. Lorenzo Vázquez de Segovia (c.1450-1515) arquitecto de los Mendoza», en *El Conde de Tendilla y su tiempo*, ed. Rafael López Guzmán et al. (Granada: Universidad de Granada, 2017), 727-45.

263. El arquitecto estuvo *dando orden en ciertas muestras y labores que se azen y an de azer en ellas*; según Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 72, 438, 485.

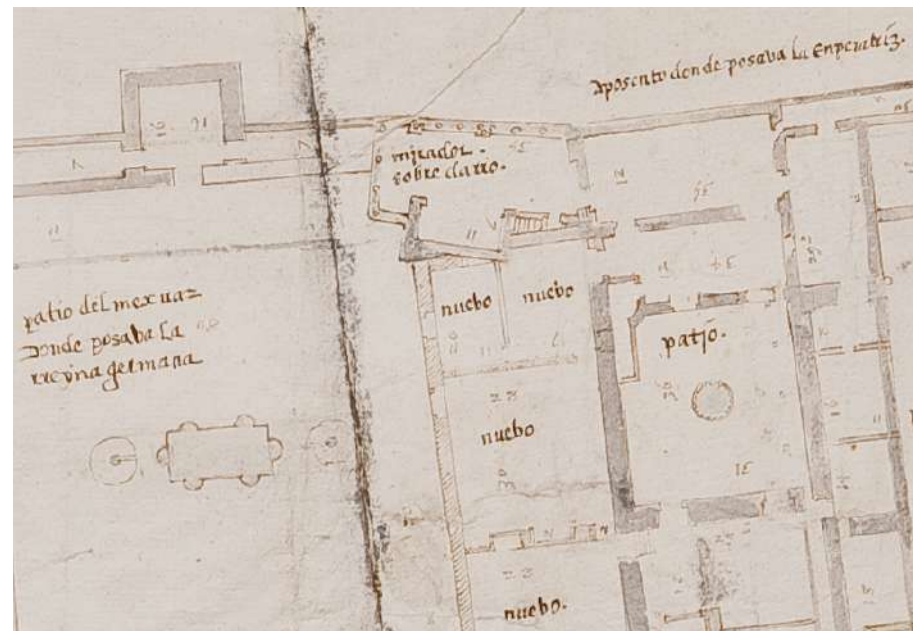
264. Szmolka Clares, Moreno Trujillo y Osorio Pérez, *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, vol. I: 332, 334.

265. El 2 de junio de 1500 se blanqueaba *la sala en el escalera que sube de la Capilla al Cuarto Dorado*; el día 10 continuaban las labores; en transcripción de Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 447, 452. El autor parece confundirse al localizar esta escalera, que supone en el Peinador de la Reina. La escalera aparece representada en un dibujo de J. F. Lewis de 1832, habiéndose derribado en 1865.

258. Recuérdese en este punto la tesis de Michael Baxandall, quien sostuvo que la pintura del *Quattrocento* tenía por objetivo la recreación visual estructurada de escenas sagradas de un modo genérico que permitiese a los fieles completar los detalles del lugar y los personajes a partir de su propia memoria vital; en Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, 66-67.

259. Según Henríquez de Jorquera, el mirador (aludido con este preciso término) era *recreo grande para el verano*; véase *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 22, 239. Juan Manuel Barrios apunta que podría haber servido para que los frailes contemplaran los festejos y corridas de toros que se celebraban en el paseo; en Juan Manuel Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: ciudad y desamortización* (Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1998), 433.

[Fig. 1] Detalle del *mirador sobre darro* en la “Planta Grande”. Obsérvese la discontinuidad gráfica de sus muros seccionados con las cuatro habitaciones nuevas creadas sobre el Mexuar y, en cambio, la unidad de criterios de representación con el piso alto del Cuarto Dorado. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, IX/M/242/2(1).



del piso alto²⁶⁶, mientras que en *la huerta debaxo de la torre de comares* se seguía *labrando y solando* en el verano de 1500²⁶⁷; aún en 1505 no se había terminado el citado *quarto de los jardines*²⁶⁸. En cambio, para 1500 las habitaciones de la reina estaban en gran medida completadas y, con toda probabilidad, la soberana pudo hacer uso parcial de ellas en su nueva estancia alhambrena.

Ese año de 1500 las obras adquieren un ritmo frenético. Aparte del *corredor cabe Comares*, que se construye sobre el gran arco mudéjar en el Patio del Cuarto Dorado²⁶⁹ poniendo en comunicación el piso alto del Mexuar con la crujía occidental del Palacio de Comares, se menciona reiteradamente en la documentación un *corredor de sobre el Mexuar* o *corredor de sobre la Capilla*²⁷⁰. La Capilla Real o Capilla de las Casas Reales se ubicaba, como se dijo, en la antigua sala del consejo del Mexuar nazarí, pudiendo también extenderse este uso religioso al contiguo Oratorio del Mexuar, en opinión de diversos autores²⁷¹. Se trata, por tanto, de dos “corredores” distintos y contruidos casi al mismo tiempo, uno en el Patio del Cuarto Dorado y otro sobre el Mexuar, que sin una lectura atenta resulta fácil confundir²⁷².

266. Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 105, 149. En la habitación situada encima del Cuarto Dorado Torres Balbás halló un fragmento de techo de la época de los Reyes Católicos; véase Torres Balbás, «Proyecto de reparación de las Habitaciones del Gobernador», 8 (número de página de la memoria manuscrita).

267. Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 151.

268. Szmolka Clares, Moreno Trujillo y Osorio Pérez, *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, vol. I: 332, 334.

269. Remitimos al caso de estudio del Cuarto Dorado.

270. La Capilla Real del Mexuar, en la antigua sala del consejo nazarí. No obstante, ya se dijo que Domínguez Casas entiende que con esta denominación se aludía al Oratorio del Mexuar, en *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 72, 213, 447.

271. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 72, 213, 447; Galera Mendoza, «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII».

272. El 20 de junio de 1500, al mismo tiempo que se construía el *corredor de sobre la Capilla*, un maestro figura *envistiendo las paredes del otro corredor de Comares*, ayudando a aclarar la dualidad.

El *corredor de sobre la Capilla* se construye, a juzgar por los pagos, con columnas de mármol²⁷³ —algunas extraídas de la *torre del baluarte*²⁷⁴ (Torre de los Picos)—, que soportan arcos labrados de yeso²⁷⁵, y se cubre con una armadura de lazo pintada y dorada²⁷⁶ [Tabla 1].

Una revisión de la “Planta Grande” en esta zona revela que, salvo transformaciones de gran envergadura de las que no haya quedado rastro —por ejemplo, al construir las habitaciones “nuevas” sobre el Mexuar—, sólo un espacio de los existentes en la primera mitad del s. XVI cumplía con estas características, y es precisamente el enigmático *mirador sobre Darro* [Fig. 1]. La identificación del “corredor” con el “mirador” no parece descabellada teniendo en cuenta las proporciones longitudinales del espacio, su posible utilidad conectora y su resolución arquitectónica permeable, idéntica a la empleada en otras comunicaciones y zonas de paso, como comprobaremos en próximos casos de estudio. Pero, sobre todo, que ambas denominaciones podrían aludir al mismo recinto lo sugiere el siguiente fragmento del informe del aparejador Juan de la Vega sobre los desperfectos ocasionados por la explosión de 1590:

Quarto Dorado encima del bosque aposento del alcaide.

Asi mesmo en el dicho quarto en el cenador [pórtico mudéjar del Patio del Cuarto Dorado] y corredor [sobre el pórtico mudéjar] del dicho quarto todos los artesones de las cubiertas [...] se an quebrado por muchas partes [...].

Asi mesmo en una sala dorada questá junto del dicho corredor que cae al bosque [habitación alta encima del Cuarto Dorado] se han quitado muchas piezas de la cubierta de la dicha sala dorada y todas las uentanas y puertas desta dicha ssala quebradas y hechas pedazos.

Asi mesmo en otra sala dorada y corredor dorado questá junto con la de arriba dicha se lleuó y derriuó un marmol del dicho corredor y las puertas de la dicha sala y otras del dicho corredor las hiço pedazos y las uentanas y bedrieras questavan en estas dichas ssalas las hiço pedazos²⁷⁷.

La referencia a una *sala dorada* y *corredor dorado* questá junto con la de arriba podría aludir al corredor-mirador, que, como se ha expuesto, contaba con decoraciones doradas en su armadura y con columnas de mármol en su cerramiento. También es posible que se hiciese mención al corredor y sala contiguos al lado opuesto de la sala alta del Cuarto Dorado, hacia Comares: aunque el dibujo de la “Planta Grande” no es muy preciso en este punto, parecen sugerirse también seis

Transcripciones tomadas de Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 489. No obstante, diferimos en las correspondencias espaciales planteadas por el autor.

273. El 9 de julio de 1500 se trabajaba en *las vasas de los pilares del corredor de sobre la Capilla*, para colocarlas *sobre los mármoles que labraron para sobre la Capilla en el suso dicho corredor*; el 24 de julio ya se asentaban *los mármoles del corredor de sobre la Capilla*; operación que se prolongará hasta el 5 de agosto. Véase Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 72, 447-48.

274. El 24 de julio de 1500, en la nota de diversas partidas del *corredor de sobre la Capilla*, se acarrea yeso a la *torre del baluarte de donde se sacaron los mármoles para hacer unos pilares*; en transcripción de Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 489.

275. Del 3 al 5 de agosto de 1500 figuran maestros “labrando de yeso” los arcos del corredor; citado en Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 448, 490.

276. El 20 de junio de 1500 se asienta el lazo de la techumbre del *corredor de sobre la Capilla*, mientras que dos días más tarde se paga por pintar y dorar *el armadura del lazo del corredor de la Capilla*; en transcripción de Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 447.

277. Bermúdez Pareja y Moreno Olmedo, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra».

fustes o pies derechos en su envolvente. En cualquier caso, este corredor —que nunca aparece convenientemente representado en las vistas exteriores de la Alhambra conservadas— no pudo ser aquél “sobre la Capilla”, que remite indudablemente a la planta alta del Mexuar. Desde este trabajo únicamente deseamos apuntar la posibilidad de que el corredor aludido por Juan de la Vega fuese el llamado *corredor de sobre la Capilla*, y que éste a su vez pudiera identificarse, con cierta ambigüedad de nomenclatura, con el rotulado como *mirador sobre Darro*. En el informe de desperfectos no hay confusión posible con las dependencias del piso bajo y tampoco con las cuatro piezas “nuevas” sobre el Mexuar erigidas para la emperatriz, pues el mismo Juan de la Vega prosigue dando cuenta de los daños de las *otras quadras nuevas del dicho quarto dorado*, donde amenazaban con *caerse todos los tauiques y deuidimientos*.

A todo lo anterior hay que sumar el hecho documentado de que Isabel la Católica construyó un “mirador” para sí en esta zona, al mismo tiempo que el *corredor de sobre la Capilla* [Tabla 1]. El 11 de agosto de 1500 mandaba pagar al maestro de carpintería Jerónimo Palacios por *un Retrete que yo le mando faser sobre la Capilla*²⁷⁸, es decir, en la planta alta del Mexuar. Quince días después, el 26 de agosto, Isabel ordenaba el pago a tres albañiles sevillanos por haber solado y revestido de azulejos un “mirador” en su “retrete”:

Sancho de Paredes mi camarero yo vos mando que de las trezientas e ochenta e siete mil e quinientos maravedíes que vos por mi mandado rescebistes del tesorero Morales en la cibdad de Sevilla deys luego a Cristóbal García e a Cristóbal de las Cuevas e a Joan Hurtado albanires vesinos de Sevilla diez mill maravedíes que ellos ovieron de aver por razon de un mirador que yo mande hazer en la mi Casa del Alfanbra de Granada en mi Retrete por le solar de azulejos e fazer las çanjas e verjas de antepecho delos dichos azulejos segund que con ellos por mi mandado lo asento el conde de Tendilla²⁷⁹.

Esta orden, aparte de confirmar la responsabilidad de Tendilla en las obras, añade dos datos más sobre el Mirador: que estaba solado de azulejos, contando con antepechos del mismo material, y que se hallaba inmediato o pertenecía al retrete de la soberana²⁸⁰, emplazado *sobre la Capilla*. Es totalmente coherente que, si la recámara de la reina se ubicaba en planta alta, pues era accesible a través de la escalera del Patio del Cuarto Dorado, el retrete se hallase próximo o contiguo a ella, y, por ende, también el referido Mirador. El retrete de Isabel en el Alcázar de Córdoba también contaba con azulejos en sus paramentos y se cubría con zaquizamís

278. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 448.

279. AGS, Cámara de Castilla, Libro general de registro de cédulas que se inicia en Sevilla a 15 de enero de 1500 y termina en Granada a 20 de diciembre de 1500, orden de pago de 26 de agosto de 1500. También transcrita en Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 453. Las obras en el retrete de la reina se prolongarían al menos hasta octubre, como lo demuestra otra orden de pago a Jerónimo de Palacios de 13 de octubre de 1500, presente en el mismo documento.

280. Entiéndase según la siguiente acepción del DRAE: *3. m. desus. Cuarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse* (consultado en 2019). En su retrete, Isabel almacenaba su colección de libros, que ha sido estudiada por Elisa Ruiz García en «Las lecturas preferidas de Isabel la Católica»; «Entre la realidad y el mito: los auténticos libros de Isabel la Católica», en *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, ed. Fernando Checa y Bernardo José García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), 355-71. Véase también al respecto: Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *La Corte de Isabel I: ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)* (Madrid: Dykinson, 2002), 148.

21 mayo 1500	Se trabaja en el arco que se haze cabe Comares, sobre que se ha de armar el corredor
22 mayo 1500	Un maestro trabaja en el otro corredor de sobre el Mexuar Cuatro maestros trabajan en el arco sobre que se ha de armar el corredor cabe Comares
2 junio 1500	Se blanquea la sala en el escalera que sube de la Capilla al Quarto Dorado
10 junio 1500	Hay un maestro blanqueando las ? del caracol del escalera
20 junio 1500	Se asienta el lazo de la techumbre del corredor de sobre la Capilla Un operario hace lo mismo en el escalera del dicho corredor Otro maestro está envistiendo las paredes del otro corredor de Comares
22 junio 1500	Se paga por pintar y dorar el armadura del lazo del corredor de la Capilla
9 julio 1500	Cuatro canteros trabajaron en labrar las vasas de los pilares del corredor de sobre la Capilla. Serán colocadas sobre los mármoles que labraron para sobre la Capilla en el suso dicho corredor
16 julio 1500	Se pagan las vasas hechas para sobre los mármoles que labraron para sobre la Capilla en el suso dicho corredor
23 julio 1500	Se pagan las vasas de los mármoles del corredor de sobre la Capilla
24 julio 1500	Se trabaja en asentar los mármoles del corredor de sobre la Capilla sobre las vasas Se compran 36 libras de plomo para asentar los mármoles sobre las vasas Se acarrea yeso a la torre del baluarte de donde se sacaron los mármoles para hazer unos pilares
1 agosto 1500	Dos maestros trabajan en asentar los pilares del corredor de sobre la Capilla Otros dos, en adobar el lazo de sobre el escalera Se compran 300 clavos para asegurar los arcos del dicho corredor
3 agosto 1500	Tres maestros siguen trabajando en asentar los mármoles del corredor de sobre la Capilla e en fazer los arcos de yeso Otros dos, junto con tres peones, se ocupan de remendar un pedaço de lazo para la salida de la cámara del corredor
4 agosto 1500	Dos maestros continúan asentando los mármoles del corredor y labran en los arcos de yeso Cinco peones suben arena para el suelo del dicho corredor Se paga a dos maestros canteros por haber adelgazado un mármol para el dicho corredor de sobre la Capilla
5 agosto 1500	Dos maestros continúan asentando los dichos pilares del corredor de sobre la Capilla y labran de yeso
11 agosto 1500	La reina manda pagar al maestro de carpintería Jerónimo Palacios por un Retrete que yo le mando faser sobre la Capilla
26 agosto 1500	La reina manda pagar a tres albañiles sevillanos por haber solado de azulejos y hecho çanjas e verjas de antepecho de los dichos azulejos en un mirador que yo mandé hazer en la mi Casa del Alfanbra de Granada, en mi Retrete

[Tabla 1] Relación de las obras del mirador, el corredor de sobre la Capilla y el corredor cabe Comares documentadas en la primavera-verano de 1500. Elaboración propia a partir de los documentos transcritos por Domínguez Casas (1993).

pintados y dorados, según Domínguez Casas, además de abrirse a una terraza exterior donde la reina acostumbraba a salir por las tardes²⁸¹.

Las dependencias en planta alta con que contara Isabel la Católica no debieron de ocupar más que una parte sobre el Mexuar y Cuarto Dorado. No serían suficientes para la mucho más compleja y ostentosa etiqueta borgoñona, de modo que, cuando terminaron de edificarse los aposentos destinados a Carlos V en la zona de Lindaraja, el entonces alcaide de la Alhambra Luis Hurtado de Mendoza se puso manos a la obra con las habitaciones de la emperatriz. En 1535 refería a Carlos V:

[...] en el [apósito] de la emperatriz nuestra señora sobre la capilla a donde su majestad oya misa hago agora hazer otras quatro pieças buenas a las quales hare dar prisa²⁸².

Esas *cuatro pieças buenas* son las grafiadas en la “Planta Grande” sobre la antigua sala del consejo del Mexuar²⁸³, ahora capilla, que ostentan el rótulo de *nuevo* y cuyos muros seccionados figuran sin relleno negro, en contraste con los de la planta alta del Cuarto Dorado y el contiguo *mirador sobre darro* [Fig. 1]. El encuentro entre el Mirador y las piezas nuevas adyacentes se grafía con una visible discontinuidad en los muros seccionados que sugiere que el primero ya estaría edificado antes de que se iniciase la construcción de las *cuatro pieças buenas*, posiblemente durante el reinado de los Reyes Católicos.

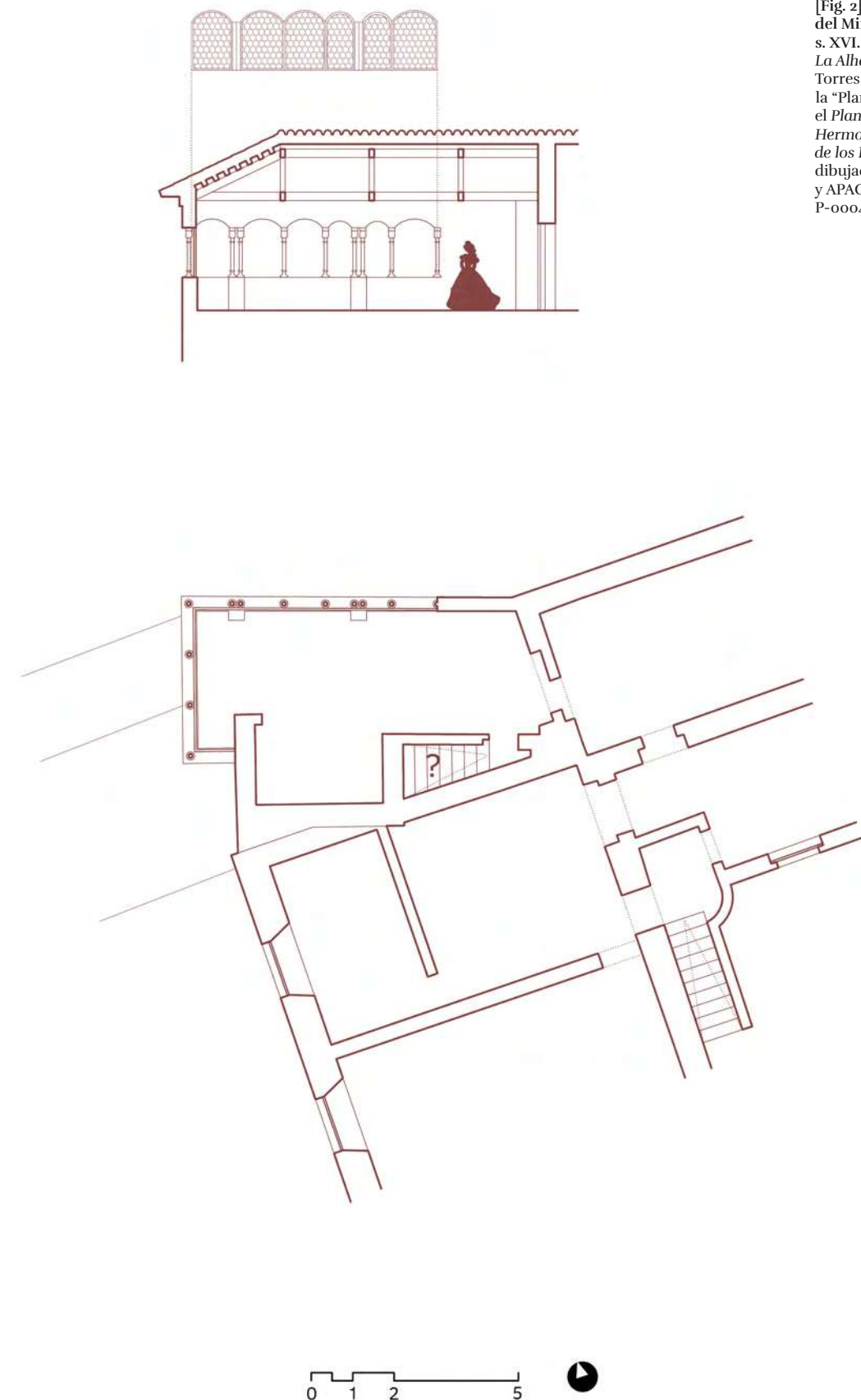
Hemos llevado a cabo la primera reconstrucción gráfica del Mirador, tal y como pudo ser a mediados del s. XVI, a partir del análisis superpuesto de planimetrías de la zona, desde la “Planta Grande” hasta los planos de la intervención de Torres Balbás y la cartografía vectorial actual del Conjunto Monumental, y su cruce con apuntes, vistas y fotografías exteriores del referido espacio previas a su destrucción [Fig. 2]. De planta irregular, aunque próxima al rectángulo, el Mirador hubo de presentar unas dimensiones medias de 8,30 × 3,30 m²⁸⁴. El acceso desde la planta alta del Cuarto Dorado se producía por su extremo oriental —desde el *apósito donde posaua la emperatriz*, según la “Planta Grande”— y los frentes norte y oeste se abrían casi completamente al entorno circundante: sobre un peto o antepecho macizo se alzaba una galería de arcos rebajados sobre columnillas de mármol, dispuestas tanto individualmente como en parejas. Los fustes aparecen representados en la “Planta Grande” y también en los apuntes exteriores de William Gell

281. Rafael Domínguez Casas, «División de espacios hombres-mujeres en la Corte de los Reyes Católicos», en *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*, ed. Margarita María Birriel Salcedo (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017), 155-92. En el mismo alcázar la reina disponía de un *çenadero* en la huerta del palacio, entre este y el Guadalquivir; véase Miguel Ángel Castillo Oreja, «La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos», en *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, ed. Miguel Ángel Castillo Oreja (Madrid: Fundación BBVA, Antonio Machado Libros, 2001), 115; Ramón-Laca Menéndez de Luarda, «Simbiosis arquitectura-paisaje: evolución de los contornos de 4 ciudades (Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada)», 35-37.

282. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 86. Las habitaciones de la emperatriz se terminaron en 1537 aunque, como sus homólogas del emperador, nunca fueron habitadas por su destinataria.

283. Para su construcción se hubo de reforzar el muro occidental del Mexuar, hacia el Patio de Machuca, incrementando su espesor a haces exteriores, según Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 103.

284. En la “Planta Grande” se indica tan sólo un largo de 35 pies, equivalente a 9,751 m. No obstante, se intuye alguna inexactitud, bien en la medida, bien en el dibujo, cuyas proporciones no se corresponden. Las medidas que proporcionamos en metros son las deducidas de nuestra reconstrucción gráfica, que atiende a la coherencia arquitectónica con lo existente y a la disposición recogida en la “Planta Grande”.



[Fig. 2] Reconstrucción gráfica hipotética del Mirador de la Reina a mediados del s. XVI. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA), la “Planta Grande” atribuida a Machuca, el *Plano de la Casa Real Árabe* de José de Hermsilla (ca. 1766), la *Planta General de los Reales Alcázares de la Alhambra* dibujada por Rafael Contreras (ca. 1878) y APAG, Colección de Planos, P-000416, P-000422 y P-005845.



[Fig. 3] El Mirador en el s. XVII, con el sexto vano ya suprimido. Detalle del lienzo anónimo que fue propiedad del Marqués de Casa Torres, reproducido en los *Anales de Granada* (1987) y hoy en paradero desconocido.

(1808) o Richard Ford (1830-1833) [Figs. 4-5], y permiten constatar que el espacio, aunque alterado, aún conservaba para entonces intacta parte de su estructura. El lado sur, finalmente, era ciego, contando con un recinto algo más recogido de 7 × 11 pies —¿el retrete de Isabel la Católica?— y con lo que parece ser una estrecha escalera cuyo destino desconocemos: podría haber conectado con una entreplanta inferior²⁸⁵, con la capilla²⁸⁶ e, incluso, en prolongación, con la galería norte del Patio de Machuca²⁸⁷; lo cierto es que la documentación original menciona asimismo la *escalera del dicho corredor*²⁸⁸. La presencia de una comunicación vertical, por otra parte, terminaría de justificar la ocasional alusión al espacio como “corredor” en vez de “mirador”, al posibilitar conexiones entre distintos espacios palaciegos.

El Mirador debió de ser —pues nada queda de él— un lugar destacado para la experiencia del paisaje: con su apertura en ángulo, elevación y ausencia de obstáculos delanteros, proporcionaría una amplia panorámica del valle del Darro, el Albaicín, la ciudad baja y el Patio de Machuca sobre el fondo de la Alcazaba. Una aproximación bastante ajustada la ofrece el apunte panorámico de Richard Ford [Fig. 6], realizado desde este espacio o desde alguna de las habitaciones contiguas del Mexuar —lo que entonces se conocía como las Habitaciones de los Alcaldes o de los Gobernadores—. Esta clase de panorama, caracterizado por *lindos lugares como guertas Rios montes con muchos Hedificios* era, en efecto, a comienzos de la Edad Moderna asociado con los “miradores” o “miraderos”²⁸⁹, hecho que viene a confirmar lo apropiado de su identificador en el plano de Machuca.

Desde el punto de vista experiencial, se verifica una desmaterialización del límite construido con objeto de intensificar la exposición al entorno, cuya visión aparece filtrada y segmentada²⁹⁰ por una arcada de formas inconfundiblemente occidentales. La desmaterialización, sin embargo, no es total: el ocupante queda protegido por la arquitectura y separado del exterior y las percepciones aparecen seleccionadas, mediadas y controladas por los contornos construidos, como en todos los casos examinados hasta el momento. La sucesión de arcos y la apertura en distintos frentes incitarían a la percepción dinámica y móvil del entorno, más que estática y fija como en el Cuarto Dorado o los espacios palaciegos nazaríes analizados en la primera parte. Las carpinterías con vidrios, aludidas en el informe de 1590 anteriormente citado, contribuirían a hacer el recinto habitable y permitirían graduar a voluntad la permeabilidad con el entorno. Merece la pena resaltar, de nuevo, la probable ocupación e incluso promoción femenina de este espacio orientado a

285. En el Oratorio del Mexuar y en similar ubicación figuraba una estrecha escalera que, según Valladar, conducía a la segunda tribuna de la Capilla del Mexuar; véase Valladar y Serrano, *Novísima guía de Granada*, 52.

286. Esta es la opinión de María José Redondo, en «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V».

287. Así lo sugiere la *Planta General de los Reales Alcázares de la Alhambra* dibujada por Rafael Contreras (ca. 1878) y publicada en *Monumentos Arquitectónicos de España*. También el croquis de Richard Ford de la planta de las “Habitaciones de los Gobernadores” (1831), citado más adelante, parece representar esquemáticamente la posición de la escalera.

288. En ella se asentaba el lazo de la techumbre a 20 de junio de 1500, que se “adobaría” el 1 de agosto, según datos extraídos de Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 447, 489-90.

289. Anónimo español. Tratado de Arquitectura, BNE, Mss 9681, f. 105v.

290. Jay Appleton denomina a estas situaciones *interrupted panorama*; en Jay Appleton, *The Experience of Landscape* (Londres: John Wiley & Sons, 1975), 85.



la experiencia del paisaje, en contraposición con la asociación masculina de esta actividad que prevaleciera en tiempos nazaríes²⁹¹.

El extremo occidental del Mirador, que originalmente cabalgaba sobre la entrada al Oratorio del Mexuar, fue demolido en el s. XVII, perdiéndose una calle de arcos: es lo que se deduce del lienzo anónimo de la Alhambra que fue propiedad del Marqués de Casa Torres [Fig. 3], reproducido en la edición facsímil de los *Anales de Granada*²⁹². De los seis vanos que originalmente se abriesen en dirección norte pasaron a quedar cinco; situación que se constata también en las fotografías y dibujos del s. XIX y principios del XX, en las que dicho frente figura enrasado con las habitaciones altas sobre el Mexuar y sin el saliente previo. El Mirador, aunque mutilado y progresivamente deteriorado, se mantuvo en su lugar hasta bien entrado el s. XIX. Lo demuestran los apuntes exteriores realizados por Gell (1808), Murphy (1813) o Ford (1830-1833) [Figs. 4-5]: en los dos primeros, los arcos aparecen aún abiertos, pero en el tercero ya se habían cegado, formando tan sólo dos precarias ventanas hacia el norte. Ford residía con su familia precisamente en estos aposentos de la

[Fig. 4] Lo que quedaba del Mirador a comienzos del s. XIX. Los arcos figuran abiertos. Detalle del apunte *Alcacaba the most ancient Fort from the Sala de Comares*, William Gell (1808). BM, número de registro 1853.0307.679

[Fig. 5] El Mirador hacia 1830. Los arcos ya estaban tapiados. Detalle del apunte *Granada. Alhambra. vista parcial desde el salón de embajadores*, Richard Ford, s.f. Reproducido en *Granada: escritos con dibujos inéditos* (2012), 133.

291. En este sentido, conviene recordar que también Juana, hija de Isabel, contaba en su retiro de Tordesillas con una galería-mirador, como se señala en Juan Carlos Hinojosa Canovaca, «Estética y paisajismo en la Alhambra clasicista» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007), 236.

292. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*. En la copia del lienzo de Juan de Sabis (1636) el Mirador se representa de manera mucho más imprecisa, pero se sugiere que el volumen sobresalía a occidente respecto de la edificación principal del Mexuar, lo que indicaría que para entonces aún se conservaba el sexto vano arqueado.



[Fig. 6] Vista panorámica desde las Habitaciones de los Gobernadores. Richard Ford, s.f. Reproducido en *Granada: escritos con dibujos inéditos* (2012), anexo plegado.

planta superior del Mexuar y el Cuarto Dorado y, según el croquis de este sector realizado por él mismo (1831), el que fuera Mirador real se destinaba entonces a leñera y dormitorio de la criada²⁹³, por ser lugar “muy fresco”²⁹⁴. Tal vez este mismo “fresco” moviese a clausurar los arcos.

Esta situación se mantuvo con ligeras variaciones hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando se elimina definitivamente lo que quedaba del Mirador. Las “Habitaciones de los Gobernadores” fueron parcialmente transformadas en 1923 con objeto de habilitar un museo provisional y una zona de trabajo²⁹⁵; posteriormente se planteó la recuperación de la zona de acuerdo con el plan esbozado por Velázquez Bosco (1917)²⁹⁶, y Torres Balbás dedujo de sus indagaciones (1929) que *el palacio árabe tuvo planta alta sobre el Mexuar y encima del Cuarto Dorado*²⁹⁷, mientras que *la exploración no ha resuelto el problema de si hubo edificación sobre el oratorio del Mexuar, ya que los muros son relativamente modernos y en ellos no se ha encontrado rastro alguno de época musulmana*. Es altamente probable que el Mirador hubiese sido erigido *ex novo* por los cristianos sobre el oratorio nazarí, y habría alcanzado tal grado de desfiguración y deterioro que Torres Balbás no vio motivos para su preservación. Así, el arquitecto conservador concluyó: *como estos muros y armaduras, modernos, ambos, de su parte alta están ruinosos, propónese derribarlos, con lo cual ganará en saneamiento, seguridad y aspecto exterior dicho Oratorio*²⁹⁸. El 1 de agosto de 1929 se comenzó a construir un andamio al norte del Mexuar que permitió el desmantelamiento de la techumbre del Mirador y también

de sus muros, que se rebajaron hasta el friso del Oratorio²⁹⁹. Con esta intervención, la planta alta del Mexuar adquirió su configuración actual, sin rastro del Mirador que formalizaba su esquina.

Conceptualmente, la operación cristiana era casi idéntica a aquella ocurrida en la Torre del Peinador y, como veremos en breve, tan valorada por el arquitecto conservador en su superposición de estratos: sobre un espacio nazarí de especiales cualidades paisajistas se erigió otro por los cristianos, aprovechando su localización y vistas privilegiadas pero desde unos parámetros culturales diferentes que cristalizaron en una solución arquitectónica alternativa. También aquí la riqueza del “palimpsesto arquitectónico” vertical residía en que se proporcionaba expresión espacial a interpretaciones sucesivas de un mismo enclave, percibido desde el mismo lugar. El arquitecto conservador conocía la existencia de la “Planta Grande”³⁰⁰ y era consciente de que en esta zona representa la planta alta en lugar de la baja, pues así se deduce de sus escritos³⁰¹. Superada la tendencia restauradora que perseguía la restitución prístina del estrato islámico, la diferencia de criterio de Torres Balbás sólo parece explicarse por el avanzado deterioro del espacio —aunque otros más degradados se han restaurado o incluso reconstruido parcialmente en la Alhambra—. El conocimiento de este caso, con final desafortunado para el patrimonio arquitectónico-paisajístico local, podría servir para evitar intervenciones destructivas del mismo signo que carezcan de completa justificación.

293. Correspondiente a la letra B del plano, la leyenda reza *lumber room at present – sitting room for two*. Sobre la habitación A creada junto a esta se indica *maid room*. El croquis se reproduce en Richard Ford, *Granada: escritos con dibujos inéditos*, trad. Alfonso Gámir (Granada: Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2012), 138; Juan Manuel Barrios Rozúa, *Alhambra romántica: los comienzos de la restauración arquitectónica en España* (Granada: Universidad de Granada, 2016), 159.

294. *Very cool*, según se rotula en la parte inferior del croquis.

295. Torres Balbás, «Proyecto de reparación de las Habitaciones del Gobernador», página 5 de la memoria manuscrita.

296. Ricardo Velázquez Bosco, «Plan de Conservación de la Alhambra. Memoria» (Granada, 1917).

297. Torres Balbás, «Proyecto de reparación de las Habitaciones del Gobernador», página 6 de la memoria manuscrita.

298. Torres Balbás, «Proyecto de reparación de las Habitaciones del Gobernador», página 7 de la memoria manuscrita.

299. Carlos Vilchez Vilchez, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás: obras de restauración y conservación. 1923-1936* (Granada: Comares, 1988), 188.

300. Fue el padre Carlos Gálvez el que descubrió el álbum de trazas reales entre los fondos del duque del Infantado en los primeros años del s. XX; véase Rodríguez Ruiz, «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada», 420.

301. *Por delante* [del pórtico nazarí del Cuarto Dorado] *se construyó otro, en el siglo XVI, liso y pesado, no fiándose de la resistencia de aquél, al que en parte oculta, para sostener un piso alto, en cuyas habitaciones vivió la emperatriz Isabel en el verano de 1526, según indica la planta de las Casas Reales dibujada por Machuca*; en Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 57.

Galería del Patio de la Acequia

En la primera parte de la tesis ya hablamos del Patio de la Acequia del Generalife en su hipotético estado nazarí³⁰². Nos detendremos en esta ocasión en la galería de su lienzo oeste, que consta de dos muros paralelos perforados sobre los que no existe completo consenso respecto a su adscripción cronológica.

Como apuntamos, la construcción de esta Galería³⁰³ entre finales del s. XV y comienzos del s. XVI pudo haber implicado un incremento radical de la permeabilidad del patio, si hasta entonces hubiese estado cerrado en esta dirección por una tapia ciega en la que, aparte de la puerta de una escalera en el extremo noroccidental, únicamente se abriese el acceso al mirador nazarí central³⁰⁴. Si se asume esta hipótesis para el estado previo a la conquista, la intervención cristiana en este lienzo debió de consistir en su demolición parcial y en la apertura, a ambos lados de la puerta del mirador, de diecisiete huecos (8 + 9), de perfil intencionadamente mudéjar, en aras de la coherencia visual del patio, previa al adosamiento exterior del nuevo corredor. Otros estudiosos han planteado la teoría, igualmente razonable, de que la tapia nazarí ya pudo contar con estos diecisiete arcos apuntados a modo de balcones, al estar la intimidad de la corte garantizada por la ubicación del



[Fig. 1] Correspondencia entre los arcos del muro interno y externo de la Galería, apuntados los primeros y de medio punto los segundos. APAG, Colección de Fotografías, F-022332.

302. Remitimos al caso de estudio del Mirador del Patio de la Acequia, en la primera parte de la tesis.

303. En adelante nos referiremos a este espacio empleando la mayúscula para diferenciar las alusiones al caso de estudio de otros usos del término. Adoptaremos el mismo criterio con el resto de casos de estudio de este bloque.

304. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 144; Jesús Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 9-39; Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 36-37; Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 228, 230; Concepción Rodríguez Moreno y J. Pérez Garrido, «Los primeros años del Generalife cristiano (1492-1537)», en *El palacio del Generalife. Del levantamiento digital al proyecto de gestión*, ed. Sandro Parrinello, Antonio Gómez-Blanco, y Francesca Picchio (Pavia: Pavia University Press, 2017), 45.



[Fig. 2] Lema de los Reyes Católicos en el intradós de uno de los arcos del muro interno de la Galería. Fotografía de la autora, 2018.

palacio³⁰⁵; ello explicaría su contorno típicamente islámico, aunque su profusión y número serían absolutamente inéditos. Vimos, también, que una tercera propuesta diferenciaba entre una etapa inicial, hasta finales del reinado de Muhammad III, donde existiría la tapia ciega, y otra más tardía, aunque anterior a la conquista, donde pudo tener lugar su perforación³⁰⁶. Desde cualquiera de estas dos últimas hipótesis, la intervención cristiana en el lienzo occidental del patio habría consistido en la eliminación de petos o ajimeces de lo que fueran balcones para convertirlos en huecos de paso al nuevo corredor. A la reconfiguración material de este muro, en un sentido u otro, habría que sumar otras operaciones superficiales en él acaecidas, como la pintura del lema (*Tanto Monta*) y los emblemas de los Reyes Católicos en algunos de los intradoses de sus arcos [Fig. 2]. Estas pinturas, como ha sido observado, no han de ser necesariamente coetáneas con el material soporte, debiendo entenderse, más bien, como un acto de manifiesta “actualización de la propiedad”³⁰⁷ o como testimonio de una intervención en la zona de cuya autoría se quisiera dejar constancia, como ocurre en el Cuarto Dorado³⁰⁸.

En la primera parte de la tesis nos inclinamos por la condición mudéjar de los diecisiete arcos apuntados del lienzo oeste del Patio de la Acequia. El mudejarismo de los vanos podría vincular su construcción al reinado de los Reyes Católicos, cuando esta tendencia gozó de mayor aceptación. Tal vez parte de estas obras estuviesen comprendidas entre las referidas por Isabel la Católica en su Real Cédula firmada el 17 de julio de 1494 en Segovia y dirigida al corregidor de Granada:

[...] yo mandé a fray joan de Henestrosa³⁰⁹ que haga hacer ciertos edificios y obras en la Güerta y casa de Generalife y porque para ello habrá menester algunos oficiales de esa Ciudad, yo vos mando que se los hagáis dar pagando los jornales que ovieran de haber y porque yo quiero que la dicha Casa esté á mucho recaudo y todo lo á ella tocante muy bien tratado yo Vos mando que quando el dicho joan de Henestrosa Vos dixere aver hecho algún daño hagáis castigar á las personas que lo hicieren y ninguna persona se entrometa á cosa alguna tocante á la dicha casa y no fagades ende [...]³¹⁰.

Nuevas obras aparecen documentadas en una orden de pago a Juan de Hinestrosa a 9 de octubre de 1500, coincidiendo con una de las estancias de los Reyes Católicos en Granada³¹¹, que posibilitan esta asociación³¹². También sugiere

305. José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia* (Granada: Universidad de Granada, 2011); Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 167-69.

306. Antonio Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV* (Barcelona: Lunwerg, 1996), 214.

307. Se vuelve a traer a colación, por su similitud e interés, el ejemplo, estudiado recientemente del Mirador llamado “de los Reyes Católicos” en los Alcázares sevillanos; véase Sebastián Fernández Aguilera, «Origen del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos», *Archivo español de arte* 88, n.º 352 (2015): 331-48.

308. Remitimos al caso de estudio dedicado a este espacio.

309. Juan de Hinestrosa, alcaide del Generalife entre 1492 y 1523.

310. Valladar y Serrano, «El Generalife en los primeros años de la Reconquista - I».

311. AGS, Cámara de Castilla, Libro general de registro de cédulas que se inicia en Sevilla a 15 de enero de 1500 y termina en Granada a 20 de diciembre de 1500.

312. No habría sido, en tal caso, esta la única galería construida en la colina roja por los Reyes Católicos: también erigieron un corredor sobre la Sala de los Reyes y un *pasadizo desde el Quarto de los Leones a la casa del Partal*; véase Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 81, 105. Ambos elementos se aprecian en dibujos de Richard Ford. El segundo, con planta en Z, aparece asimismo grafiado en el *Plano General de la Fortaleza del Alhambra, svcs contornos, i parte de la jvrisdiccion* atribuido a José de Hermosilla (ca. 1770), donde se identifica, al igual que el ángulo oriental del Patio de Lindaraja, como *Porción de fabrica*

esta apertura temprana de los arcos la observación detenida del lienzo *La Virgen de Granada*, en el que se reconoce el Generalife y, particularmente, el muro que cierra el patio al oeste rasgado por huecos verticales [Fig. 3] —aunque esta evidencia visual, además de poco fiable, podría ser igualmente indicativa de la existencia de huecos ya en tiempos nazaries—. En cambio, la diferente formalización del muro externo de la Galería, con arcos de medio punto completamente desnudos de decoración, y la reducción drástica en su espesor (35 cm los machones y apenas 17 cm los petos, frente a los 80 cm del muro interno) apunta a su construcción más tardía, aunque, en todo caso, anterior a 1526, fecha en la que Andrea Navagero visita el Generalife y alude a la galería completa:

[...] ha più spatÿ, tutti con acque abundantissime, ma un tra gl'altri con la sua acqua corrente come un canal, per mezzo pieno di bellissimi mirti, & naranci, nel qual ui è una loggia ch'alla parte che guarda di fuora, ha sotto di mirti tant'alti che arriuanò poco meno ch'al par de'balconi, iquali si tengono cimati si eguali, & son si spessi, che parono non cime d'arbori, ma un prato uerde egualissimo [...]³¹³.

Como han advertido Manuel Casares, José Tito y Esther Cruces, teniendo en cuenta que el término empleado por el embajador no es otro que *loggia*, parece difícil asociar esta palabra con una simple tapia con huecos, carente de espesor arquitectónico y de cubierta³¹⁴. Además, la precisión de “por la parte que mira hacia fuera” sugiere que también debía haber una “parte que mirase hacia adentro”, es decir, un muro interno de la galería. Lo confirma otro texto anónimo aunque atribuido a Baldassare Castiglione, publicado por Fernando Marías y que data del verano de 1526:

[...] un cortile assai minori anchora de quello primo descritto nell'Alambra con il suo canaletto de aqua de fonte che gli corre per mezzo da un capo all'altro et le spalliere de mortella come nell'altro et salegato no de marmore ma de maiolica ha doppoi da un canto al longo un andetto doppio fatto a loggia tutto aperto sopra uoltette et guardasi mediate di fuora uia sopra una siepe de mortella [...]³¹⁵.

La referencia a *un andetto doppio fatto a loggia tutto apperto sopra uoltette* que se extendía *da un canto al longo* disipa todas las dudas. Existe asimismo documentación en el Archivo de la Alhambra, datada en ese mismo año de 1526, que hace referencia a *las vistas de los arcos de los corredores que estan en el patyo con una quadra enmedyo*³¹⁶ —esta *quadra* podría ser perfectamente el mirador nazari del

añadida por el S. Emperador. Se ha consultado la versión conservada por la RABASF, con número de inventario MA-0619.

313. Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 19v.

314. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 280. El diccionario Tommaseo-Bellini define “*loggia*” como *edificio abierto, che si regge in su pilastri o colonne*; por su parte, el *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* la define como *struttura architettonica indipendente o parte di un edificio più ampio, pubblica o privata, coperta in alto e aperta su uno o più lati tramite arcate sorrette da colonne o pilastri. [In partic.:] portico utilizzato per attività commerciali o come luogo di adunanza* (consultados en 2019).

315. Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada». Juan Carlos Hinojosa realiza un estudio parcial de este documento en Hinojosa Canovaca, «Estética y paisajismo en la Alhambra clasicista», 261-71.

316. APAG, L-363. Citado en Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 279. De 1580 consta ya documentación en el APAG referente a la reparación de

lienzo occidental—. Por su parte, la referencia a “corredores” en plural podría explicarse por la interrupción de la galería en su parte central por el mirador nazarí, que, como ya indicamos, fue reconvertido en capilla [Fig. 4]. Esta operación, como la adición a ambos costados del Mirador del Salón Regio del Generalife de sendas salas de retratos (ca. 1572), es reflejo de cierta incomprensión hacia los miradores nazaríes en forma de torrecillas salientes, que en ocasiones fueron entendidos como potenciales direcciones de ampliación de las edificaciones palaciegas. Según Carlos Vílchez, un diario de obras de febrero de 1526 se refiere ya a la reparación del espacio de culto³¹⁷. En 1580 está documentada otra intervención de reparación en pilares, tejado y suelo del *corredor largo que está en el patio principal de la dicha casa real que cae al jardín nuevo*³¹⁸. En 1671 a la Galería se la seguía llamando “nueva”³¹⁹; incluso en el s. XIX los arcos del muro exterior eran calificados de “renovados”, presumiblemente para diferenciarlos de los del muro interno, en la descripción del Generalife por Simón de Argote recientemente estudiada por Juan Manuel Barrios:

Del otro lado del jardín hay una galería de vara y media de ancho con diez y seis [sic] arcos, los de la parte exterior renovados, y los interiores sostenidos por machones, sin conservar mas adorno que su archivolta afestonada³²⁰.

No hemos encontrado documentación que permita suponer una reconstrucción total del muro externo de la galería, por lo que la alusión a sus arcos como “renovados” debe entenderse como sinónimo de “más nuevos” o “visiblemente posteriores a la conquista”. El mismo Argote lo aclara cuando alude a las salas de retratos erigidas a ambos lados del Mirador del Salón Regio como *dos piezas enteramente renovadas, o hechas a la moderna*³²¹.

Para 1526, por tanto, la Galería del lado oeste del patio estaba ya ejecutada y la transformación del mirador nazarí en capilla había sido ultimada. Los arcos de medio punto del muro externo, frente al mudejarismo de los del lienzo interior, podrían ser indicativos de un incipiente clasicismo o, en todo caso, de la renuncia a una imagen uniformemente islámica de los palacios en favor de las transformaciones que los nuevos tiempos hiciesen aconsejables. Ello permite suponerlos del primer cuarto del siglo XVI más que de finales del XV. La correspondencia de arcos internos y externos, teniendo en cuenta su diferente formalización y su más que probable diacronismo, debió de perseguirse intencionadamente *para que su efecto como mirador sobre la medina de la Alhambra fuera espléndido*³²² [Fig. 1]. Esta sola decisión evidencia el reconocimiento del paisaje local por parte de las autoridades

este paseo cubierto, según Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 121.

317. APAG, L-363, 1 de febrero de 1526. Citado en Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 106, 121, 170.

318. APAG, L-363, 16 de noviembre de 1580. Citado en Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 170.

319. Ello confundió a Torres Balbás, quien supuso que su construcción sería inmediatamente anterior a esta fecha; véase Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 144.

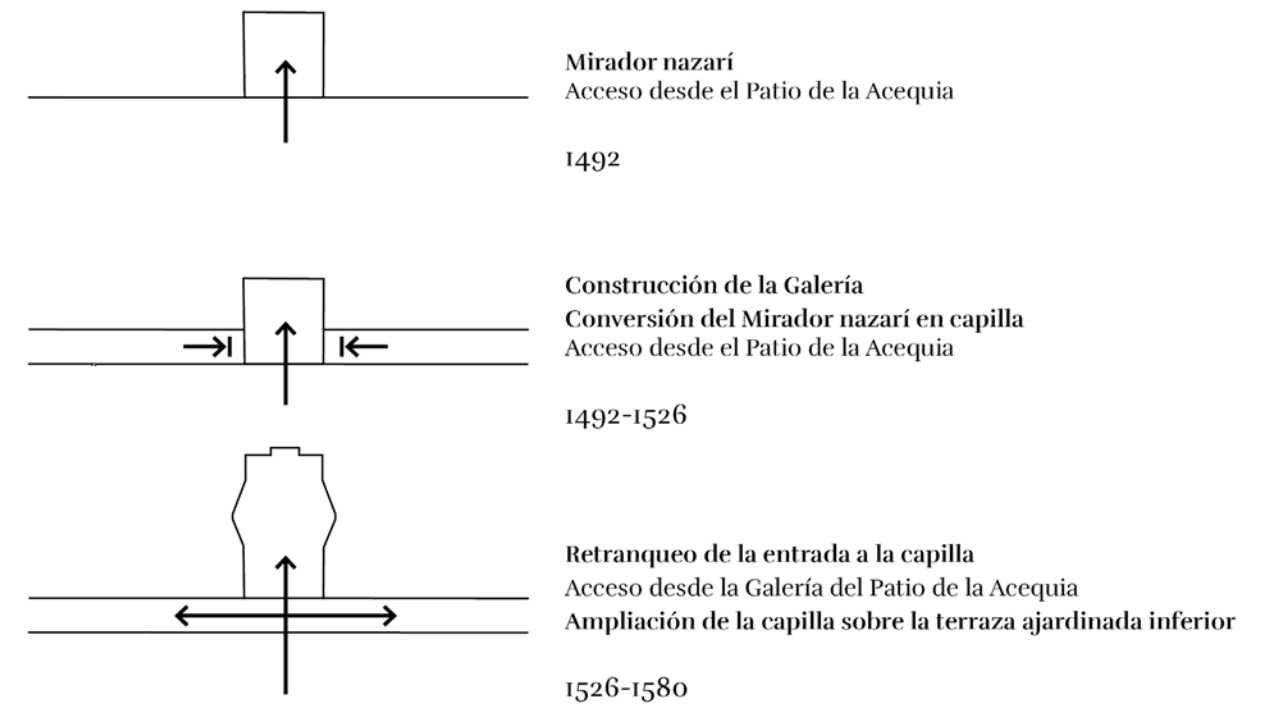
320. Juan Manuel Barrios Rozúa, «El Generalife y las ruinas árabes de sus contornos. Un capítulo inédito de los “Nuevos Paseos” de Simón de Argote», *Al-Qanṭara* 35, n.º 1 (2014): 29-59.

321. Barrios Rozúa, «El Generalife y las ruinas árabes de sus contornos. Un capítulo inédito de los “Nuevos Paseos” de Simón de Argote». Madoz hace uso del mismo término para referirse a estas salas de retratos, en Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. VIII (Madrid: La Ilustración: Est. Tipográfico-Literario-Univeral, 1847), 542.

322. Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 121.

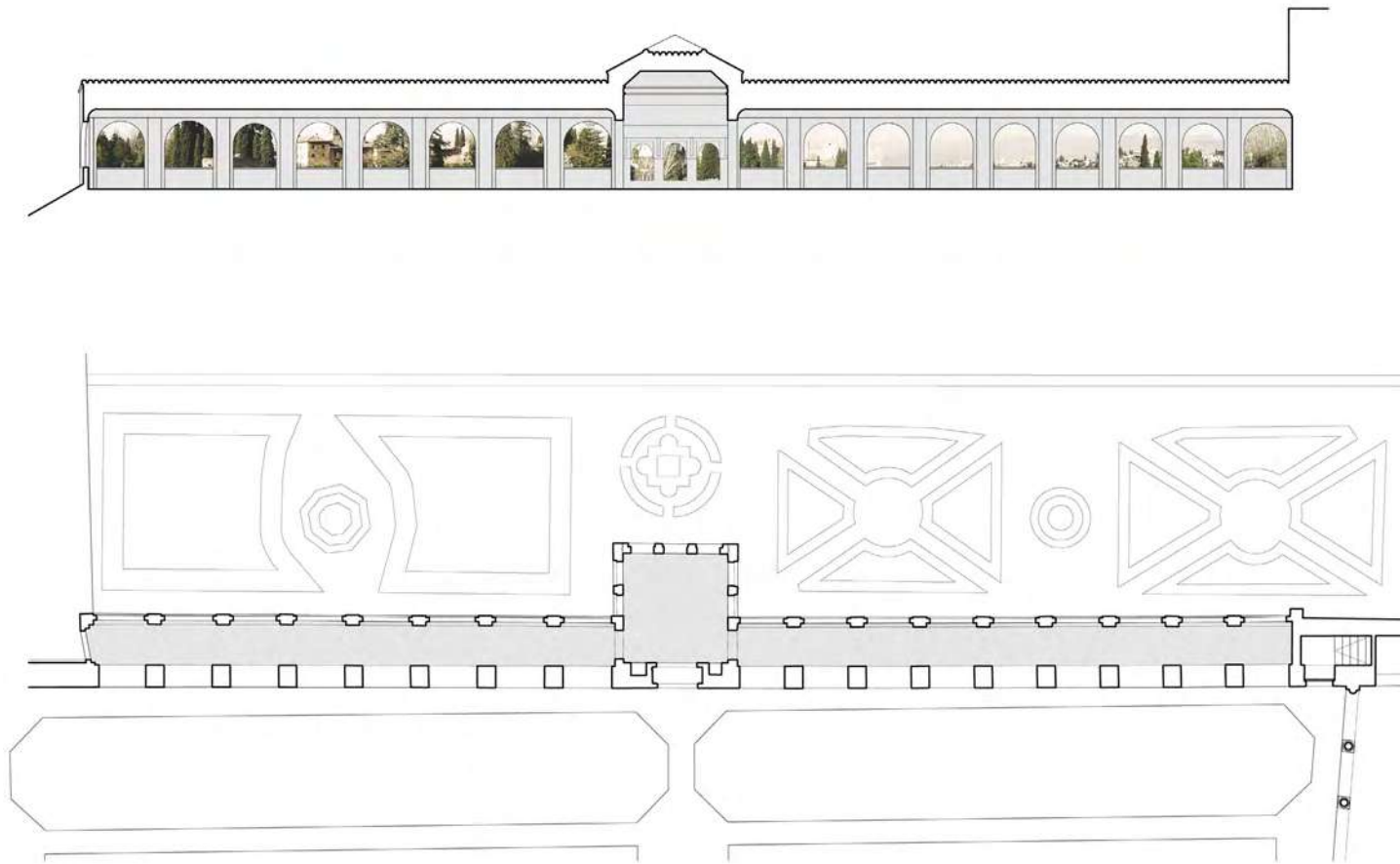


[Fig. 4] La capilla del Patio de la Acequia antes de su demolición. APAG, Colección de Fotografías, F-004095.



[Fig. 5] Transformaciones cristianas en el lienzo oeste del Patio de la Acequia. Elaboración propia.

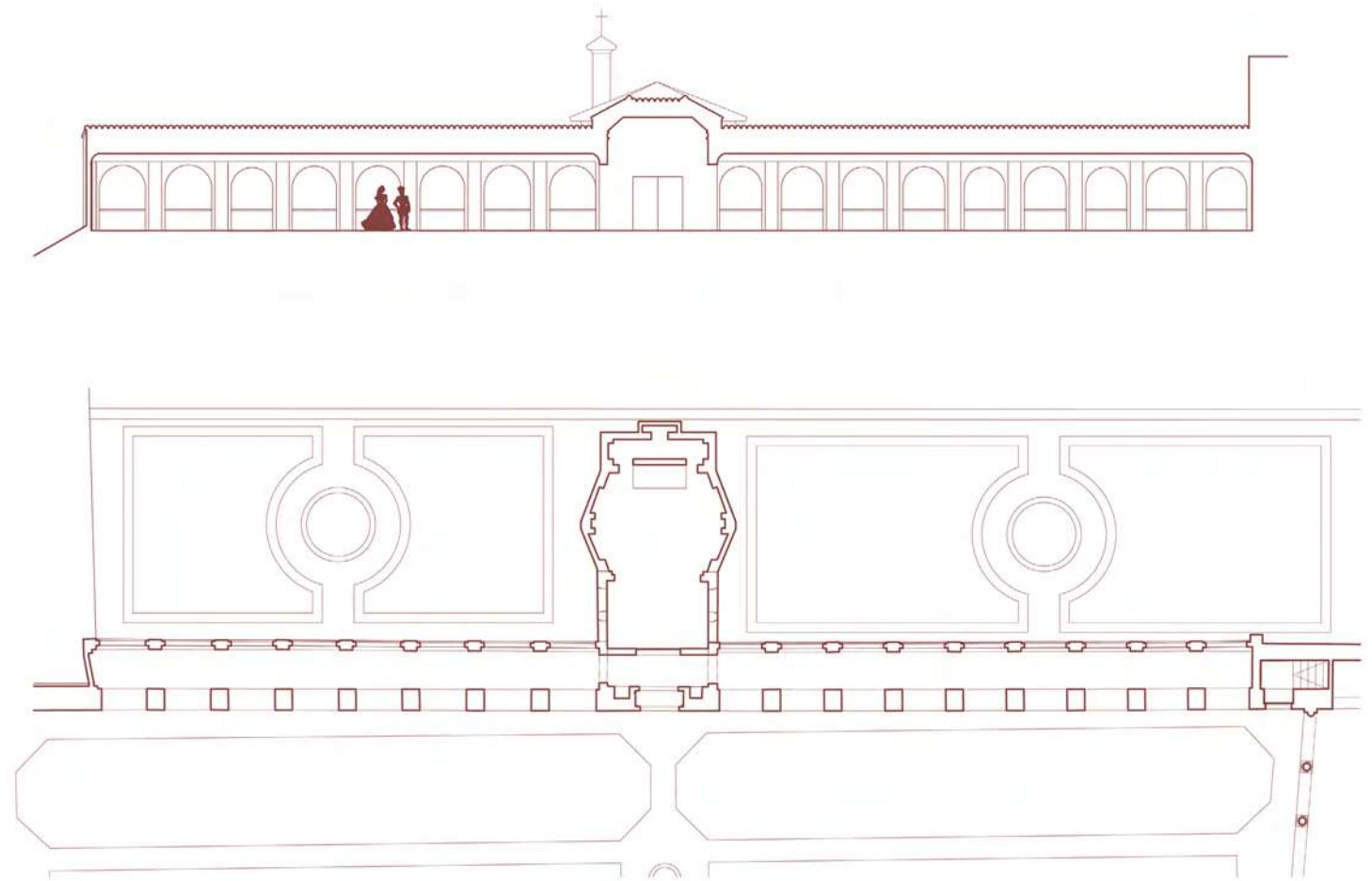
[Fig. 6] Galería del Patio de la Acequia, estado actual. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA), el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Hermosilla (ca. 1766) y APAG, Colección de Planos, P-002236.



0 1 2 5 10



[Fig. 7] Galería del Patio de la Acequia, estado hipotético en el s. XVII. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA), el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Hermosilla (ca. 1766) y APAG, Colección de Planos, P-002236.



0 1 2 5 10



[Fig. 8] Interior de la Galería del Patio de la Acequia. Fotografía de la autora, 2021.



[Fig. 9] Vista a través de uno de los huecos de la Galería del Patio de la Acequia. Fotografía de la autora, 2021.



del momento. El deseo de proporcionar gratas experiencias del entorno aparece plasmado, casi a modo de exploración, en unas formas híbridas y extremadamente austeras, reflejo de la transición artística en la España de comienzos de la Edad Moderna.

La Galería tiene un desarrollo lineal, de 1,40 m de anchura y carácter exterior. Todos sus paramentos están revocados y carecen de cualquier tipo de decoración, interior o exterior [Fig. 8]. Los techos son planos, ocultando la armadura de cubierta, y el pavimento cerámico es moderno. Los huecos, permanentemente abiertos y con luz variable entre 1,50 m y 1,75 m, presentan petos de unos 80 cm de alto rematados por cálidos perfiles de madera [Fig. 9]. Las modestas dimensiones de la Galería y su ausencia de pretensiones formales y decorativas sugieren un uso privado e íntimo, sin connotaciones representativas aun siendo de propiedad real —en significativa continuidad con el Generalife nazarí—. Merece la pena traer a colación aquella cédula de Carlos V (junio de 1526) en la que recuerda al tenedor del Generalife: *la dicha casa y güertas [...] la tenemos para nuestra recreación*³²³.

La construcción del corredor supuso la aparición de un paseo lineal cubierto en el costado occidental del patio, durante algún tiempo fragmentado en dos por el mirador nazarí reconvertido en capilla. Este pequeño y rudimentario³²⁴ espacio de culto habría poco después³²⁵ retrasado su acceso al muro externo de la Galería³²⁶, unificando sus tramos —dando así lugar al *corredor largo* que se menciona en 1580— y permitiendo la entrada a cubierto [Fig. 5]. Para recuperar la superficie perdida en esta operación, la pequeña iglesia se amplió en dirección oeste hasta interrumpir la terraza del jardín inferior, estado en el que figura en el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Hermosilla (ca. 1766). En la nueva situación, la Galería quedaba convertida en un largo paseo o balconada, a cobijo frente al sol y la lluvia y abierto tanto al ameno jardín en torno a la Acequia Real como a una soberbia perspectiva de la Alhambra.

Conceptualmente, si el mirador nazarí del centro del lienzo había proporcionado, desde un único punto, múltiples percepciones del entorno canalizadas a través de huecos de medianas dimensiones, la Galería cristiana que pasa a flanquearlo plantea un recorrido con dominio absoluto de la orientación oeste, en tanto que

323. Valladar y Serrano, «El Generalife en los primeros años de la Reconquista - I». Según señala Vilar Sánchez, que sigue a L. P. Gachard, el emperador incluso pernoctó y pasó varios días en el Generalife; en Juan Antonio Vilar Sánchez, *1526, boda y luna de miel del emperador Carlos V: la visita imperial Andalucía y al Reino de Granada*, 2a ed. (Granada: Universidad de Granada, 2016), 77.

324. Torres Balbás hablaba de la capilla de manera despreciativa, por estar *desprovista de interés artístico e histórico*; véase Leopoldo Torres Balbás, «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* IV, n.º 2 (1939): 442. También Richard Ford afirmó que *la mezquina capilla no merece visitarse*; en Ford, *Granada: escritos con dibujos inéditos*, 81. Valoración muy distinta mereció al padre Echeverría, quien dijo por boca de su Granadino: *rezemos à Maria Santissima que aquí en esta Capilla se venera una hermosa Imagen suya. Este Oratorio es muy util, aquí se dice Missa todos los días festivos, y se escusan de irla à buscar à la Ciudad los que viven en estas Huertas, ay una buena Capellania para esta util, y religiosa obra*; en Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 257.

325. Después de 1526, según Concepción Rodríguez Moreno y José Pérez Garrido. Los investigadores sugieren que la ampliación de la capilla hacia el oeste debió de tener de lugar más tarde de esta fecha dado que Navagero parece describir el jardín inferior como uno solo, en lugar de los dos separados que serían resultantes tras esta operación. Véase Rodríguez Moreno y Pérez Garrido, «Los primeros años del Generalife cristiano (1492-1537)», 46.

326. Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 121.



[Fig. 10] Hueco en el testero suroriental de la Galería. Fotografía de la autora, 2021.

ciega el mirador preexistente para convertirlo en introvertido espacio de culto. Si suponemos que la tapia previa a la intervención cristiana hubiese sido mayoritariamente opaca, se habría producido una total inversión de los puntos y áreas de relación con el entorno circundante, hecho que resulta bastante ilustrativo de las diferentes preferencias en cuanto a la experiencia del paisaje por parte de nazaries y cristianos. En ello redunda el hecho de que la nueva Galería posibilite, además de una panorámica horizontal segmentada si se mira desde el interior del patio, una experiencia no ya estática sino dinámica del paisaje. El recorrido a lo largo de la Galería permite una percepción secuencial del exterior a través de la sucesión de aperturas, trocando en reales y vivos aquellos paisajes pintados con los que la tratadística aconsejaba amenizar los muros en los corredores de los palacios³²⁷. La percepción dinámica del panorama se complementa con su experiencia inmersiva, si el paseante se detiene para asomarse por alguno de los amplios huecos abalconados. Si se transita en sentido sur-norte, acaparan las atenciones los jardines de la terraza inferior —que, según Navagero, estarían ocupados por un bosque de mirtos cuyo uniforme recorte producía la ilusión de un “verde y llanísimo prado”—; tras la sucesión de terrazas vegetales, emerge la silueta del recinto amurallado de la Alhambra. La direccionalidad del movimiento permite también divisar parte de la ciudad baja y la vega, antes de interceptar el alzado lateral del mirador central que fuera capilla: la ampliación de su volumen en dirección oeste habría bloqueado parte de estas perspectivas, redirigiendo la mirada al frente, hacia la Alhambra. Traspasada la pieza central, se descubren el Albaicín y Sierra Elvira. En el sentido inverso las percepciones son semejantes, con la salvedad de que la dirección de la mirada oculta el Albaicín y la ciudad baja y confiere mayor protagonismo a la vega meridional. En el testero suroriental del corredor se abre actualmente un hueco más estrecho, también de medio punto, que no figura en los planos más antiguos —los de Hermosilla (ca. 1766), Laborde (1806) o Murphy (1813)— y que debió de ser creado en las restauraciones del siglo XX³²⁸; se asoma sobre el Patio de la Guardia, cuyo tránsito precede a la entrada en la residencia palaciega [Fig. 10].

Bermúdez de Pedraza pensaría, en parte, en esta Galería cuando señaló que *el Generalife tiene miradores de tan grande vista sobre la ciudad, y vega, que apenas se le encubre, ni en aquella casa, ni en esta olivo*³²⁹. También se refirió a este espacio el cronista Henríquez de Jorquera:

No le faltan a este gran palacio [Generalife] grandiosas salas de recreo, aposentos para grandes príncipes con una grande y vistosa galería, mirando al Dauro, a la ciudad y a la vega y señoreando sus jardines más que deliciosos, diferenciados en bancales y alcáfi-fas que las reciben fuertes paredones de argamasa que van levantado [sic] a mas altura

327. Según la recuperada consideración vitruviana, referida por Serlio (1537) y traducida al español por Villalpando: *se podran con buen juyzio y razones naturales en las paredes de unos corredores al rededor de un Iardin fingir alguna abertura, y en ella hazer campaña, y lexos, y cerca, ayre y cielo, encasamentos, figuras, animales, edificios y ansi todo lo que se quiera. Todas estas cosas han de ser coloridas de manera que se contrahaga y finja naturalmente todo lo que de fuera del edificio por las tales aberturas o ventanas se pueda ver*; en Villalpando, *Tercero y quarto libro de arquitectura de Sebastia Serlio Boloñés. En los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios có los exemplos de las antigüedades*, f. 71v.

328. Los primeros planos que hemos encontrado en los que aparece este hueco representado son los de Eladio Laredo (1922): APAG, Colección de Planos, P-006112 y P-006114.

329. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 19v.

unos de otros a media ladera, formando un vistoso escaparate de fuentes y aparador de flores [...]»³³⁰.

El viajero François Bertaut (1659) pudo igualmente hacerle alusión indirecta:

Pour ce qui est du Generalife, il merite bien sa Description particuliere. C'estoit un autre Palais basti de mesme à peu près que la Court de Comares, mais plus petit & où les Mores se plaisoient plus à cause de la beauté des jardinages, de la quantité d'eau qu'il avoit, & de la beauté de la veuë ; ce qui faisoit qu'ils s'y retiroient souvent [...] Il n'y a pas beaucoup de bastiments; mais on découvre de à non seulement toute l'Alhambre [...] mais on voit aussi pardessus l'Alhambre toute la Ville & toute la Plaine³³¹.

Estos testimonios inciden en la experiencia del paisaje proporcionada por el Generalife como la principal de sus cualidades, por encima de los valores exclusivamente artísticos o arquitectónicos. En la almunia, la trabazón entre arquitectura, jardín y paisaje fue visiblemente valorada por la Corona, que deseaba que estuviese *a mucho recaudo* y la tenía para su *recreación*³³². En este marco de deleite privado cabe entender operaciones como la creación de la Galería del Patio de la Acequia. Con su construcción, se actualizaba la experiencia del paisaje proporcionada conforme a las nuevas coordenadas culturales.

330. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 58.

331. Bertaut, *Iovrnal dv voyage d'Espagne*, 91-92.

332. Valladar y Serrano, «El Generalife en los primeros años de la Reconquista - I».

Jardín Bajo del Generalife

A *priori* podría sorprender que, en este trabajo que tiene como foco de atención la arquitectura, se incluya como caso de estudio un jardín. El motivo es que éste, en particular, constituye con toda propiedad un espacio arquitectónico o, al menos, arquitecturizado por la construcción que lo circunda, aunque se trate de un recinto descubierto.

El Jardín Bajo del Generalife ya fue traído a colación cuando tratamos el Mirador del Salón Regio en su estado nazarí³³³. Se sitúa al norte y a los pies de la almunia, en un nivel inferior al Patio de la Acequia. El interés de este espacio radica en su apertura controlada al valle del Darro, a través de una tapia perforada por arcos de medio punto. Como en el caso de la Galería del Patio de la Acequia, se desconoce con exactitud qué partes del Jardín datan de época nazarí y cuáles fueron adiciones cristianas. Los investigadores que han presentado hipótesis gráficas sobre el Generalife islámico suelen incorporar el muro perimetral que encierra este vergel³³⁴; en efecto, su presencia cobra sentido teniendo en cuenta la escalera nazarí descendente desde el ángulo noroeste del Patio de la Acequia³³⁵ y la torrecilla-mirador del Salón Regio que a él se asoma, con un esquema similar al del Mirador de Lindaraja³³⁶. Además, frente a las imperfecciones y pequeños quiebros del muro que hoy lo acota, existe un resto de tapial de mayor antigüedad, de unos 2 m de altura, que parte del sótano del Salón Regio y cuya prolongación virtual es prácticamente coincidente con el cierre actual³³⁷. Esta evidencia podría ser indicativa de que ya en tiempos nazaríes este espacio libre habría existido y estado cercado, aunque se carece de datos sobre su aspecto interior o en cuanto al carácter, ciego o perforado, de sus primitivas tapias³³⁸. Lo que parece claro es que su configuración ya era muy similar a la actual en las primeras décadas del siglo XVI, atendiendo al testimonio de Andrea Navagero (1526):

[...] ui è una corte più bassa non molto grande, tutta cinta di Hedere uerdissime, & spessissime, si che non ui si uede ponto de muro, cò alcuni balconi che guardano de un scoglio doue è posta, giù in una bassezza per laqual passa il Darro, uista bizzarra, & piaceuole: in mezo di questa corte ui è una grande & bellissima fontana, con un uaso molto grande: & la canna de mezzo getta in alto l'acqua più di diece braccia: & è capo grossissimo d'acqua, di modo che fa un suauissimo cascar, & le gozze saltando intorno, & dispergendosi da ogni parte, fanno fresco ancho a chi sta guardandole³³⁹.

333. Remitimos al caso de estudio del Mirador del Salón Regio del Generalife, en la primera parte de la tesis.

334. Véanse, por ejemplo, los planos *El Generalife hacia 1310*, en Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes: siglos XIII-XV*, 211; y *Restitución medieval del palacio del Generalife*, en Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 31.

335. A esta escalera, de trazado lineal y directriz quebrada, se accede a través de una pequeña puerta situada en el fragmento de lienzo oeste que ha conservado decoración de tiempos nazaríes.

336. Remitimos al caso de estudio del Mirador del Salón Regio del Generalife en la primera parte de la tesis.

337. Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 77.

338. En el extremo opuesto de estas especulaciones, Jesús Bermúdez Pareja sugirió la posibilidad de que todo el Jardín se apoyase sobre una gran escombrera donde los obreros moriscos se desharían de los materiales de desecho resultantes de las obras encargadas por los reyes cristianos; véase Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», 31. En esta hipótesis va, por tanto, implícita la asunción del jardín y sus tapias como enteramente cristianos.

339. Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 19v-20r. También lo describió el anónimo



[Fig. 1] Exterior del Jardín Bajo a mediados del s. XVI. El caño de la fuente, por su altura, se ha confundido en ocasiones con una palmera. Detalle del grabado *Amoenissimus castris Granatensis, vulgo ALHAMBRE dicti, ab Oriente prospectus* de Joris Hoefnagel, 1564. Princeton University, Historic Map Division, Special Collections, Firestone Library, HMC01.5204.

[Fig. 2] Exterior del Jardín Bajo del Generalife a mediados del s. XVI. Se grafían cinco huecos en la tapia orientada al norte. Detalle de la vista de la Alhambra desde el norte de Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido en la obra *Villes d'Espagne*. ÖNB, Cod. Min. 41, 32a.



[Fig. 3] Planta del Generalife a mediados del s. XVI. En el extremo izquierdo, la fuente redonda del Jardín Bajo. Esbozo preparatorio de Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido la obra *Villes d'Espagne*. ÖNB, Cod. Min. 41, 32a (reverso del anterior).



La gran fuente redonda aparece representada en el esbozo en planta del Generalife de Anton van den Wyngaerde (1567) [Fig. 3], donde se insinúa un poyo o reborde a diferente cota comprendiendo parte del arco de la circunferencia. Su elevado caño de agua figura, sobresaliendo por encima de la tapia como si de un ciprés se tratase, en el alzado norte de la colina roja de este mismo dibujante [Fig. 2], donde una "A" se corresponde con la anotación en el margen izquierdo: *aquí sobe el agua mayor de 10 pies in altura*³⁴⁰. También Hoefnagel representó el surtidor en su grabado *Amoenissimus castris Granatensis, vulgo ALHAMBRE dicti, ab Oriente prospectus* (1564), empleando un grafismo que llevó a confundirlo con una exótica e improbable palmera³⁴¹ [Fig. 1].

El testimonio de Navagero y la documentación gráfica pocas décadas posterior sugieren, por tanto, que el Jardín ya estaba totalmente (re)configurado y presentaba un aspecto muy semejante al actual para 1526. El embajador veneciano proporciona además un dato decisivo, como es el que la cara interna de la tapia estuviera

italiano de 1526 transcrito por Marías, aunque de manera más escueta e imprecisa; en Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada».

340. Tradicionalmente se ha interpretado que los elevados y ruidosos caños de agua fueron artefacto cristiano conseguido mediante la manipulación "frívola" de los mecanismos hidráulicos nazaríes. Véase, por ejemplo, Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», 11. Sin embargo, hay investigadores que consideran que no existen fundamentos para afirmar tal cosa, y que los monarcas nazaríes pudieron gustar asimismo de los juegos de agua, incluso llamativos y alborotadores; véase especialmente Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Esta última interpretación viene apoyada por testimonios históricos como el del padre Echeverría, quien cita una inscripción hoy perdida en el Palacio de los Infantes (exconvento de San Francisco) que decía: *hay en mi fuente graciosa un agua de exquisito sabor y que subiendo a lo alto vuela y hace bella armonía y al bajar es humillación a ti*; en Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, Paseo XVII, 71.

341. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 49, 391.

completamente recubierta por una tupida hiedra que no dejaba ver parte alguna del muro soporte. El notable desarrollo de las trepadoras que describe Navagero sugiere que ni éstas ni la tapia, con sus balcones, eran precisamente recientes cuando visitó el Jardín, lo cual apunta a una cronología temprana de esta operación, de los primeros años tras la conquista. Tal vez estuviese conectada con otras prontamente llevadas a cabo en el Generalife, como la adición de entreplanta y azotea sobre el pabellón norte (ca. 1494)³⁴² o la transformación del lienzo oeste del Patio de la Acequia, tratada en el caso de estudio anterior. Por otra parte, siendo conocido el respeto y la admiración que suscitaban los jardines nazaríes entre los cristianos, que conducían las más de las veces a políticas conservadoras³⁴³, resulta razonable pensar que, de haber existido un diseño jardinero previo —con superficies duras conformando andenes, parterres rehundidos, fuentes o albercas— habría sido, con toda probabilidad, respetado. Ello lleva a pensar que la intervención hispánica podría haber consistido en la transformación de un huerto o jardín blando nazarí en jardín clásico abierto al paisaje, alejado del *hortus conclusus* medieval³⁴⁴ y cercano, en cambio, a los jardines pénsiles italianos³⁴⁵ [Figs. 4-6].

Al Jardín Bajo se puede acceder aún hoy por la escalera nazarí que desciende desde el extremo noroeste del Patio de la Acequia; comunicación que pudo originalmente servir tanto para bajar a los sótanos y jardines de las terrazas inferiores como para subir a una torrecilla mirador que hubo de existir en este ángulo³⁴⁶ y

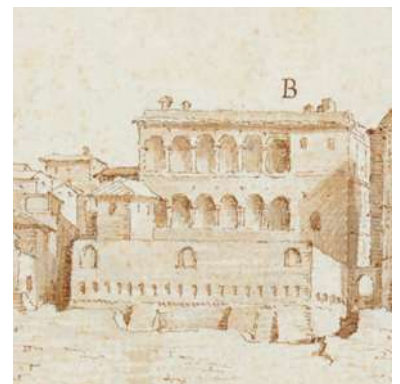
342. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 172.

343. José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, *El Carmen de la Victoria: un jardín regionalista en el contexto de la historia de los cármenes de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2000), 25.

344. Profusamente representado, por ejemplo, en el *Libro del caballero Zifar* custodiado por la BNF (1464).

345. Los más conocidos son los del Palazzo Piccolomini de Pienza (1462-1464), el Palazzo Ducale de Urbino (ca. 1476) y el Palazzo di Poggioreale en Nápoles (1487-1490). El primero se cerraba originalmente por un peto hasta la altura del pecho, como lo describe Pío II en sus *Commentarii*; con posterioridad, y tal vez debido a los molestos vientos del sur, el cierre fue recrecido hasta tomar aproximadamente la altura de una planta y, para evitar bloquear las perspectivas del valle del Orcia y el monte Amiata, se integraron en su fábrica tres grandes huecos a modo de generosos balcones. El jardín pientino también contaba con asientos, en este caso de piedra, distribuidos por su perímetro, para facilitar la experiencia tanto del jardín como del panorama. Véase Enea Silvio Piccolomini, *I commentarii*, ed. Luigi Totaro, vol. II (Milán: Gli Adelphi, 2008), 1757; Giovanni Battista Mannucci, *Pienza: arte e storia*, Siena (Tip. S. Bernardino, 1937), 93-94; Francesco Dondoli, «Palazzo Piccolomini Pienza», en *Giardini in Val d'Orcia. Estratto dei Giardini di Pienza* (Pienza: Centro Studi Pientini, Le Balze, 2011), 125-26. Carlos V se hospedó en el Palazzo Piccolomini de Pienza en 1536, según Giovanni Battista Mannucci, *Pienza: arte e storia* (Pienza: La Rinascenza, 1927), 66. Por su parte, el jardín pénsil de Urbino, diseñado por Francesco di Giorgio, presenta también una planta próxima al cuadrado y se abre al entorno mediante cinco balcones adintelados provistos de bancos de piedra. La cara interna del muro de cierre también estaba recubierta de hiedra. Consúltese: Roberta Martufi, «Il giardino pensile del palazzo ducale di Urbino», en *I giardini del duca*, ed. Anna Cerboni Baiardi (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2018), 89-99; Bernardino Baldi, *Versi e prose di monsignor Bernardino Baldi da Urbino abate di Guastalla* (Venecia: Francesco de' Franceschi, 1590), 543-44. Por último, el *giardino quadrato* del napolitano Palazzo di Poggioreale contaba con dos ventanas y un balcón volado sobre el panorama de la llanura y el golfo, aunque no hemos encontrado datos que permitan fechar estas aberturas, que ya figuran en la vista de Alessandro Baratta (1629). Sobre este palacio puede consultarse: Antonio Colombo, «Il palazzo e il giardino di Poggioreale», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, n.º X (1885): 186-209; Antonio Colombo, «Il palazzo e il giardino di Poggioreale», *Napoli nobilissima: rivista di topografia ed arte napoletana*, n.º I (1892): 117-20; Miguel Ángel Aníbarro, *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos* (Madrid: Akal, 2002), 105; Paola Modesti, *Le delizie ritrovate: Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese* (Florenca: L.S. Olschki, 2014).

346. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958», 26.



[Fig. 4] Jardín pénsil del Palazzo Piccolomini de Pienza, visto desde el exterior. Detalle de un dibujo de Antonio Ruggeri de mediados del s. XVII, incluido en la obra *Città e castelli del senese*. BNCF, Palatino, C.B.4.80, lámina 3.



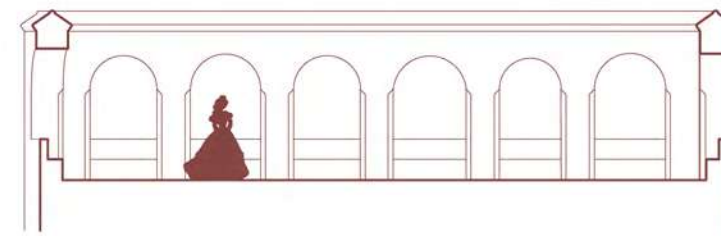
[Fig. 5] Jardín pénsil del Palazzo Ducale de Urbino, visto desde el interior. Fotografía de la autora, 2019.



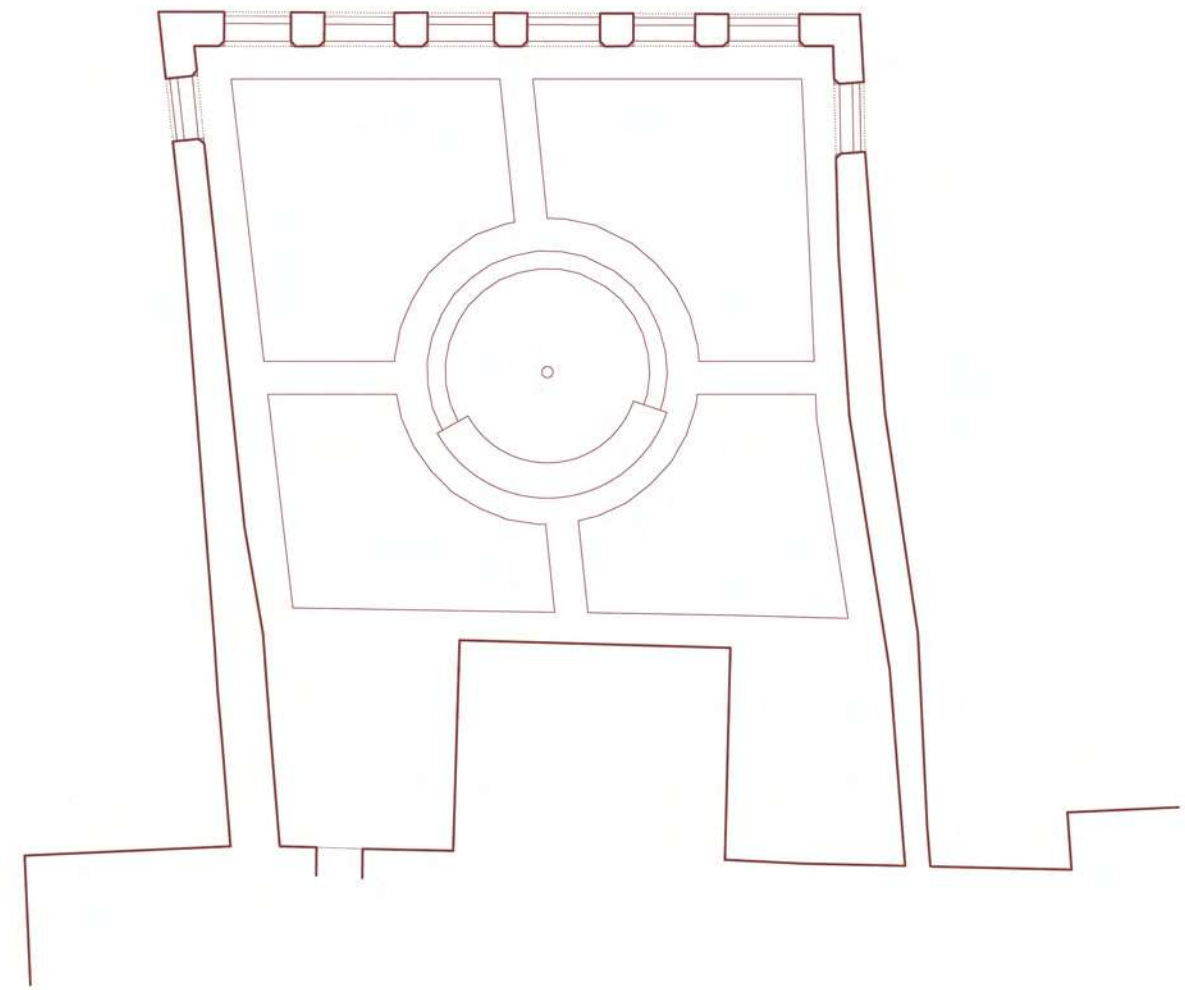
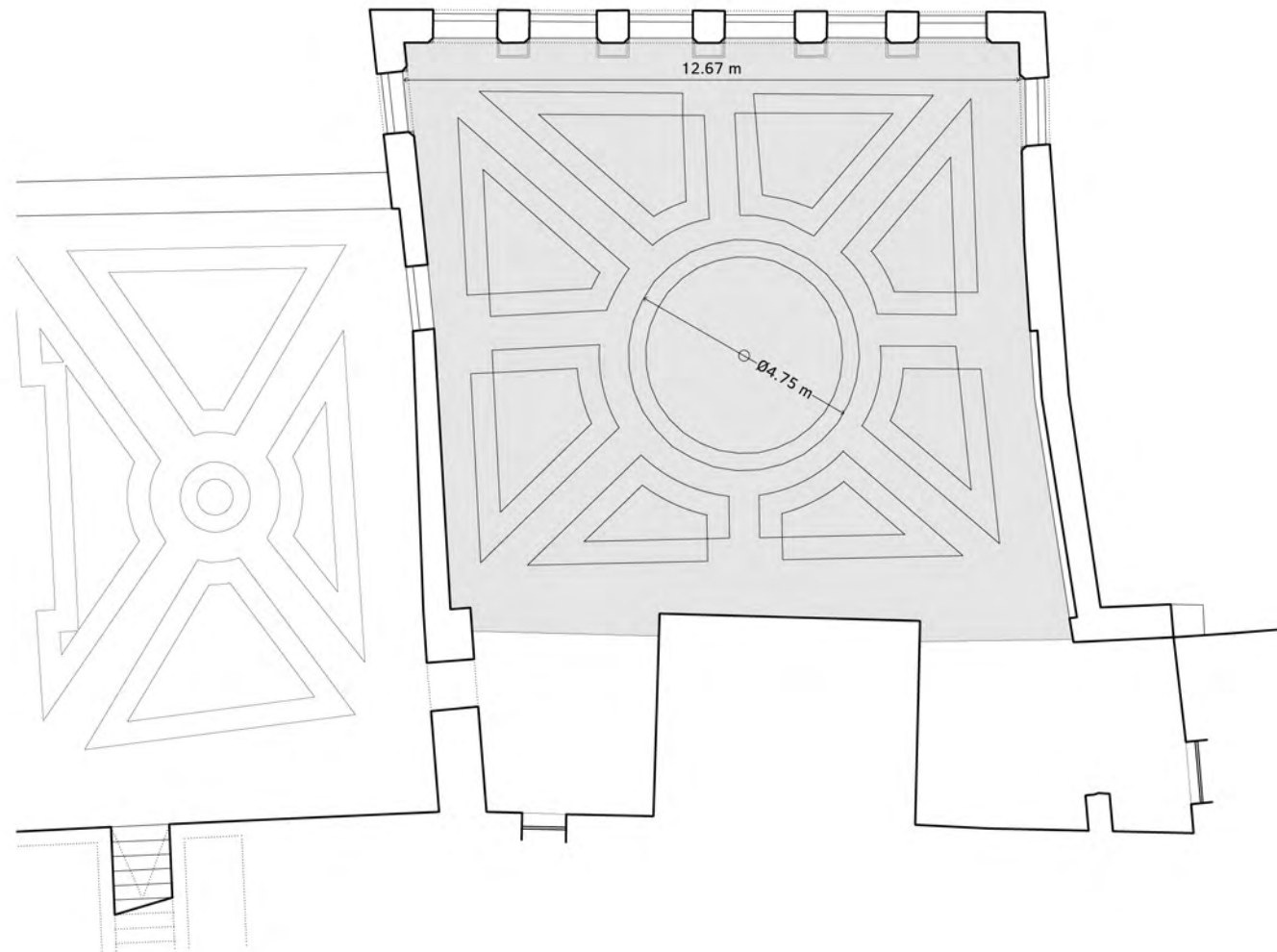
[Fig. 6] Jardín pénsil del Palazzo di Poggioreale. Detalle de la vista *Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio, aedita in lucem* de Alessandro Baratta, 1629. BNF, Département Cartes et Plans, GE C-4919.



[Fig. 7] Jardín Bajo del Generalife, estado actual. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA), el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Hermosilla (ca. 1766) y APAG, Colección de Planos, P-000292, P-000293 y P-000301.



[Fig. 8] Jardín Bajo del Generalife, estado hipotético a mediados del s. XVI. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA), el croquis en planta de Anton van den Wyngaerde (1567), el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Hermosilla (ca. 1766) y APAG, Colección de Planos, P-000292, P-000293 y P-000301.





[Fig. 9] Interior del Jardín Bajo del Generalife. Fotografía de la autora, 2018.

fue, a todas luces, reedificada³⁴⁷ —es curioso que, al igual que en las villas italianas del primer Renacimiento, el planteamiento en jardines descendentes tenga como consecuencia que la conexión entre las terrazas aparezca aún resuelta por la arquitectura³⁴⁸—. Hay constancia de que este núcleo vertical fue rehabilitado en 1583, cuando se menciona el *adereço de la escalera que baja a la fuente redonda*³⁴⁹. Sería asimismo restaurado por Torres Balbás, pues había quedado semiabandonado a raíz la creación de otro cuerpo de escalera más cómodo y amplio al otro lado del pabellón norte del Generalife (ca. 1572)³⁵⁰, que también permitía llegar hasta el Jardín Bajo³⁵¹.

347. En el alzado norte de la Alhambra dibujado por Wyngaerde se representa con forma cilíndrica. El anónimo italiano transcrito por Marías (1526) coincide con el dibujo: *Montati poi in solaro sopra jl palatio et camera per una limaca quale e falla a mille straforti de maniera che contino montando la detta sclu uedeti uerdura de arbori et acqui cascar de fonti per quelli montagnetta*; en Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada».

348. Véase el caso de la Villa Medici en Fiesole en Georgina Masson y Margherita Azzi Visentini, *Italian gardens* (Woodbridge: Garden Art Press, 2011), 89.

349. APAG, L-363, 22 de marzo de 1583. Citado en Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 173.

350. Ágata A. Michot Roberto y Concepción Rodríguez Moreno, «El Generalife de la familia Granada Venegas (1537-1921)», en *El palacio del Generalife. Del levantamiento digital al proyecto de gestión*, ed. Sandro Parrinello, Antonio Gómez-Blanco, y Francesca Picchio (Pavia: Pavia University Press, 2017), 49.

351. Vilchez Vilchez, *El Generalife*, 75. Al ser ligeramente posterior, este núcleo vertical no figura en el alzado de Wyngaerde.

De planta trapezoidal, aunque próxima al cuadrado (unos 12,60 × 12,30 m), el Jardín se encuentra delimitado al sur por los sótanos del palacio del Generalife³⁵² y, en las otras tres orientaciones, por un grueso muro revocado, de unos 60 cm de espesor, aunque los diferentes quiebros y cambios de sección hablan de reconstrucciones superpuestas. El lienzo norte, orientado al barranco del Darro, se encuentra horadado por seis arcos de medio punto visualmente homogéneos y ritmados; aunque entre sus luces existen leves diferencias (1,20 m-1,45 m), parece claro que responden a un proyecto conjunto y simultáneo en el tiempo [Fig. 9]. Cuando Wyngaerde dibuja el alzado norte de la Sabika, en este frente grafía sólo cinco huecos [Fig. 2]; el de Hoefnagel es mucho más vago en este sentido y, por su parte, Louis Meunier (1665-1668) representa incluso siete. Todo ello parece apuntar a imprecisiones y licencias de los dibujantes, careciendo de sentido una reconfiguración de la tapia en razón del número de aberturas, al estar éstas exentas de compromisos funcionales. Lo más probable, por tanto, es que el número y posición original de los balcones coincidiese con el actual. Éstos carecen de cualquier tipo de decoración, presentando sus aristas verticales internas biseladas hasta el arranque de los arcos —aspecto con el que figuran en postales de comienzos de siglo— y contando con petos tratados como rústicos bancos de ladrillo [Figs. 10-11]. Los respaldos fueron reconstruidos en el pasado siglo mediante ladrillos a sardinel con la soga en vertical, pues en fotografías históricas figuran con un aparejo diferente.

En los lienzos laterales de la tapia, hacia su extremo septentrional, existen otros dos huecos enfrentados que siguen la formalización y dimensiones de los del frente delantero, por lo que debieron de realizarse al mismo tiempo que aquéllos: se trataría, en tal caso, de una solución simétrica y acorde a los principios clasicistas [Fig. 9]. Con esta configuración consta en el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Hermosilla (ca. 1766). El muro mantiene también su espesor en los tramos que comprenden estos huecos laterales. La abertura de éstos hacia el extremo norte de sus respectivos lienzos, aproximándose al muro perforado, se explica por la propia topografía y la vegetación de la ladera, que harían inútil —e incluso arriesgada, al propiciar la entrada de personas y animales— la creación de huecos más retrasados. De hecho, en el cuadro *Generalife* de Santiago Rusiñol (1897) y en fotografías y postales históricas, el hueco occidental aparece tapiado y este lienzo de muro figura con una elevación creciente hacia el sur, siguiendo al perfil topográfico. Un segundo hueco horada actualmente este tramo de la tapia, pero responde claramente a una operación posterior: fue creado a principios de 1928 y bajo la dirección de Torres Balbás, aprovechando la reconstrucción de este lienzo aunque sin justificación aparente³⁵³. Tal vez para evidenciar su condición moderna, el hueco no respeta con exactitud la geometría³⁵⁴ y modulación de los previos, como tampoco su biselado y formación de asientos, sin romper visualmente con ellos. Además, en este tramo el muro rebaja su espesor a 45 cm. El nuevo hueco se asoma a un

352. Aquí existían edificaciones adosadas hasta que intervino Torres Balbás, entre 1927 y 1928. Véase Leopoldo Torres Balbás, «Diario de obras y reparos en el Generalife: 1925-1936», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 6 (1970): 117.

353. En su diario de obras, el arquitecto conservador se limitó a anotar: *En el muro de poniente del jardín de los arcos, abrióse otro de éstos*; en Torres Balbás, «Diario de obras y reparos en el Generalife: 1925-1936».

354. El hueco es visiblemente más alto que los restantes y el banco-peto que lo cierra carece de respaldo.

[Fig. 10] Uno de los balcones del Jardín Bajo antes de su restauración. Anónimo, ca. 1910. Publicado en *Hutchinson's Picturesque Europe* (1925).



[Fig. 11] Uno de los balcones del Jardín Bajo en la actualidad. Fotografía de la autora, 2018.

jardín de trazas modernas situado al mismo nivel que el que nos ocupa y creado también en el primer tercio del siglo XX³⁵⁵. A este segundo jardín se abre asimismo una puerta adintelada, cerca del contacto del muro de cierre con el palacio islámico, tratándose de un hueco contemporáneo a estas remodelaciones.

De tapias para adentro, el Jardín Bajo aparece compuesto por una vegetación geometrizada de reducido porte y organización concéntrica en torno a la gran fuente redonda. Ésta presenta 4,75 m de diámetro, con un surtidor central en forma de granada; por lo demás, la sobriedad y la austeridad son la nota dominante. La sutil diferencia en el dibujo de la taza con el esbozo de Wyngaerde permite intuir ligeros cambios en el diseño de la fuente a lo largo del tiempo, aunque no en su ubicación y dimensiones, que en el *Plano del Sitio de Generalife de José de Hermosilla* (ca. 1766) coinciden plenamente con los actuales. En 1572 crecían junto a las tapias *naranjos, çidros y limoneros*, según la documentación de archivo estudiada por Manuel Casares, José Tito y Esther Cruces³⁵⁶.

La pronta transformación de este posible vergel nazarí en jardín abierto al paisaje, acaecida, como se ha argumentado, en los primeros años tras la conquista, reitera el inmediato reconocimiento y la alta valoración del paisaje granadino por parte de los conquistadores. El sencillo gesto de la construcción de una tapia horadada con huecos, con éstos compuestos, emplazados y direccionados para la visión panorámica, revela el deseo de introducir el paisaje en el jardín para favorecer su experiencia combinada. Y ello supone, para la cultura hispánica del momento, no el descubrimiento total del panorama, sino su desvelamiento pautado y controlado por la geometría. El muro de cierre, con sus balcones, actúa como diafragma

que filtra los estímulos y “arquitecturiza” el espacio verde, segmentando la vista panorámica. Si la fuente establecía un foco central de atención, ordenando los recorridos, plantaciones y miradas en torno a su gran taza y elevado caño de agua pulverizada³⁵⁷, la permeabilidad del muro de cierre introducía un segundo atractivo en el perímetro del jardín: la experiencia del paisaje. En los bancos creados en la fábrica de los balcones, el paseante podía detenerse y asistir al espectáculo acuático, recibiendo el frescor del agua pulverizada y el aroma de las plantas ornamentales al tiempo que, con un leve giro de la cabeza, podía contemplar desde altura vertiginosa las honduras del valle del Darro —*uista bizarra, & piaceuole*, al decir de Navagero—.

Este panorama se encuentra presidido por el cerro de San Miguel, coronado por la ermita del mismo nombre y recorrido por la muralla nazarí, zona en la cual la ciudad se diluye hacia un ambiente de huertas y cármenes. La vista frontal del Albaicín permite identificar las iglesias de San Nicolás (inic. 1525), San Cristóbal (1501), San Bartolomé (inic. 1524), el Salvador (inic. 1565) y el campanario de la arruinada Iglesia de San Luis (1526), sobre el tenue perfil de Sierra Elvira. Los huecos occidentales, por su parte, dan vista al vergel contiguo de trazas modernas, cuyo cercano arbolado bloquea otras perspectivas más lejanas que en origen presidiría, sin duda, la Alhambra. El hueco oriental, por último, se abre sobre el arbolado que crece al otro lado de la tapia, por lo que actualmente no proporciona una perspectiva de alcance territorial; no obstante, su construcción debió de estar motivada, además de por el principio de simetría, por la visión río arriba del valle del Darro.

355. Torres Balbás lo denomina “jardín nuevo”, en Torres Balbás, «Diario de obras y reparos en el Generalife: 1925-1936».

356. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 270.

357. Los visitantes señalaban, fascinados, cómo el sol arrancaba a las gotas pulverizadas fugaces arcoíris; véase Manuel Casares Porcel y José Tito Rojo, «El Generalife después de la expulsión de los moriscos», en *Actas del simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010*, ed. José Antonio García Luján (Huéscar: Asociación Cultural Raigadas, 2010), 444.

Galería del Patio de la Reja

A diferencia de las dos intervenciones anteriores, caracterizadas por su indeterminación temporal, la Galería del Patio de la Reja pertenece ya inequívocamente al reinado de Carlos V. Se ubica en el límite norte de la Alhambra y conecta la Torre de Comares con los aposentos del emperador creados en torno al Jardín de Lindaraja. Su construcción, culminada hacia 1536³⁵⁸, debió de comenzar a estudiarse a raíz de la estancia en Granada de Carlos V e Isabel de Portugal diez años antes, poco después de su enlace en Sevilla. Los soberanos residieron en la ciudad de junio a diciembre de 1526, si bien la emperatriz abandonó pronto las dependencias alhambrenas, tal vez a causa de la incomodidad³⁵⁹. Isabel debió de alojarse fugazmente en la zona del Mexuar que antes estuviera reservada a la reina Católica, como revela la “Planta Grande” al rotular el nivel superior del Cuarto Dorado como *aposeno donde posava la emperatriz*. Al emperador le habría correspondido ocupar, con toda probabilidad, las habitaciones al otro lado de Comares, en la zona de Lindaraja, donde sus abuelos edificasen el *quarto de los jardines*³⁶⁰: lo sugiere el hecho de que Machuca identifique la Sala de Dos Hermanas como la *quadra donde comia su magestad*³⁶¹.

Como es sabido, ni las estancias presumiblemente austeras de tiempos de los Reyes Católicos, de las que apenas queda rastro, ni las indiferenciadas y reducidas salas nazaríes permitirían a la pareja imperial hallar el confort necesario, acostumbrada como estaba a mayores comodidades y a la compleja etiqueta borgoñona³⁶². Es por ello que, a partir de su experiencia granadina y antes de su partida de la ciudad, el emperador impulsó el proyecto a largo plazo de una Casa Real Nueva —Palacio de Carlos V³⁶³—, al tiempo que, a corto plazo, ordenó construir



[Fig. 1] La Galería del Patio de la Reja en su estado original. Detalle de la vista de la Alhambra desde el norte de Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido en la obra *Villes d'Espagne*. ÖNB, Cod. Min. 41, 32a.

358. Antonio Gallego Burín, *La Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1963), 93; Matilde Casares López, «Las obras reales de la Alhambra en el siglo XVI: un estudio de los libros de cuentas de los pagadores Ceprián y Gaspar de León (1528-1627)» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008), 245. Domínguez Casas considera que el nivel inferior de la galería data de cerca de 1500; véase Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 450. Por su parte, Carlos Vílchez acotó la operación al intervalo entre 1525 y 1537, en Carlos Vílchez Vílchez, «La disposición musulmana del Patio de la Reja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17 (1985): 353-78.

359. Bermúdez de Pedraza proporciona el dato de que el 4 de julio de 1526, cuando se produjo el famoso terremoto que conmovió a la ciudad, la emperatriz se refugió en la iglesia del Monasterio de San Jerónimo; en Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiástica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 214v. Véase también José Manuel Rodríguez Domingo y Ana María Gómez Román, «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra», *Cuadernos de La Alhambra*, n.º 27 (1991): 191-224; Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 453. María José Redondo apunta otra posibilidad: que los aposentos de la emperatriz no estuviesen terminados de adecuar a su llegada, lo que la habría desplazado al Monasterio de San Jerónimo; en Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 75.

360. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, 452. En cuanto al *quarto de los jardines*, remitimos al caso de estudio del Mirador de la Reina.

361. Los rótulos parecen perseguir la identificación por el emperador evocando recuerdos de su estancia alhambrena, con referencias a los miembros de la corte que las ocuparon (*aposeno donde posaba la reyna germana, aposeno donde posava la emperatriz, aposeno del conde de nasao*, etc.) o a su propia actividad (*quadra donde comia su magestad, el corredor que mando hacer su magestad*).

362. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 3-4; Redondo Cantera, «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V».

363. En otoño de 1526, *de los ochenta mil ducados que los Moriscos dieron, librò diez y ocho mil, para que le començassen a hazer vna casa en el Alhambra, y assi fue que se començò la obra costosamente*. En Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V max. fortissimo rey catholico de*

[Fig. 2] Detalle del *corredor que mando hazer su magestad* en la “Planta Grande”. Obsérvese la conexión en recodo con las habitaciones de Carlos V y el vestíbulo y escalera creados en el extremo occidental. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, IX/M/242/2 (1).



unos aposentos más acordes a sus necesidades en la llamada Casa Real Vieja, para futuras visitas a la capital granadina que, finalmente, nunca tuvieron lugar.

Las obras de adaptación de las habitaciones creadas por los Reyes Católicos en el entorno de Lindaraja se iniciaron en la primavera de 1528³⁶⁴. Las trazas generales han sido atribuidas a Luis de Vega, debido a su estancia en Granada documentada en febrero de ese mismo año y dada su preferencia por las piezas cómodas y funcionales³⁶⁵, sin altas aspiraciones arquitectónicas. La operación superpuesta de los Reyes Católicos y del emperador supuso el cierre del callejón de los leñadores, que abastecía al Baño de Comares y delimitaba a occidente el Jardín de Lindaraja³⁶⁶. Sobre él, se erigió una nueva crujía que avanzaría desde el Palacio de los Leones hasta el mismo límite amurallado; al alcanzar éste, quebraría para respetar la Torre de Abū l-Ḥayyāy y se prolongaría sobre el Jardín de Lindaraja. La torre nazarí se integró también en este nuevo núcleo residencial a través de la creación de las necesarias conexiones horizontales y verticales, como veremos en el caso dedicado al *Studiolo* de Carlos V (Peinador de la Reina). El Jardín de Lindaraja, antaño abierto al horizonte, quedó con esta operación transformado en el actual claustro introvertido, viendo también modificado su diseño interior.

La comunicación entre el nuevo conjunto de habitaciones levantado en la zona de Lindaraja y el palacio altamente simbólico y ceremonial de Comares se efectuó mediante la Galería que nos ocupa, cuyo nivel inferior monta sobre el adarve de la muralla [Fig. 1]. En la “Planta Grande” se grafía esta comunicación y se rotula

España, y de las Indias, Islas, y tierra firme del Mar Oceano. Primera Parte (1500-1528) (Pamplona: Bartholomeo Paris, 1618), 743.

364. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 81; Casares López, «Las obras reales de la Alhambra en el siglo XVI: un estudio de los libros de cuentas de los pagadores Ceprián y Gaspar de León (1528-1627)», 244.

365. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 21-23, 47-49.

366. Remitimos al caso de estudio del Mirador de Lindaraja en la primera parte de la tesis.



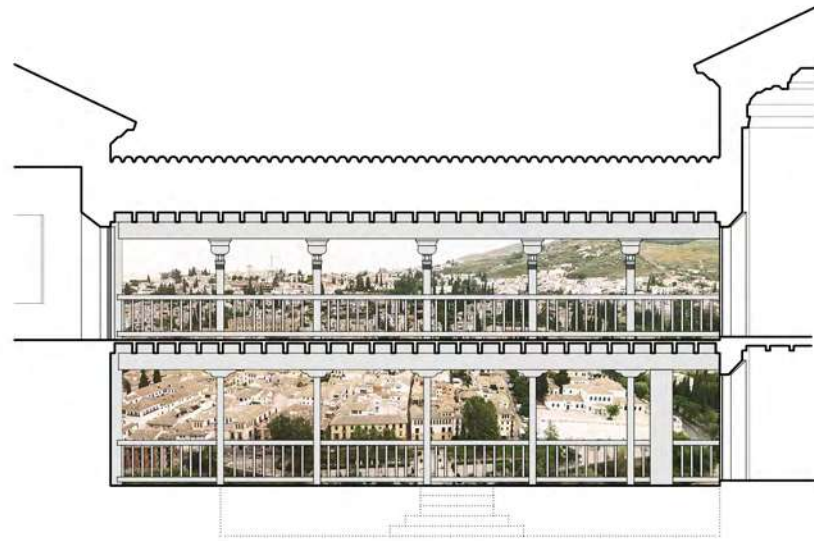
[Fig. 3] La Galería del Patio de la Reja con el cerramiento exterior macizado. Obsérvese también, hacia la izquierda, el voladizo de comunicación con los aposentos imperiales. Apunte de William Gell, 1808. BM, número de registro 1853.0307.678.

como *el corredor que mando hazer su magestad*, como si su existencia fuera previa al dibujo [Fig. 2]. Las salas creadas en torno a Lindaraja, por su parte, figuran en esta misma traza con el rótulo de *nuebo* y, a pesar de las inexactitudes métricas por ausencia de triangulación, aparecen detalladas en sus pormenores (chimeneas, rincones, mochetas, puertas, ventanas, etc.); acotadas en sus medidas longitudinales, que coinciden sustancialmente con lo ejecutado³⁶⁷, y con los muros seccionados rellenos de aguada negra, como si ya estuviesen edificadas o en proceso de construcción³⁶⁸ —el grafismo empleado es idéntico al de los palacios nazaríes—. Teniendo en cuenta que las nuevas habitaciones del emperador no estuvieron terminadas hasta 1535 en lo que respecta a la arquitectura, parece razonable asumir que el debatido plano de Machuca³⁶⁹ sea algo posterior —vinculado a los tanteos de implantación, contextualización y conexiones espaciales del futuro Palacio de Carlos V, como veremos en el caso de estudio dedicado a dicho edificio— y que, para entonces, la Galería del Patio de la Reja ya estuviese construida. La vista de la Alhambra desde el norte dibujada por Wynngaerde (1567) sugiere que

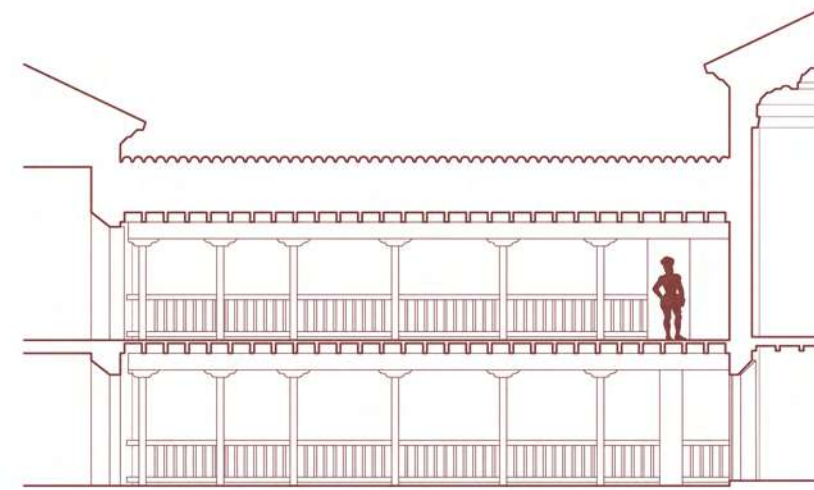
367. La unidad de medida de las cotas viene aclarada por escrito en el mismo plano: *toda la quenta dela traça son pies de a terçia de vara cada pie*. Una vara castellana (0,8358 m) equivale a tres pies (0,2786 m). Los márgenes de error con las medidas de las estancias actuales rondan los 10 cm.

368. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 40. La aguada negra que también rellena algunos muros y baluartes proyectados en la Alcazaba y nunca construidos podría haber sido aplicada posteriormente y con otros propósitos. De hecho, su tono es más oscuro y en varios puntos de la Alcazaba se aprecia su superposición a la aguada previa de los muros existentes.

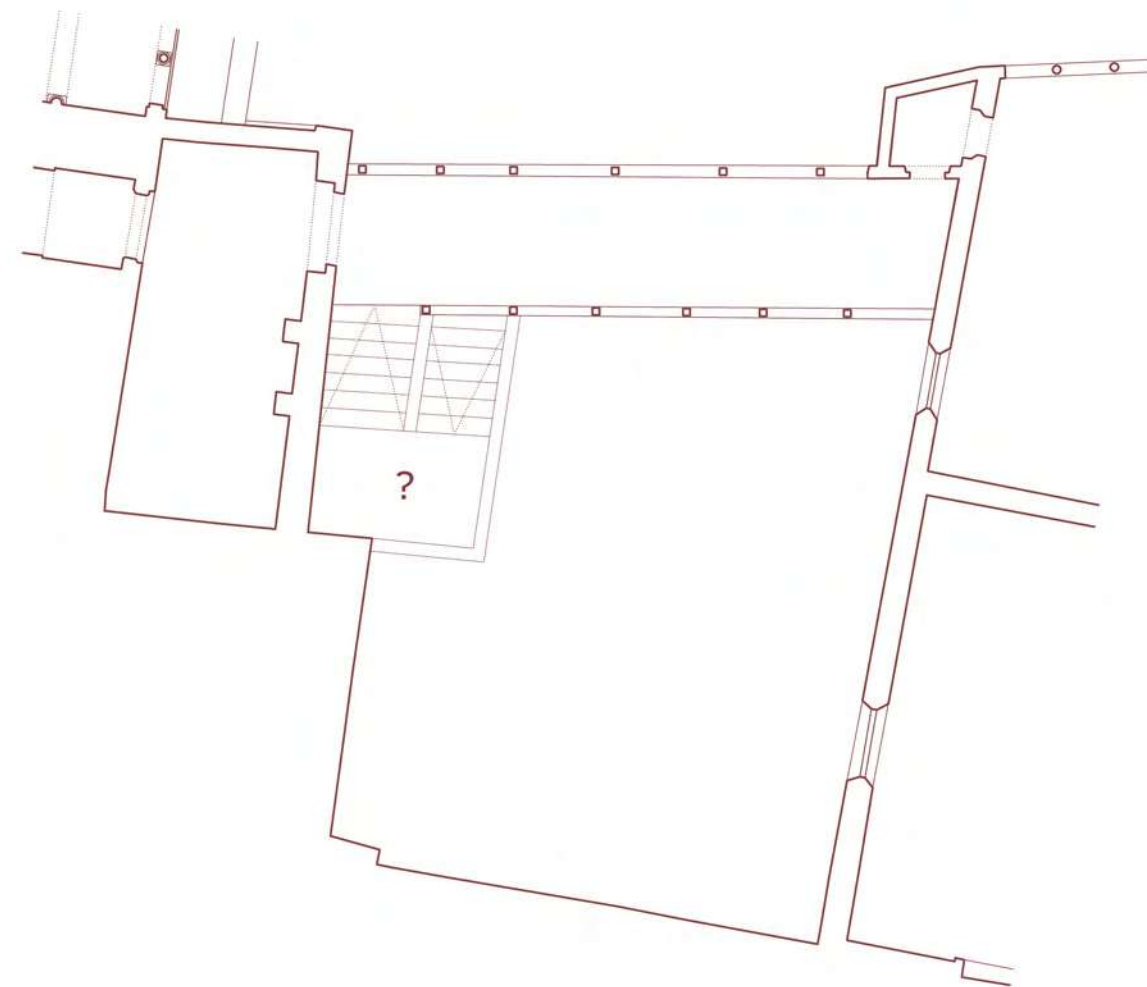
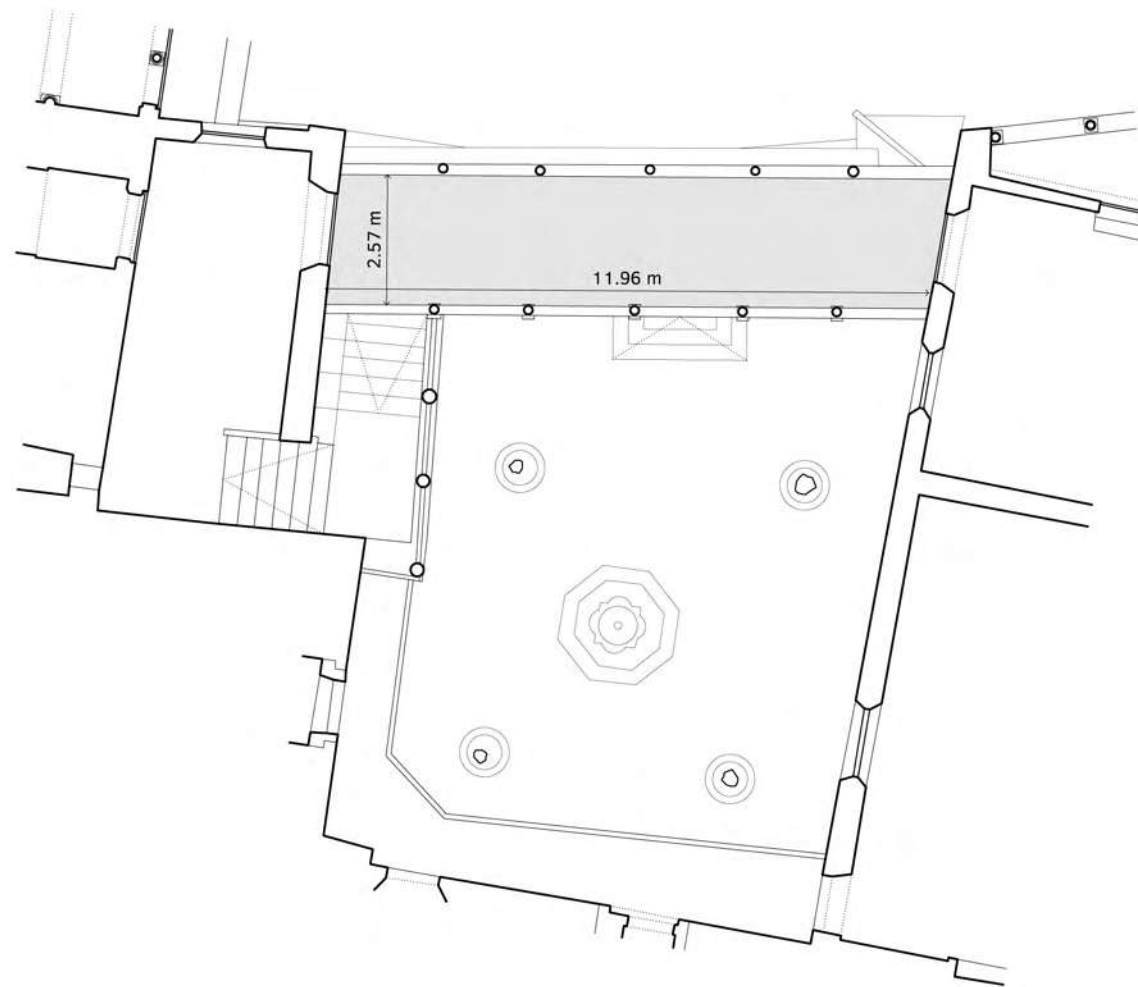
369. Como se indicó en la nota 235, a la que remitimos, no existe consenso en cuanto a la datación de este plano.



[Fig. 4] Galería del Patio de la Reja, estado actual. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA) y APAG, Colección de Planos, P-000794, P-000795, P-001026 y P-002051.



[Fig. 5] Galería del Patio de la Reja, estado hipotético a mediados del s. XVI. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA) y APAG, Colección de Planos, P-000794, P-000795, P-001026 y P-002051.





[Fig. 6] Piso alto de la Galería del Patio de la Reja en la actualidad. Fotografía de la autora, 2021.

ésta se levantó en voladizo sobre jabalcones³⁷⁰, aunque tampoco se debe atribuir a este tipo de representaciones, mediadas por la lente cultural del dibujante, una absoluta fidelidad: Hoefnagel, apenas tres años antes, la dibuja de manera completamente diferente.

La Galería, que en la “Planta Grande” se acota de 43 × 10 pies, salva 12 m de longitud con unos 2,50 m de anchura y presenta dos niveles, ambos con carácter exterior. El superior comunica un rellano o vestíbulo, que se adosó a la Torre de Comares y permitía el acceso directo al Salón de Embajadores, con el distribuidor o antecámara de los aposentos privados del emperador. No obstante, la entrada directa a las dependencias carolinas fue efectuada con posterioridad: en un principio, la comunicación se realizaba indirectamente a través de un voladizo acodado que conectaba también con la galería conducente al Peinador, como muestra la “Planta Grande”. Desde el vestíbulo del extremo occidental de la Galería se tiene además acceso a una escalera descendente, de mediados del s. XVII³⁷¹, que comunica con el nivel inferior del corredor. Otra escalera existió en la misma ubicación a mediados del s. XVI, a juzgar por el plano de Machuca: el grafismo empleado sugiere que

370. Pedro A. Galera Andreu, *La Alhambra vivida* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Tinta Blanca Editor, Editorial Almuzara, 2010), 93.

371. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 92; Gallego Burín, *La Alhambra*, 93. La escalera se duplicaría en simetría en el extremo opuesto de la Galería. Así figura en el *Plano de la Casa Real Árabe* de José de Hermsilla (ca. 1766), aunque el grafismo da a entender que ambas estaban entonces en ruinas. El padre Echeverría lo confirma en su Paseo XXI: *vea V. qué destrozo! Aquella Escalera pereció, y ya la creemos para siempre perdida, era Obra del Sr. Emperador, era muy hermosa, y grandemente sacada, y su aire no tenía semejante*; en Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 105.

presentaba un solo tiro y una pendiente muy acusada, pues conectaba directamente con el Patio de la Reja. El piso bajo de la Galería ponía en conexión los sótanos de la Torre de Comares con otra estancia de las construidas en torno a Lindaraja.

Los dos niveles del corredor presentan alturas libres ligeramente dispares (en torno a 2,60 m en la planta baja y 2,30 m en planta alta), pues se adaptan a las cotas de los espacios adyacentes. Sus soportes originales probablemente fuesen sencillos pies derechos de madera, que en la “Planta Grande” figuran irregularmente dispuestos y desaparecidos, o dibujados con poca precisión, y pudieron quedar gravemente dañados con la explosión de 1590. Tal vez por ese motivo, en 1618 fueron reemplazados por columnas y capiteles nazaries³⁷². Los pretiles, a juzgar por el dibujo de Wyngaerde, eran originalmente barandillas con balaustres de madera que, quizás a raíz de su debilitamiento por la citada explosión³⁷³, se terminaron macizando hacia el Darro hasta conformar un cerramiento de fábrica con ventanas. Así figura en el *Plano de la Casa Real Árabe de José de Hermsilla* (ca. 1766), cuya leyenda indica que escalera y patio ya estaban *arruinados*; también retrató el corredor con este aspecto William Gell (1808), en un apunte en primer plano inusualmente detallado [Fig. 3]. La permeabilidad originaria del corredor hacia el barranco del Darro no se restauraría hasta el siglo XX.

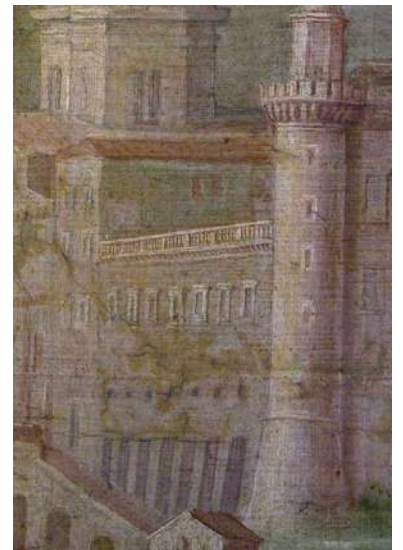
Quizás sea en esta Galería, más que en ningún otro espacio de los hasta ahora analizados, donde se haga más evidente la identificación entre comunicación o recorrido peatonal y experiencia del paisaje. Si en el Renacimiento se recuperaba la recomendación vitruviana de que los corredores palaciegos incorporasen, debido a la longitud de sus paramentos, representaciones de lugares en *trompe-l'œil* o se asomasen a un jardín deleitoso³⁷⁴, aquí la arquitectura se lleva directamente al límite topográfico y se desmaterializa reduciéndose a lo esencial: una estructura para soportar forjados y cubierta, dejando el resto de superficies abiertas a la percepción del entorno [Fig. 6]. El recorrido a lo largo de la Galería sitúa al ocupante en un filamento construido entre dos vacíos de diferente escala y condición: el valle del Darro, modelado por el agua y el trabajo de los hortelanos, y el patio ajardinado de la Reja, íntimo, contenido y pintoresco en su particular superposición de estratos. Se reconoce un lejano paralelismo con la pasarela elevada, hoy desaparecida pero visible en algunas imágenes históricas [Fig. 7], que recorría el límite exterior del jardín pénsil en el Palazzo Ducale de Urbino, poniendo en conexión los aposentos del duque y de la duquesa (1490-1538)³⁷⁵: en ambos casos, los corredores

372. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 156.

373. Rodríguez Domingo y Gómez Román, «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra», 94. También es posible que la operación se fundamentara en el deseo sobrevenido de una mayor privacidad o en el bloqueo de los vientos fríos, dado que el cerramiento no se ejecutó en el lado sur, orientado al patio.

374. *En los paseos, por su mucha longitud, pintaban [los antiguos] países copiados al natural de varias vistas. En ellos se representan puertos, promontorios, marinas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños, pastores*; en Marco Vitruvio Polion, *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polion*, trad. Joseph Ortiz y Sanz (Madrid: Imprenta Real, 1787), Libro VII, Capítulo V, 178. Sigue a Vitruvio Serlio en su Tratado (1537-1551); la traducción española en Villalpando, *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastia Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios có los exemplos de las antigüedades*, f. 71.

375. Construido, según Bernardino Baldi, por Bartolomeo Genga y bajo órdenes de Francesco Maria I della Rovere: *Sopra il sodo di questa muraglia [...] è fabricato un corridore co i parapetti di balaustri di pietra diuisi, e tramezati da pilastrelli della medesima pietra con le sue cornici, zoccoli, & altri ornamenti, che ui si ricercano. Questo corridore non è opera di Federigo, mà ui fù aggiunto da Francescomaria primo, ilquale*



[Fig. 7] La galería que conectaba los aposentos del duque y la duquesa en el Palazzo Ducale de Urbino. Detalle de la Assunta con San Crescentino de Girolamo Cialdieri, 1630. Museo Diocesano Albani en Urbino.



[Fig. 8] La Galería desde el Patio de la Rreja. APAG, Colección de Fotografías, F-017841.

se configuran como espacios lineales exteriores de materialidad modesta, que acortan los recorridos y exponen al usuario a la experiencia combinada de altura, situación de límite y percepción dinámica y dual de jardín y territorio circundante.

Con la construcción de la Galería, además de comunicar dos sectores palaciegos originariamente independientes, se velaba el frente de lo que posteriormente habría de ser el Patio de la Rreja [Fig. 8], entonces jardín o *prado* abierto al panorama —denominación con la que figura rotulado en la “Planta Grande”—. Carlos Vílchez sugiere que el término “prado” se aplicaría a áreas que habían quedado libres tras algunas demoliciones y sobre cuyos escombros aparecía espontáneamente un manto vegetal³⁷⁶, frente al “jardín”, que, en su opinión, implicaba un diseño geométrico y premeditado —como “jardín” se identifica en el plano de Machuca, por ejemplo, el Patio de Lindaraja—. Lo cierto es que Isabel la Católica ordenó disponer en este lugar un vergel en 1500³⁷⁷ —donde, como se dijo, se labró *el quarto de los jardines* o habitaciones de los Reyes Católicos—. A mediados del s. XVI el Patio de la Rreja sería, probablemente, un recinto verde sin albercas ni fuentes, que de otro modo aparecerían representadas en el citado plano. Por la documentación conservada sobre el Palacio de Yuste sabemos también que el emperador era un gran aficionado a las plantaciones jardineras, consideradas como “buena vista” para sus aposentos³⁷⁸, lo que ayudaría a entender la permeabilidad de la Galería del Patio de la Rreja en esta dirección. Desde el s. XVII el patio ya aparece empedrado y con su configuración actual³⁷⁹, centrado por una fuente³⁸⁰ y con el corredor enrejado del ángulo suroccidental que motiva su denominación popular³⁸¹.

Considerando el destino eminentemente imperial de esta Galería, se vuelve a poner de manifiesto la ancestral asociación entre el soberano y el dominio visual del territorio gobernado. La dualidad perceptiva entre espacio libre interior

y territorio exterior, visibilizada por la ocupación del límite topográfico, enlaza con los espacios nazaríes analizados en la primera parte, pero el dinamismo y la permeabilidad de la experiencia se distancian claramente de lo preexistente. Se posibilita una experiencia del paisaje caracterizada por una alta exposición del usuario en comparación con la etapa nazarí, sin apenas barreras o interferencias materiales. La drástica diferenciación con respecto a las construcciones islámicas permite, por otra parte, un claro reconocimiento de la Galería desde el exterior, es decir, desde el valle del Darro y la colina del Albaicín, entonces en proceso de forzosa cristianización [Fig. 1]. Mediante ésta y otras operaciones juzgables desde la ciudad, se reforzaría visualmente el mensaje de la colonización cristiana: las nuevas formas arquitectónicas representaban públicamente a la Corona, que se había adueñado del centro de poder del reino nazarí y que observaba de forma abierta y vigilante la tierra y el pueblo sometidos.

si seruiua dell'opera di M. Bartolomeo Genga da Architetto [...]. Congiunge questo corridore l'appartamento principale con quello del Magnifico, con questa utilità, che habitando le Duchesse nello appartamento del Magnifico possono passare alle stanze de' Duchi senza pigliar la uolta lunga per la sala, che si disse, e per i luoghi del palazzo publici, e frequenti. En Baldi, *Versi e prose di monsignor Bernardino Baldi da Urbino abbate di Guastalla*, 342-43.

376. Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 61. En este sentido, resulta significativo advertir que también Wynngaerde rotuló como *prado* el contorno periurbano de Granada en su vista desde el oeste (1567), como ha sido observado en Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 41.

377. AGS, Cámara de Castilla, Libro general de registro de cédulas que se inicia en Sevilla a 15 de enero de 1500 y termina en Granada a 20 de diciembre de 1500, órdenes de pago del 8, 13 y del 18 de octubre de 1500. Un extracto de esta última señala: *Sancho de paredes mi camarero yo vos mando que des las cient mil maravedies que vos por mi mandado rrescebistes en la cibdad de Granada de Antonio de Fonseca deys luego a Gaspar de Buenaguia veynte mill maravedies pa[ra] que el los gaste en la obra del jardin que yo mande hazer en la mi casa del Alhambra de Granada.* Así parece confirmarlo también la referencia a la huerta que se hizo nueva en el palacio, debaxo de la torre de Comares; en Vilar Sánchez, *Los Reyes Católicos en la Alhambra*, 102.

378. Así se menciona en una carta del prior de Yuste de 4 de febrero de 1554, en la que informa al emperador sobre el estado de la obra: *salen todas las ventanas sobre naranjos que tienen cercada la casa y ansi van las puertas y ventanas y a todas partes ay buena vista*; citado en Alberto Ballarín Iribarren, «Arquitectura y construcción del Monasterio y Palacio de Carlos V en Yuste» (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2000), 173-74. Esta misma investigación señala reiteradamente la afición jardinera de Carlos V, manifiesta, entre otras cosas, en el jardín pénsil que decidió crear en el terrado de Yuste.

379. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 80.

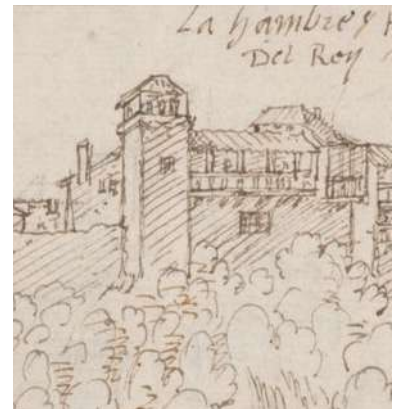
380. Mencionada en la descripción de Bertaut (1659); véase *Iovrnal dv voyage d'Espagne*, 88.

381. La pasarela enrejada fue realizada entre 1654 y 1655 para comunicar las habitaciones cristianas, la zona alta del baño y la Sala de la Barca. También se lo conocía como Patio de los Baños, Patio de los Cipreses e incluso Patio de la prisión de la Reyna Sultana; véase la leyenda del *Plano de la Casa Real Árabe de José de Hermosilla* (ca. 1766) y Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 92-93.

Studiolo de Carlos V (Peinador de la Reina)

La torre nazarí de Abū l-Ḥaŷŷāy fue elegida para ubicar una de las nuevas habitaciones privadas de Carlos V —y quizás la más aventajada— en conexión con los nuevos aposentos que se edificaron en el Jardín de Lindaraja, al parecer sobre construcciones previas de los Reyes Católicos³⁸². Como se indicó en páginas anteriores, las obras de adecuación de todo este sector se iniciaron en 1528, a juzgar por los libros de cuentas³⁸³. Las trazas de las nuevas habitaciones se atribuyen generalmente a Luis de Vega, arquitecto conocido por su tendencia a priorizar la comodidad y la funcionalidad sobre la imagen y composición externas³⁸⁴. El plano atribuido a Machuca muestra estas dependencias con los muros seccionados rellenos de negro y el rótulo de *nuebo*, lo que indica que, probablemente, para el momento de su dibujo ya habían sido edificadas o se encontraban en proceso de construcción. Por otra parte, en una conocida carta de 1535, el alcaide Luis Hurtado de Mendoza comunicaba que se habían habilitado *siete piezas medianas y pequeñas*³⁸⁵, a falta de los elementos decorativos³⁸⁶. Dado que en la “Planta Grande” sólo figuran seis rótulos con la palabra *nuebo* en esta zona [Fig. 2], se ha sugerido que la séptima pudiera ser precisamente el hoy llamado Peinador³⁸⁷. La ausencia del citado letrado en su interior podría estar plenamente justificada por el hecho de que la fábrica de la torre no era “nueva”, sino nazarí.

La reutilización y transformación de la torre de Abū l-Ḥaŷŷāy, con claro criterio paisajista [Fig. 1], aprovechaba la construcción islámica y sus inigualables vistas; oportuno complemento de unos aposentos imperiales claustrales e introvertidos como los que se dispusieron en torno a Lindaraja³⁸⁸. La integración de la atalaya en el conjunto de nuevas dependencias se efectuó mediante la creación de un corredor horizontal, en aproximada continuidad con el del Patio de la Reja y también en voladizo —Wyngaerde representa ambos de modo idéntico—, y de un núcleo de escalera de tres tramos, con su distribuidor previo, adosado al frente sur de la torre. La primera conexión, de 7 × 28 pies según la “Planta Grande”, ponía en contacto la supuesta antecámara del emperador con el interior de la construcción islámica, mientras que la segunda, probablemente más íntima, establecía comunicación directa con lo que se imagina fueron sus dormitorios y retretes; hacia niveles



[Fig. 1] El popularmente llamado Peinador de la Reina en su estado original. Detalle de la vista de la Alhambra desde el norte de Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido en la obra *Villes d'Espagne*. ÖNB, Cod. Min. 41, 32a.

382. Remitimos al caso de estudio de la Galería del Patio de la Reja. En favor de esta hipótesis jugaría el testimonio de François Bertaut (1659), quien en el relato de su visita afirmó: *l'appartement du dessus a esté tout réparé par Charles Quint, où mesme il a fait bastir une Galerie, & quelques pieces, & peindre enhuile toutes les murailles*; en *Iovrnal dv voyage d'Espagne*, 89.

383. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 81; Casares López, «Las obras reales de la Alhambra en el siglo XVI: un estudio de los libros de cuentas de los pagadores Ceprián y Gaspar de León (1528-1627)», 244.

384. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 21-23.

385. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 82.

386. Redondo Cantera, «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V», 84.

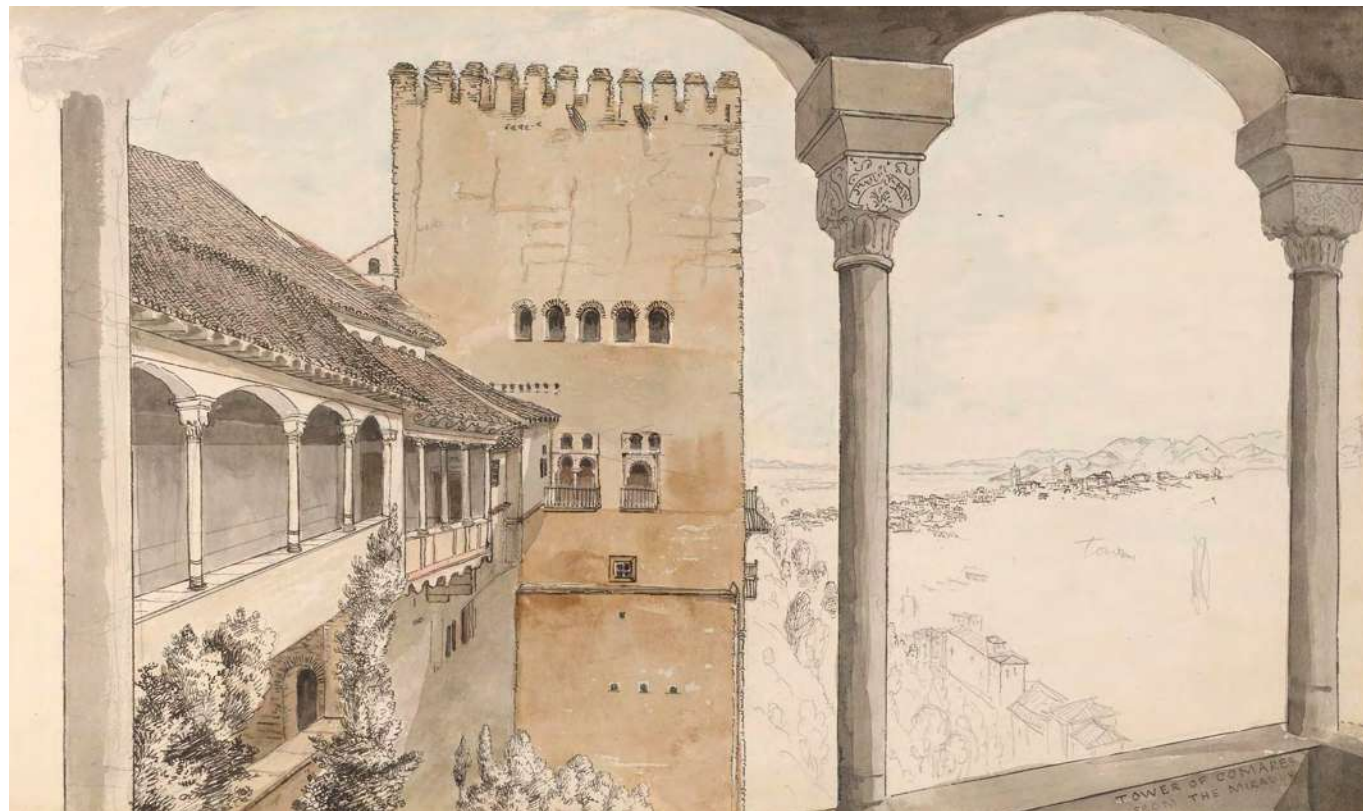
387. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 82.

388. Se trata de habitaciones cerradas hacia los patios de Lindaraja y la Reja, pero al mismo tiempo con la posibilidad de asomarse desde los corredores al paisaje del Darro, por razones de prudencia y por la manera que tenía de entender la vida el emperador: expansivo y necesitado de ostentación y grandeza, según exigía el protocolo palatino, pero al mismo tiempo amante de lo íntimo y del retiro sosegado para la reflexión política y religiosa; según Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX», 40.

[Fig. 2] Detalle de la Torre del Peinador en la "Planta Grande". Obsérvese la conexión con las habitaciones de Carlos V, a través del corredor occidental y el núcleo de comunicaciones al sur de la misma. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, IX/M/242/2 (1).



[Fig. 3] El antiguo corredor, en voladizo, que conducía a la Torre del Peinador, visto desde el interior de ésta. Apunte de William Gell, 1808. BM, número de registro 1853.0307.662



inferiores, la escalera daría acceso al jardín³⁸⁹ o a zonas de servicio. De estas dos conexiones o enlaces, el corredor sobre la muralla es la única que se mantiene, si bien hubo de ser completamente reconstruido a mediados del s. XIX, eliminando su vuelo y conservando sólo *algunas maderas y las columnas de mármol*³⁹⁰. En cambio, el cuerpo de escalera y su pasaje conector han desaparecido por completo³⁹¹, aunque en alguna ocasión se planteó su reconstrucción.

El corredor occidental, único acceso posible en la actualidad, presenta en torno a 1,60 m de anchura y se abre unidireccionalmente al norte, quedando al sur la espalda de los aposentos carolininos —posiblemente cerrados en esta dirección tanto por motivos de seguridad³⁹² como para resguardarlos del frío invernal³⁹³—. La apertura al valle del Darro se verifica mediante una arcada rebajada sobre columnillas nazaries que descansa en un peto de baja altura; columnas cuyos capiteles sólo se encuentran labrados en las tres caras visibles para quienes transitan la galería, quedando lisas las orientadas hacia el Bosque de la Alhambra³⁹⁴. La cubrición es un alfarje original con viguetas pintadas con motivos vegetales, mientras que de las pinturas que originalmente decoraban los arcos no ha quedado rastro³⁹⁵.

Este corredor vuelve a evidenciar la ya mencionada asociación entre comunicación horizontal y experiencia del paisaje, que debió de estar para entonces ampliamente extendida. La vista panorámica del valle del Darro aparece casi ininterrumpida por los delgados fustes de mármol, que la segmentan ritmando los pasos. Los vanos arqueados contaron originalmente con vidrieras³⁹⁶, sin duda practicables, al menos hasta la explosión junto a San Pedro en 1590³⁹⁷, en que quedaron arruinadas. La permeabilidad, por tanto, sólo sería total en el momento de la apertura de las

389. Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX».

390. Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», 95; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 83; Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX»; Barrios Rozúa, *Alhambra romántica: los comienzos de la restauración arquitectónica en España, 175-76*. En esta misma operación se rehízo la muralla sobre la que descansa la galería y se construyó el gran arco de medio punto que actualmente presenta, en sustitución de un cargadero adintelado que amenazaba ruina.

391. En el *Plano de la Casa Real Árabe que demuestra su principal piso* de José de Hermosilla (ca. 1766) el recinto de la escalera figura vacío y se grafían siete peldaños en el pasaje directo entre uno de los aposentos y el interior de la torre, lo que sugiere un desnivel de en torno a 1,30 m. El pasaje continúa figurando en el *Plan de la Casa Real Árabe, en la Fortaleza de la Alhambra* de Jules Goury y Owen Jones (cuyas medidas se tomaron *in situ* en 1834), pero ya se encuentra del todo ausente en el *Plano del Palacio Árabe de la Alhambra* de Rafel Contreras (1878).

392. Redondo Cantera, «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V», 81.

393. Rodríguez Domingo y Gómez Román, «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra».

394. Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX».

395. Un detalle de sus motivos se recoge en Simón de Argote, *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*, vol. 2 (Granada: Imprenta de D. Francisco Gomez Espinosa de los Monteros, 1815), 187.

396. Esther Galera e Isabel Cambil citan una nómina de 1541 por asentar *diez ventanas altas de vidrieras al corredor pintado*; en Esther Galera Mendoza y Isabel Cambil Campaña, «Vidrieras clasicistas en la Alhambra», *Locus amoenus*, n.º 10 (2010): 113-29.

397. Según lo relata el informe ya citado de Juan de la Vega: *Asi mesmo derribó en los dichos quartos de las Frutas y quadras nuevas de artesones suso dichas y en los corredores y estufas todas las vedrieras y las quebró derribandolas con los bastidores haciendolas pedaços que no son de provecho. Asi mesmo en el corredor y quadra de la Estufa se atormentó todas las paredes haciendo sentimiento por muchas partes de ellas derribando alguna parte de la yesería e pintura déllas, de suerte que queda muy atormentado todo y quebradas las cerraduras e puertas y ventanas dellas*; en Bermúdez Pareja y Moreno Olmedo, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra».



[Fig. 4] Interior de la antesala o Estufa, con su ambivalencia de paisajes reales y paisajes pintados. Apunte de William Gell, 1808. BM, número de registro 1853.0307.685

carpinterías, al igual que ocurría en las estancias vivideras nazaríes. No obstante, resulta evidente, respecto a la etapa islámica, el aumento en la escala de los vanos y su mayor transparencia.

En la torre nazarí, la intervención consistió en la creación de una nueva sala en el cuerpo de la linterna y el desmantelamiento de los faldones de cubierta perimetrales para convertirlos en galería y antesala en torno a aquélla. La primera estancia que se alcanza al final del corredor es la antesala, conocida como la Estufa, por la losa perforada en una de sus esquinas, que introducía aire perfumado y, probablemente, caldeado procedente del espacio inferior³⁹⁸. La entrada en este espacio sustituye la percepción dinámica y panorámica del entorno exterior por los ocho territorios inmortalizados en perspectiva caballera que recubren sus paredes con gusto italianizante [Fig. 5]. Realizados entre 1539 y 1546 por Julio Aquiles y Alejandro Mayner —italiano el primero y flamenco el segundo—, con imperfecto realismo pero gran atención a los detalles, permiten reunir en torno al ocupante una serie de parajes vinculados a la campaña de Túnez (1535)³⁹⁹, enmarcados en cenefas de estuco a modo de cuadros murales. De unos 3 × 5 m, la antesala se configura como un vestíbulo rectangular que organiza los accesos y circulaciones. A occidente se

398. Sobre este tipo de espacio y su procedencia italiana destacan las contribuciones de Rosa López Torrijos, «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador», en *Carlos V y la Alhambra*, ed. Pedro Galera Andreu (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000), 109-29; Nicole Dacos, «Julio y Alejandro». Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina», *Cuadernos de La Alhambra*, n.º 42 (2007): 81-117.

399. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 90-91; Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa»; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 83.

perfora por la puerta de entrada desde el corredor; al sur, por la correspondiente al pasaje desaparecido, hoy inutilizada; a oriente, por una amplia ventana enfrentada al acceso, y, al norte, por una puerta central de paso a la sala principal y dos puertas extremas de salida a la galería que la rodea. La ventana del muro oriental aparece enmarcada de modo similar a las pinturas murales y encuadra una perspectiva del Generalife sobre las terrazas de sus huertas, sugiriendo hábilmente, como intuyese William Gell en uno de sus apuntes [Fig. 4], una ilusión de ambivalencia entre vistas reales y vistas pintadas —el Generalife y, por extensión, Granada como otro de los territorios que presenciaron la grandeza del emperador—.

Elevados los ánimos ante este panóptico de “paisajes de la victoria”, la Estufa permitía acceder por el centro de su lado norte al que fuera concebido como espacio principal de este sector, el gabinete o despacho íntimo del emperador. En efecto, esta estancia viene últimamente siendo interpretada como verdadero *studiolo*, propio de un príncipe del Renacimiento⁴⁰⁰. Este tipo de espacio se popularizó en la Italia del *Quattrocento* y tuvo gran continuidad posterior, siendo los más conocidos los *studioli* de Federico da Montefeltro en Urbino y Gubbio; de Piero di Cosimo de’ Medici, en el Palazzo Medici de Via Larga, o de Francesco I de’ Medici, en el Palazzo Vecchio de Florencia. Ninguno de ellos introducía la visión del entorno al espacio arquitectónico y los dos últimos ni siquiera tenían ventanas, probablemente para favorecer la introspección y la intimidad de los ocupantes, que quedarían inmersos en una escenografía centrípeta y diseñada a su medida⁴⁰¹. Algunos, como el minúsculo *studiolo* de Cosimo III de’ Medici en La Petraia o el de Montefeltro en Urbino, incorporaban frescos simulando vistas idealizadas del entorno exterior; expresión, tal vez, de un deseo que aún no había llegado a cristalizar en una solución arquitectónica radicalmente innovadora. Pero el *studiolo* de Urbino poseía acceso directo —aunque oculto tras uno de los paneles de *intarsia*— a un balcón elevado entre dos torreones; elemento altamente representativo contemplado desde fuera y que proporcionaba vistas dominantes sobre el entorno de colinas y el camino procedente de Roma⁴⁰². Esta conexión entre interior y exterior presenta un notable paralelismo con el espacio granadino que nos ocupa, pues también en él, como veremos, se verificaba la contigüidad entre un ámbito introvertido y central, proyección de la mente del emperador, y otro expansivo y extrovertido, con alta visibilidad y condición de palco urbano, aunque sin la exaltación teatral del ocupante que se produce en el caso marquesano [Fig. 6].

400. Patronato de la Alhambra y Generalife, «La Alhambra y la Granada Carolina: El Sueño del Emperador» (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015), 7. Véase también Redondo Cantera, «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V»; Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX».

401. Véase al respecto la comunicación de Jaime Ramos Alderete y Ana Isabel Santolaria Castellanos, «El *studiolo* como teatro de la mente», en *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, ed. Juan Calatrava Escobar et al. (Madrid: Abada Editores, 2019), 1632-40.

402. *Ornamento dunque apportano queste torri col riempire, e contentar l’occhio di coloro, che venendo ad Urbino dalla parte di Ponente godono da lontano la vista di questo Palazzo: e ciò tanto maggiormente, quando fra l’una, e l’altra di loro viene rinchiusa una grande, e larga facciata di muro, nel mezzo della quale da alto a basso si sporgono in fuori alcuni poggi balastrati sostenuti l’uno dall’altro sopra bellissime colonne d’un pezzo di tutta rotondità, finchè al sommo della facciata tolgono su il cornicione, ed un gran frontispizio di pietra. Questi poggi per via di certi cordoni sono legati con le torri, e negli spazj che rimangono fra le sponde, e lati de’ poggi, e la rotondità delle torri, resta il luogo alle finestre della facciata di maniera, che ne risulta un collocamento molto vago. Baldi, Versi e prose di monsignor Bernardino Baldi da Urbino abbate di Guastalla, 541.*

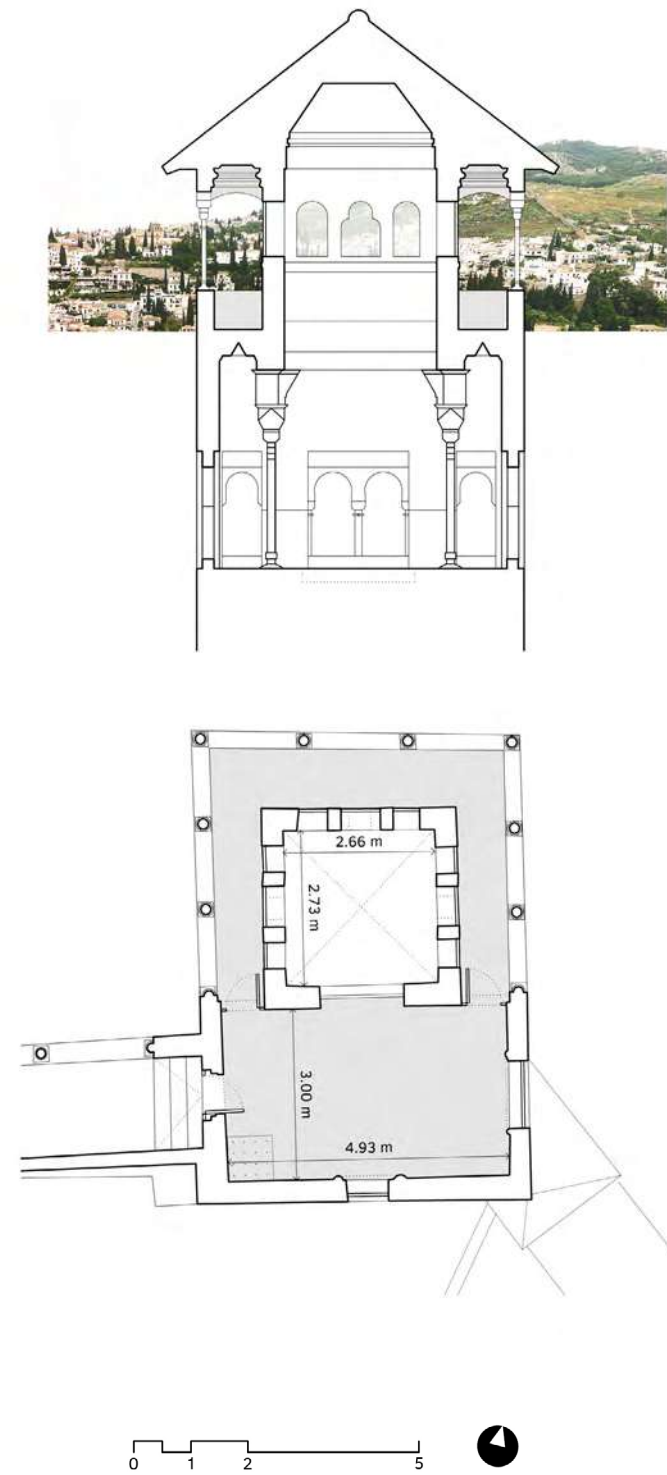


[Fig. 5] Uno de los frescos de la antesala o Estufa. Fotografía de la autora, 2018.

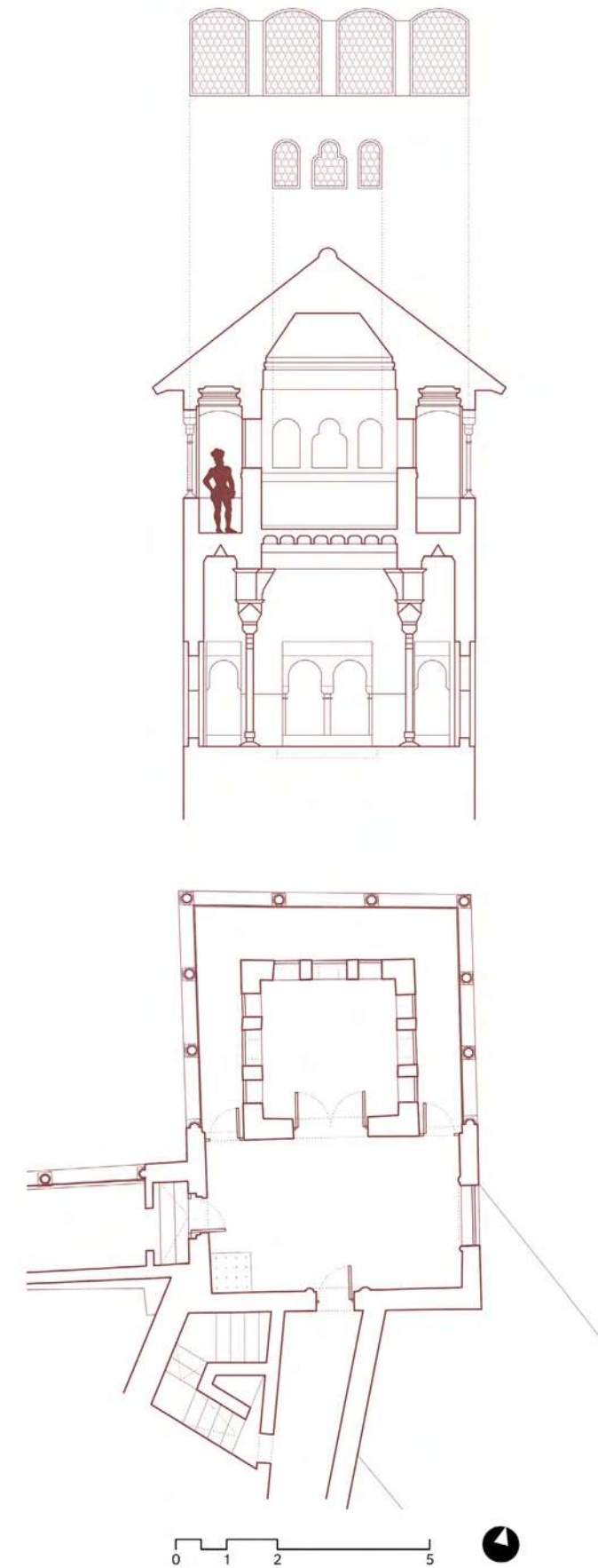


[Fig. 6] Balcón a la salida del *studiolo* de Federico da Montefeltro en Urbino. Fotografía de la autora, 2019.

[Fig. 7] *Studiolo* de Carlos V, estado actual. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA), la "Planta Grande" atribuida a Machuca, el *Plano de la Casa Real Árabe* de José de Hermsilla (ca. 1766) y APAG, Colección de Planos, P-000201, P-000426 y P-000427.



[Fig. 8] *Studiolo* de Carlos V, estado hipotético a mediados del s. XVI. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA), la "Planta Grande" atribuida a Machuca, el *Plano de la Casa Real Árabe* de José de Hermsilla (ca. 1766) y APAG, Colección de Planos, P-000201, P-000426 y P-000427.



[Fig. 9] Interior de la galería en U.
Fotografía de la autora, 2018.



El acceso al *studiolo* carolino se realizaba a través de un ancho y clásico vano de medio punto profusamente ornamentado con pinturas; en su umbral se conserva una solería cerámica en tonos azules y amarillos. El forjado fue desmontado por Torres Balbás en 1930 para recuperar la espacialidad del Peinador Bajo⁴⁰³, por lo que en la actualidad no resulta posible acceder a la pieza⁴⁰⁴. La sala presentaba planta cuadrada de apenas 2,70 m de lado. La iluminación procedía de tres pequeñas ventanas de medio punto en cada uno de sus frentes exteriores (norte, este, oeste), ensanchadas las centrales, que reutilizaron los huecos de la linterna nazarí. Con la disposición de un forjado en el cuerpo de la linterna, estas ventanas quedaron situadas a 1,20 m sobre la rasante interior, lo que facilitaría la colocación, en la zona baja de las paredes, de mesas u otro mobiliario⁴⁰⁵. En sus vanos se colocaron *vidrieras de grisalla con grutescos*, realizadas en 1541, quedando éstas también reducidas a añicos con la explosión de 1590⁴⁰⁶. Todas las superficies murales estaban abigarradamente pintadas con motivos figurativos y alegóricos, además de los emblemas imperiales y las iniciales K I (KAROLVS IMPERATOR); molduras de estuco recorrían igualmente las paredes, delimitando los temas pictóricos. La cubrición de la sala la ejercía la misma armadura nazarí de la torre, que se repintó con motivos dorados.

403. Leopoldo Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 5 (1969): 69-94.

404. Los pavimentos originales del gabinete eran azulejos de lazo, según Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa».

405. En el palacio de Carlos V en Yuste, el emperador se ordenó disponer asimismo una «estufa» o cámara caldeada, que amuebló con una mesa pequeña y un aparador de libros; según Juan José Martín González, «El palacio de Carlos V en Yuste», *Archivo español de arte* 23, n.º 89 (1950): 27-51.

406. Bermúdez Pareja y Moreno Olmedo, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra»; Galera Mendoza y Cambil Campaña, «Vidrieras clasicistas en la Alhambra».

Podemos imaginar que, debido a las reducidas dimensiones de las ventanas y si estas estaban, además, cerradas con vidrieras emplomadas adornadas con grutescos, difícilmente fuera el paisaje el protagonista del espacio. Se repite, por tanto, la disposición típica de los *studioli* renacentistas, esencialmente fomentadores de la introspección. Sin embargo, la salida a la galería en U, a través de la antesala, permitía la inmersión en el entorno circundante, por la desmaterialización de la arquitectura y el recorrido perimetral quebrado, que proporciona percepciones cambiantes según la posición del observador [Fig. 9].

La galería en U, de apenas 85 cm de ancho, se formaliza con arcos rebajados similares a los del corredor de acceso, en los que se ha visto cierta inercia arcaizante; pero las columnas de mármol que las sustentan —con capiteles nazaríes—, las coloridas pinturas de los alfarjes y su radical apertura la vinculan decididamente a las tendencias clasicistas⁴⁰⁷ —se han establecido, de hecho, conexiones con las logias vaticanas⁴⁰⁸—. Resulta significativo que buena parte de los capiteles continúen presentando su cara orientada al vacío sin labrar, siendo los dirigidos al Partal completamente lisos⁴⁰⁹, lo que sugiere una precisa conciencia de lo que habría de ser visto y juzgado según la distancia y una abierta priorización de la percepción del ocupante. La profusión pictórica se extendía también, según el testimonio de Simón de Argote⁴¹⁰, a los muros y antepechos de la galería, desintegrando ilusoriamente la masa construida —parecido efecto lograron los musulmanes nazaríes en los paramentos interiores por medio de zócalos de alicatado y yeserías pintadas, como vimos en la primera parte—. La galería también hubo de contar con vidrieras practicables, arruinadas en 1590 y reemplazadas en 1625 por encerados provisionales⁴¹¹; al poco tiempo se repondrían los vidrios, a los que el francés Bertaut alude en su visita (1659)⁴¹². Los pavimentos de la galería, restaurados, son de ladrillo con olambrillas vidriadas.

La singularidad de la experiencia del paisaje en este corredor reside en que se posibilita la mirada panorámica en tres direcciones complementarias (norte, este, oeste), con todos sus gradientes intermedios, un amplio cono vertical y

407. Juan Carlos Hinojosa Canovaca, «La torre de la Estufa y la introducción del clasicismo en la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 69-79.

408. López Torrijos, «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador».

409. Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX».

410. Argote, *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*, 2:191-92. También se refiere a ellas Valladar en *Novísima guía de Granada*, 99-100. Cuando Torres Balbás intervino ya estaban totalmente perdidas, según indica el arquitecto en *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 83.

411. Manuel Gómez-Moreno González, *Cosas granadinas de arte y arqueología* (Granada: Imp. de La Lealtad, 1888), 144-46. Citado en Torres Balbás, «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa», 102; Gómez-Moreno Calera, «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX». El *Diccionario de la lengua castellana de 1732* define el «encerado» como el lienzo aderezado con cera, que sirve para resguardar del agua alguna cosa: como las ventanas, los coches, la ropa y otras semejantes. [...] Se llama asimismo el que se pone en las ventanas hecho de lienzo o papel, para resguardarse del aire, aunque no lleve cera para su compostura. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, vol. 3 (Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1732), 442.

412. *Ce qui est resté des Mores est un grand Cabinet nommé "El tocador", au dedans duquel il y a une enceinte de menuiserie vitrée, où la Reine nommée Daraxa se coiffait, autour de laquelle est une Gallerie ou Corridor, avec des fenestres tout autour*; en Bertaut, *Journal dv voyage d'Espagne*, 89.



[Fig. 10] Exterior de la Torre del Peinador en la actualidad. Fotografía de la autora, 2020.

una permeabilidad visual casi total —sólo segmentada por los delgados fustes de mármol—. El recorrido de la galería en U no conduce a ningún lugar más que a la misma habitación de partida, pero consigue expandir el “espacio vivido”⁴¹³ hasta el mismo horizonte montañoso. Esta sería, con toda probabilidad, la *vistosa galería, ventanaje a el bosque y Rio dauro y puerta de Guadix* a la que se refiere el cronista granadino Henríquez de Jorquera⁴¹⁴, que se asomaba, continuando con sus palabras, a *una hermosa floresta de cármenes deleytosos*⁴¹⁵. Desde ella se divisa una panorámica superior a los 180° que comprende desde el Partal y el Generalife hasta el lienzo oriental de la Torre de Comares, barriendo buena parte del valle del Darro y la ciudad histórica y alcanzando a atisbar la vega en la lejanía. La espesa fronda del bosque de la Alhambra acota y delinea inferiormente el panorama, haciendo las veces de diafragma simbólico o barrera separadora, al igual que en tiempos nazaries. La silueta del Albaicín y el cerro de San Miguel presiden la perspectiva.

Si se complementan estas notas con las presentadas en la primera parte de la tesis sobre el Peinador Bajo, se entiende que esta torre constituya un lugar único en la Alhambra, por la superposición física de espacios orientados a la experiencia del paisaje, ideados en dos momentos históricos y por dos culturas diferentes, y por el protagonismo indiscutido de éste, tal y como advirtió Torres Balbás:

El emplazamiento y elevación de esta torre del Peinador, colgada a gran altura sobre el valle del Darro, hacen de ella uno de los lugares de más asombrosa vista de la Alhambra. Mirador espléndido, ricamente decorado, es la estancia árabe de abajo; los conquistadores dispusieron sobre él otro más alto y abierto, como queriendo señalar que no eran insensibles a la belleza del paisaje en torno, y lo alhajaron también con refinado arte. Hoy, borradas en gran parte las pinturas de sus muros, deterioradas otras por los viajeros que las profanaron, cubriéndolas con sus nombres; desaparecidas las vidrieras de grisalla de la cámara central y las puertas primorosamente pintadas a la romana, tan sólo queda el paisaje circundante, en cuya belleza ni los siglos ni el abandono humano han podido hacer mella⁴¹⁶.

El olvido del destino originario de este conjunto de espacios podría explicarse por el hecho de que Carlos V nunca volviera a Granada ni llegara a ocuparlos. Sus dependencias permanecerían, por tanto, como ambientes palaciegos indeterminados. En 1546, cuando se ultimaban las pinturas murales, se le denominaba sencillamente *la estufa de las casas reales*⁴¹⁷; a finales de siglo, cuando tuvo lugar la explosión tantas veces citada, continuaba conociéndose como la *quadra de la Estufa*⁴¹⁸. Para mediados del s. XVII ya gozaba de amplia difusión su interpretación fantástica como *cuarto de la reina de los moros, en el que se sentaba la reina cuando se pintaba mientras la perfumaban con fragancias que se evaporaban*⁴¹⁹. En el

413. Remitimos a la *Introducción* a la tesis.

414. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 56.

415. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 22.

416. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 83-85.

417. Manuel Gómez-Moreno González, «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 27 (1919): 20-34.

418. Bermúdez Pareja y Moreno Olmedo, «Documentos de una catástrofe en la Alhambra».

419. Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*, trad. David Fermosel (Madrid: Miraguano, 2018), 242-43. Prácticamente lo mismo asegura François Bertaut en 1659, como se indicó en la nota 412.

s. XVIII la imaginación popular reelaboró su concepción como tocador o “tualeta” de las reinas cristianas empezando por la emperatriz Isabel de Portugal⁴²⁰, probablemente a partir de su uso en este sentido por parte de Isabel de Farnesio (1729).

Todavía hoy el popularmente llamado Peinador constituye uno de los elementos más destacados en el alzado norte de la ciudadela por sus livianas y despejadas galerías, frente a la masividad general y sólo puntualmente horadada de las torres y palacios islámicos. Al igual que en el caso de la Galería del Patio de la Reja, no puede obviarse que esta operación debió de ir sin duda precedida, además de por la decisión de disponer de los más actualizados aposentos para el emperador, al modo que se estilaban en Italia, de una toma de conciencia de la impronta visual que la construcción habría de tener desde la ribera opuesta del Darro [Fig. 10]. Se ha hablado, de hecho, de los palacios reales hispánicos como “escaparates” de la monarquía, más que como residencias efectivas⁴²¹. Ciertamente, la colonización de la ciudad palatina ganaría evidencia visual con estas operaciones arquitectónicas, diferenciadas en concepto y forma de los palacios previos e indicativas del nuevo orden político y cultural; cuestión en la que vendría a incidir de forma rotunda y definitiva la erección del grandioso palacio imperial en el corazón mismo de la colina roja.

420. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 107.

421. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, 65-68.

Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana

El último caso de estudio que trataremos en este bloque pertenece ya al reinado de Felipe II y se ubica en el Patio del Ciprés de la Sultana, en el Generalife. Este patio, situado a oriente y en un nivel superior al de la Acequia, presenta escasos vestigios aparentes de tiempos nazaríes. Las investigaciones realizadas tras el incendio de 1958 sugirieron que pudo haber sido solar de un baño real —del que, de otro modo, la almunia habría carecido incomprensiblemente— que habría aprovechado el caudal de la Acequia Real en este punto⁴²². El acceso al hipotético baño se produciría desde la crujía oriental del Patio de la Acequia, así como desde la calle de circulación y vigilancia que bordeaba la almunia a oriente y mediodía⁴²³. El baño estaría situado unos 3 m por debajo de la rasante actual del Patio de la Acequia. Su aspecto externo habría de ser, por tanto, el de una suerte de foso de grandes dimensiones, delimitado por muros de contención y cubierto por bóvedas perforadas como las del baño de Comares. Se ha apuntado que, tras la conquista cristiana, el baño pudo haber sido intencionadamente destruido o sepultado por los tenedores del Generalife —que, desde 1537, pasan a tener sangre morisca⁴²⁴— para evitar cualquier sospecha de maurofilia⁴²⁵. Lo cierto es que ya Andrea Navagero en su visita (1526) parece referirse al patio como “prado”⁴²⁶; sin rastro, por tanto, del baño ya en estas tempranas fechas:

in un spatio tutto uerde, & fatto un prado con alcuni bellissimi arbori, si fan uenir l'acque di tal maneiera, che serrandosi alcuni canali senza che l'huomo se ne aueda, stando nel prato si sente crescer l'acqua sotto i piedi, si che si bagna tutto [...]⁴²⁷.

Algunos autores no asocian esta descripción con el Patio del Ciprés de la Sultana sino con el vecino de la Acequia⁴²⁸; pensamos, en cambio, que de la lectura completa del testimonio del veneciano se deduce que esta alusión es la más lógica, atendiendo al orden del recorrido y dado que el de la Acequia es mencionado



[Fig. 1] El lugar donde se habría de construir el Pabellón, caracterizado por Wyngaerde como un patio cercado y arbolado con grandes cipreses. Detalle de la vista de la Alhambra desde el norte de Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido en la obra *Villes d'Espagne*. ÓNB, Cod. Min. 41, 32a.

422. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 235.

423. Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 151; Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 119.

424. Cabrera Orti y Vílchez Vílchez, «Los primeros alcaides del Generalife: estudio de las reales cédulas de su nombramiento».

425. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958»; Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 235.

426. Así lo han interpretado Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 151; Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 119.

427. Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 19v. La condición inundable con fines ociosos y burlescos recuerda sobremanera a la del patio principal del palacio de Poggioreale (inic. 1487), según la descripción de Serlio en su *Terzo Libro*. Podría ser éste un claro punto en favor de la tesis de Christopher Pastore, que sostiene que Navagero contribuyó a difundir en Italia, con su testimonio de la Alhambra y el Generalife, aspectos del diseño jardinero por él observados; aunque tampoco puede obviarse la posibilidad de transferencias directas entre los palacios de la monarquía hispánica y aquellos de los gobernantes napolitanos, emparentados con Fernando el Católico. Véase Villalpando, *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los edificios có los exemplos de las antigüedades*, f. 77v; Christopher Pastore, «Expanding Antiquity: Andrea Navagero, Renaissance Gardens, and the Islamic Landscape», *The Rutgers art review*, n.º 19 (2001): 1-24.

428. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 266-67.

inmediatamente antes. A ello habría que sumar el texto anónimo de 1526 transcrito por Fernando Marías, que se refiere a este espacio como:

[...] un altro cortile che per quadro puo esser tre tanto come e la corte dentro del castelo de Mantova et questo cartile [sic] e incorinato parte da un alta ripa del monti et parte dalli mura del primo cortile che uene ad restar luoco molto ombroso et siluestro atteso che per dentro ui sono de molti arbori grandi de razza de alberi e pioppe et cipressi alti j belli et in mezzo ui e una fonte bellissima et intorno per la terra ui correno certi riacioli de acqua chiara de fonti et poi tutte j] suolo e prato [...]429.

El texto reitera la condición de *prado* del actual Patio del Ciprés de la Sultana, que estaba entonces surcado por riachuelos de agua y caracterizado por un arbolado crecido (cipreses y álamos) y una fuente central. Para Tito y Casares, en esta época “prado” era sinónimo de jardín⁴³⁰, mientras que según Carlos Vílchez, como ya apuntamos, este término se aplicaría a áreas en las que aparecía espontáneamente un manto vegetal, frecuentemente sobre escombros de construcciones previas⁴³¹, lo que concordaría con la destrucción del posible baño para entonces. Hay que reconocer que su demolición intencionada parece poco verosímil, más aún teniendo en cuenta la admiración que suscitó el de Comares entre los cristianos⁴³² y siendo ambos de propiedad real. Resulta difícil imaginar, sea a los Reyes Católicos, sea a Carlos V, ordenando o autorizando su ruina. Hay quienes afirman, para justificarla, que no sería este el único baño islámico derribado, sino que similar destino habría sufrido aquel que pudo tener el Palacio de los Leones⁴³³. Más probable parece que, en los últimos años de la guerra de Granada, los sultanes nazaríes descuidasen en exceso estas instalaciones y los castellanos las hallasen ruinosas e inviábiles de restaurar, decidiendo, en consecuencia, rediseñar el patio sobre sus restos.

Lo cierto es que después de 1526 se construyó aquí un estanque de poca profundidad, denominado en la documentación escrita como *de los peçes*⁴³⁴, que debe de ser el rectangular grafiado por Wyngaerde en su croquis en planta del Generalife (1567) [Fig. 2]. A mediados del s. XVI el patio continuaba presentando altos cipreses, posiblemente alineados en el perímetro exterior del recinto y muy visibles desde el valle del Darro, según los dibujos de Hoefnagel (1564) o Wyngaerde (1567) [Fig. 1].

429. Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada».

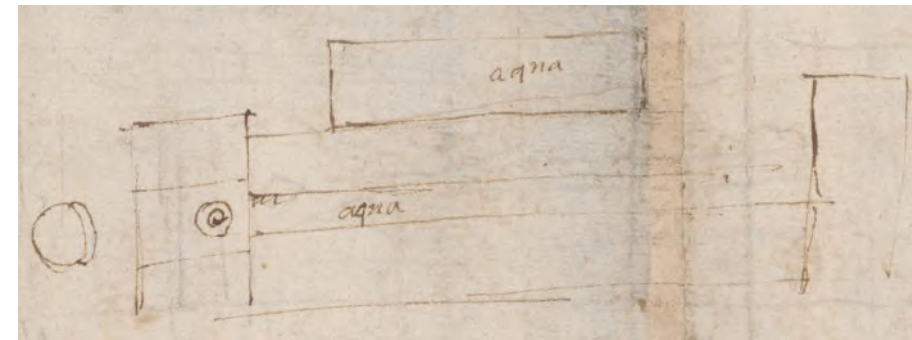
430. Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 270.

431. Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 61.

432. Véanse, por ejemplo, los testimonios de Navagero y Münzer: *Entre otras cosas, hay en este palacio hermosos baños subterráneos, embaldosados con finísimos mármoles y con las pilas asimismo de mármol, y reciben la luz del techo por claraboyas con vidrios; [...] un baño -joh, qué maravilla!- abovedado, y fuera de él, las alcobas*; en Navagero, *Viajes por España de Jorge de Eingham, del Barón Leon de Rosmihal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, 283; Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 114. El baño de Comares fue conservado aunque utilizado de distinta manera por la corte hispánica: Carlos V le añadió una pila de inmersión al modo romano.

433. Casares López, «Las obras reales de la Alhambra en el siglo XVI: un estudio de los libros de cuentas de los pagadores Ceprián y Gaspar de León (1528-1627)», 245.

434. Casares Porcel y Tito Rojo, «El Generalife después de la expulsión de los moriscos», 445.



[Fig. 2] Planta del Generalife a mediados del s. XVI. Arriba, el estanque de los peçes construido en el Patio del Ciprés de la Sultana entre 1526 y 1567. Esbozo preparatorio de Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido la obra *Villes d'Espagne*. ÖNB, Cod. Min. 41, 32a (reverso del anterior).

Es por ello que el patio se ha conocido como de los Cipreses⁴³⁵, de los Laureles⁴³⁶ o del Estanque⁴³⁷, aunque la denominación popular y más extendida sea sin duda la procedente de la leyenda amorosa de Ginés Pérez de Hita, difundida por el padre Echeverría⁴³⁸. La cara interna del muro que lo cierra a occidente, reformado a comienzos del s. XVII⁴³⁹, presenta restos de pinturas murales de jardines y paisajes —tal y como recomendaba Alberti para esta clase de paramentos⁴⁴⁰— y *costumbres árabes y cristianas*⁴⁴¹. En la actualidad, el patio aparece ordenado por una alberca en U, de 1,87 m de profundidad⁴⁴², que encierra dos cuarteles de vegetación y un estanque cuadrado central con fuente en el medio [Fig. 4]. Siendo diferente su contorno al esbozado por Wyngaerde, puede pensarse que la alberca adquiriese su forma actual después de 1567, aunque tampoco debe pasarse por alto la condición esquemática del croquis, quizás dibujado de memoria⁴⁴³. La fuente central habría sido colocada en 1572⁴⁴⁴ —lo que podría hablar también de la fecha de transformación de la alberca— y el estanque cuadrado parece ser más tardío, de finales del s. XVIII⁴⁴⁵.

435. Rafael Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 2ª ed. (Madrid: Imprenta y litografía de A. Rodero, 1878), 325; Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 172; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 149.

436. Así se refiere al mismo François Bertaut en 1659: *on monstre encore celuy des Lauriers où l'on dit que les Zegrís soustinrent avoir ve la derniere Reine des Moors avec l'Abencerrage*; en Bertaut, *Journal dv voyage d'Espagne*, 92.

437. Barrios Rozúa, «El Generalife y las ruinas árabes de sus contornos. Un capítulo inédito de los “Nuevos Paseos” de Simón de Argote»; Miguel Lafuente Alcántara, *El libro del viajero en Granada* (Granada: Imprenta y librería de Sanz, 1843), 195.

438. El padre Echeverría toma la leyenda novelada por Ginés Pérez de Hita en su *Historia de los bandos de los Zegrís y Abencerrages* y la emplaza bajo el ciprés del patio en sus *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 257.

439. Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 234.

440. Alberti, *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto*, 277.

441. Lafuente Alcántara, *El libro del viajero en Granada*, 196.

442. Bermúdez Pareja, «El Generalife después del incendio de 1958».

443. En cambio, Rafael Manzano considera islámica la alberca, en *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 72.

444. APAG, L-363, 1 de julio de 1572. Citado en Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 119, 173. También en Tito Rojo y Casares Porcel, *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*, 393.

445. Lafuente Alcántara, *El libro del viajero en Granada*, 195-96; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 151; Manzano Martos, *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*, 72. Vílchez Vílchez, en cambio, opina que ya existiría para 1572, cuando se colocó la fuente, en *El Generalife*, 119, 173.

[Fig. 3] El Pabellón desde el interior del Patio del Ciprés de la Sultana. Fotografía de la autora, 2017.



Pasando al aspecto arquitectónico, en el lado norte del patio se erigió entre 1584 y 1586⁴⁴⁶ un pabellón o galería de dos niveles, asomado al barranco del Darro⁴⁴⁷, que pudo suceder a un cenador previo de madera ya existente en el lugar en 1568⁴⁴⁸. Incluso cabe pensar, a la luz del anónimo italiano dado a conocer por Marías, que algún tipo de construcción o corredor ya existiese mucho antes, en 1526, posibilitando la conexión del ala norte del palacio con la terraza superior de la que arranca la Escalera del Agua:

[...] montassi poi piu in alto per dentro della casa in un altro horto doue no li mancano le mortelle et lauri pergole de viti et gelsomini et attrouasi in capo de questo horto una strata quali ua ad ritrouare per il diritto della montagna uerso la cima una fonte [...]⁴⁴⁹.

Consta que en abril de 1586 se emitió un pago a un cantero que trajo al Generalife *doze pilares de piedra de Alfacar con sus vasas y capiteles [...] para los sigundos arcos de la galeria de las dichas casas*⁴⁵⁰, aunque el total de pilares del segundo piso de la galería no es de doce, sino de quince. Para otros autores, la mención en 1583 a la reparación de una cubierta, que podría ser la de la galería, sugiere una construcción algo anterior⁴⁵¹. En cualquier caso, todo apunta a que el pabellón data de la época en que Felipe II responde a las demandas del alcaide del Generalife, don Alonso de Granada Venegas⁴⁵², y permite retornar a los jardineros moriscos, consagrando

446. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 172-73; Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada*, 1953, 151; Antonio Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, ed. Francisco Javier Gallego Roca, 10ª ed. (Granada: Comares, 1995), 152; Bermúdez López, *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*, 235.

447. Rodríguez Moreno y Pérez Garrido, «Los primeros años del Generalife cristiano (1492-1537)».

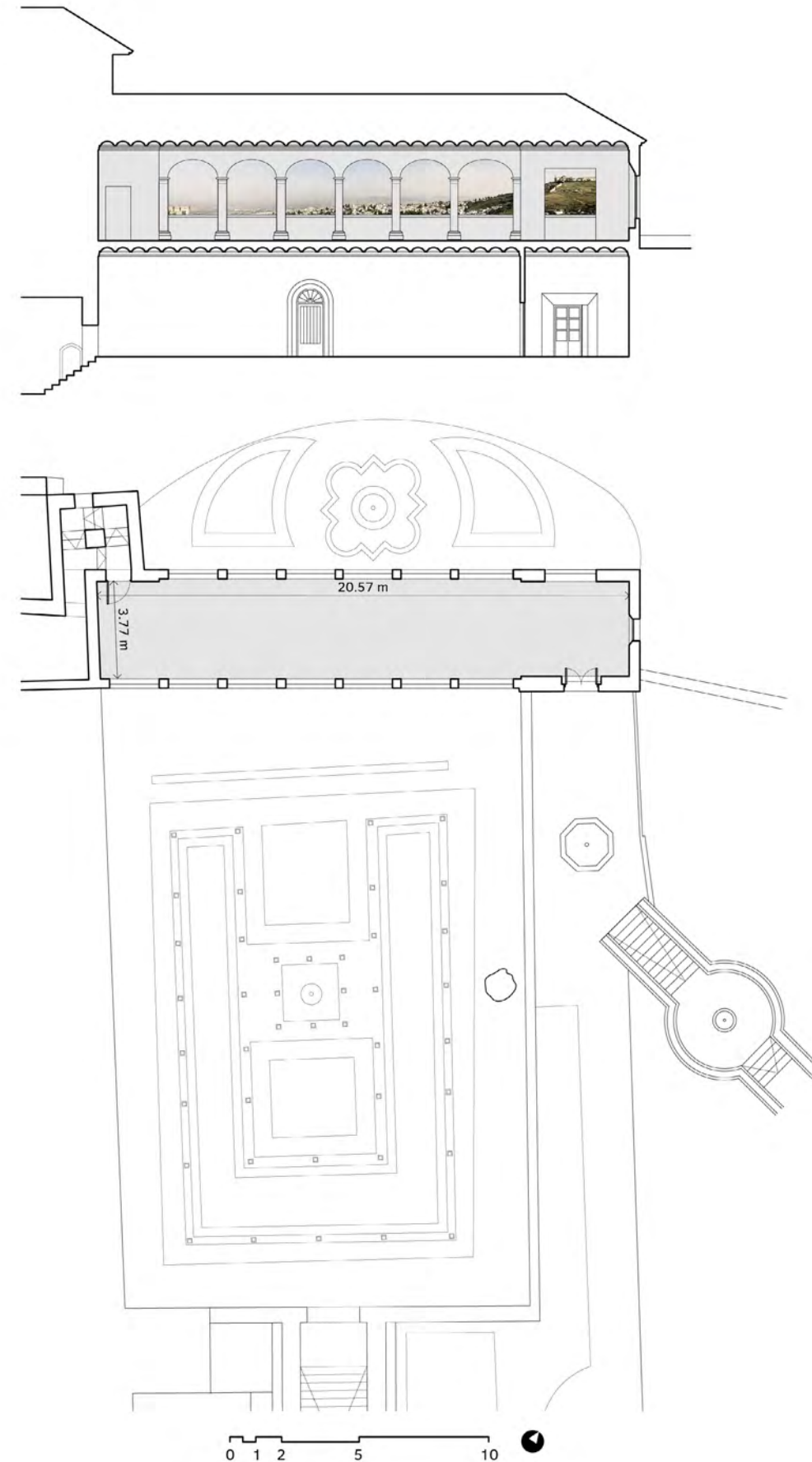
448. Según García Luján, incluso sus dimensiones en planta (55 x 11 pies) eran similares a las del pabellón actual; véase José Antonio García Luján, *El Generalife, jardín del paraíso* (Granada: Copartgraf, 2006), 40.

449. Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada».

450. APAG, L-240-1. Citado en Rafael López Guzmán, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada, siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada, 1993), 149.

451. APAG, L-363, 22 de marzo de 1583. Citado en Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 120, 173.

452. AGS, Casa y Sitios Reales, L-165, f. 66. Citado en Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 141-44. A este contexto pertenece también la famosa carta de protesta del morisco Francisco Núñez Muley (1567): *¿De qué sirve que se pierdan las memorias? Que, bien considerado, aumentan la gloria y ensalzamiento de los Católicos Reyes que conquistaron este reino. Esta intención y voluntad fué [sic] la de sus Altezas y del Emperador, que*



[Fig. 4] Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana, estado actual. Elaboración propia a partir del plano *La Alhambra. Casa Real. Planta General* de Torres Balbás redibujado por el CSIC (EEA) y APAG, Colección de Planos, P-000030, P-002132, P-003097, P-004623 y P-006115.



[Fig. 5] Interior del piso alto del Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana. Fotografía de la autora, 2018.

cantidades importantes a la conservación de la almunia real⁴⁵³ que, pese a todo, nunca habría de visitar.

Se trata de una logia rectangular (20,60 × 3,80 m), de una sola crujía y dos niveles de altura [Figs. 3-4]. A su planta baja se accede a través de ocho peldaños ascendentes⁴⁵⁴ que salvan el desnivel con el Salón Regio. Un núcleo vertical de escalera, agregado al norte del palacio hacia 1572⁴⁵⁵, proporciona acceso al piso superior, además de a los distintos niveles del pabellón norte del Patio de la Acequia y al Jardín Bajo ya tratado. La planta alta del Pabellón dispone en su extremo oriental de salida directa a la terraza ajardinada de donde arranca la Escalera del Agua. En el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Hermosilla (ca. 1766), aparece identificado como *Galería un poco mas alta que conduce al Jardín de los Cipreses*, poniendo de manifiesto su función conectora. El nivel inferior cuenta, hacia el patio, con siete

está en gloria; para estos se sustentan los ricos alcázares de la Alhambra y otros menores en la misma forma que estaban en tiempo de los reyes moros, porque siempre manifestasen su poder para memoria y trofeo de los conquistadores. En Torres Balbás, «Los Reyes Católicos en la Alhambra», 194.

453. Cortés Peña y Vincent, *Historia de Granada. Vol. III: La época moderna: siglos XVI, XVII y XVIII*, 42; Pedro A. Galera Andreu, «El Patio de las Doncellas y Leones. Uso y acomodo de la Monarquía Hispana en la Edad Moderna», en *Leones y doncellas: dos patios palaciegos andaluces en diálogo cultural (siglos XIV al XXI)*, ed. José A. González Alcantud (Granada: Universidad de Granada, 2018), 106.

454. Reparados por Torres Balbás en 1934; véase Torres Balbás, «Diario de obras y reparos en el Generalife: 1925-1936», 128.

455. APAG, L-363, 1 de julio de 1572. Citado en Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 172; Michot Roberto y Rodríguez Moreno, «El Generalife de la familia Granada Venegas (1537-1921)», 49. No obstante, el núcleo vertical quedó inconcluso, según se desprende del informe de Juan de Minjares a finales del s. XVI: *se labró una escalera que arrima a lo viejo, y esta por acavar es menester acavarla y hechar algunas cadenas de lo viejo a las paredes de esta escalera porque se aparta lo uno de lo otro*; AGS, Casas y Sitios Reales, L-265, f. 130. Citado en Vílchez Vílchez, *El Generalife*, 144.

arcos de medio punto sostenidos por machones cuadrados revocados⁴⁵⁶, mientras que hacia el Darro sólo un hueco abocinado de perfil semicircular se abre hacia el centro del cerramiento —aunque desde el exterior se aprecian dos más, cuadrangulares y a ambos lados del central, cegados⁴⁵⁷—. En el extremo oriental existe una habitación cuadrada, con acceso directo desde el interior del pórtico.

El nivel superior de la galería, por su parte, presenta también siete arcos hacia el patio aunque esta vez rebajados, en correspondencia vertical con los inferiores, y sólo seis hacia el Darro, ya que el vano del extremo noroccidental está ocupado por el acceso desde el núcleo de escalera. Los soportes verticales son pilares de piedra vistos, al igual que la cornisa que separa las dos plantas, destacando sobre la fábrica encalada. Los arcos, de 1,90 m de luz, conforman balcones con petos de en torno a 1 m de altura, rematados por perfiles de madera al igual que en la Galería del Patio de la Acequia. No conocemos indicios de que los arcos escarzanos hayan contado nunca con carpinterías u otros elementos de cierre, debiendo de enmarcar desde sus inicios un espacio exterior. Los pavimentos cerámicos son modernos y los techos aparecen sencillamente conformados por la cara inferior del forjado, de viguetas de madera y revoltón cerámico. El extremo oriental de este mismo nivel repite el macizado de la habitación del piso bajo, aunque sin llegar en la actualidad a separar un habitáculo independiente. Presenta un hueco cuadrado de perfil abocinado en el testero oriental y un balcón rectangular y poco proporcionado, hacia el norte —ambos del siglo XX⁴⁵⁸—, además de la puerta de comunicación con la Escalera del Agua.

Desde el punto de vista espacial, el Pabellón se presenta como una suerte de replicación diacrónica del esquema del cuerpo norte del Generalife nazarí respecto del Patio de la Acequia: aparece alineado con aquél y con similar ancho de crujía, se encuentra igualmente abierto a un patio —situado éste a mediodía— y, hacia el valle del Darro, en cambio, sólo se horada controladamente en planta baja, mediante un hueco central —originalmente, tres—; apertura que en el caso nazarí adquiriría dimensión espacial, en la forma del Mirador del Salón Regio⁴⁵⁹, y que aquí queda contenida en el plano del cerramiento. La planta alta del Pabellón, en cambio, con su intensa permeabilidad, es reflejo de la nueva situación cultural y posibilita la percepción dinámica, transparente y dual de jardín y panorama territorial [Fig. 5]. La dualidad entre el territorio exterior y el jardín o vergel interior ya era enfatizada, como vimos en la primera parte de la tesis, por numerosos espacios palaciegos nazaríes, aunque con formalizaciones totalmente diferentes (puntuales, multidireccionales, estáticas): ahora es la permeabilidad lineal de la arquitectura, recorrida por el observador, la que subraya el límite entre ambos.

Esta pieza longitudinal, como otras ya comentadas, pone de manifiesto un deseo de mejorar las comunicaciones internas de la nueva residencia real, así como

456. Louis Meunier en su *Veue du palais generalife maison de plaisance des Rois affricquains* (ca. 1665-1668) grafía ocho, pero el autor es bastante proclive a este tipo de imprecisiones.

457. En la copia del lienzo de Juan de Sabis (1636) se sugieren imprecisamente varios huecos en este nivel. En los planos de Hermosilla (ca. 1766) y Laborde (1806) se grafían claramente tres, dos de los cuales debieron clausurarse a mediados del siglo XX. Es importante advertir que el plano de Laborde representa, en el extremo oriental de la pieza lindante con la Escalera del Agua, su nivel superior en lugar del inferior.

458. No aparecen en los planos de 1922 firmados por Eladio Laredo.

459. Véase el caso de estudio dedicado a este espacio en la primera parte de la tesis.



[Fig. 6] El Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana desde el valle del Darro. Fotografía de la autora, 2017.



[Fig. 7] Loggia occidental en la Villa La Petraia (segunda mitad del s. XVI). Detalle de la lunetta de Iustus Utens, ca. 1599 conservada en el interior de la misma villa.

de configurar una imagen, tanto interior como exterior, progresivamente cristiana de la propiedad [Fig. 6]. Además, con su generosa anchura, apertura a ambos lados y situación entre jardines responde al concepto de solana o paseador: un tipo espacial que surge, como se dijo, por reinterpretación ociosa del adarve medieval. Encontramos asimismo un notable parecido con aquellas *logge* cinquecentescas que acostumbraban a levantarse encaramadas sobre el muro de cierre de los jardines renacentistas. Un ejemplo de ello puede verse en la *lunetta* de Utens que representa la villa medicea de La Petraia, en cuya segunda terraza ajardinada aparecen representadas dos construcciones de estas características, si bien sólo hay garantías de la existencia de la occidental⁴⁶⁰ [Fig. 7]. En la península vecina, este tipo de espacios eran habitualmente destinados a la conversación privada ante las vistas, pudiendo estar inspirados, a su vez, en las salas de reposo de las antiguas termas romanas⁴⁶¹. Estas referencias permiten intuir que tanto paseo como estancia pudieron tener cabida en el pabellón que nos ocupa⁴⁶². Mediante su construcción se generaba un recorrido lineal elevado sacando partido, una vez más, de un límite con intensas cualidades panorámicas. La apertura al soleamiento del sur, la tranquila intimidad del patio y el generoso dimensionamiento de la galería invitarían al descanso, la conversación o el desarrollo de otras actividades ociosas.

En el nivel superior, los dos lados mayores de la logia presentan una permeabilidad visual casi total, sólo segmentada por los delgados soportes de piedra de textura rugosa, que permiten la individuación de fragmentos y la percepción secuencial. El frente norte proporciona una vista elevada del Albaicín, el Sacromonte y la cima del Cerro de San Miguel. La escena se identifica con el área de huertas y cármenes poetizada por Góngora en su romance *Ilustre ciudad famosa* (1586) —sensiblemente contemporáneo con esta construcción, por otra parte—, en unos versos en los que sintetiza los elementos clave de la realidad paisajística granadina, asociando esta deleitosa vista con la pintura de paisajes practicada en el entorno flamenco y avanzando, por tanto, hacia su “artealización”⁴⁶³:

[...] y a ver los cármenes frescos
que al Darro cenefa hacen
de aguas, plantas y edificios,
formando un lienzo de Flandes [...] ⁴⁶⁴.

A poniente, la ciudad baja queda prácticamente oculta tras la colina del Albaicín con sus cipreses, campanarios y edificaciones. Tras este plano principal, se atisban diluidas Sierra Elvira y otras elevaciones montañosas más lejanas, en cuya base

se intuye la planicie de la vega. El avance respecto del plano de la arcada permite apreciar asimismo un jardín moderno inferior de contornos curvos, que debió de realizarse en el s. XIX o a comienzos del XX⁴⁶⁵. En dirección opuesta, a través del frente sur, la galería se asoma al Patio del Ciprés de la Sultana, donde el dominio acuático permite percibirlo casi como el gran estanque que antaño fuera. Torres Balbás señaló que *este patio, umbrío, cubierto de exuberante vegetación, refrescado por el agua de sus albercas y surtidores, es lugar de gratísima estancia en los días calurosos*⁴⁶⁶, y como tal debió de utilizarse desde los primeros tiempos tras la conquista. En su lado oriental se levanta, inclinado y sostenido por una abrazadera de hierro, el tronco inerte y desmochado del legendario ciprés, inspirador de románticas leyendas que dieron nombre a este espacio. Muy cerca de él se aprecia el arranque de la Escalera del Agua, envuelta en una frondosidad vegetal que no permite ver más allá de su primer tramo. Al fondo del patio, cerrando la perspectiva, arranca una escalinata decimonónica, remodelación monumental de otra previa en escuadra⁴⁶⁷ que permite ascender hacia los jardines modernos. El fondo arbolado no permite atisbar Sierra Nevada, que se sitúa en esta dirección; otras cimas más bajas al suroeste terminan de perfilar el horizonte sobre la cubierta del ala oriental del palacio.

460. Si la remodelación del primitivo *castello* en villa renacentista se inició hacia 1566 y la pintura de Utens fue realizada entre 1599 y 1603, podemos situar estos pabellones en el periodo comprendido entre ambas fechas, aunque ya desde 1591 aparecen referencias documentales sobre el situado al oeste. La representada a oriente pudo haber existido o haber sido una licencia del pintor para conseguir la simetría de la composición, solución a la que recurre de manera evidente en la representación de otros elementos inexistentes, como la escalera occidental entre las dos terrazas superiores. Véase Cristina Acidini Luchinat y Giorgio Galletti, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze* (Ospedaletto: Pacini, 1992), 160.

461. Acidini Luchinat y Galletti, *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze*, 160.

462. Conviene tener presente que Felipe II gustaba de contemplar la campiña desde la galería, interiormente repleta de mapas, vistas urbanas y paisaje pintados, de la fachada oriental de El Escorial. Véase Jehan Lhermitte, *Le passetemps*, ed. E. Ouverleaux y J. Petit, vol. II (Ginebra: Slatkine Reprints, 1971), 68-69.

463. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

464. Góngora y Argote, «Ilustre ciudad famosa».

465. El primer plano en el que figura es el de Eladio Laredo (1922).

466. Leopoldo Torres Balbás, *La Alhambra y el Generalife de Granada* (Granada: Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2009), 151.

467. Está presente en el *Plano del Sitio de Generalife* de José de Herosilla (ca. 1766).

LA NUEVA ARQUITECTURA MONUMENTAL: PUNTUACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA DEL PAISAJE

Hemos señalado que Granada se aparecía ante los conquistadores como una urbe islámica de incómoda imagen, especialmente a nivel de “paisaje urbano interior”⁴⁶⁸. La brecha religiosa, lingüística, cultural e incluso legal, asumida con naturalidad y comprensión en las Capitulaciones⁴⁶⁹, se puso de manifiesto en su verdadera dimensión una vez tomada la ciudad. La coexistencia de sociedades paralelas dentro del mismo municipio se hizo desde el inicio hartamente difícil de gestionar. Pero el 31 de marzo de 1492 se decretó la expulsión de los judíos y, hacia 1499, los monarcas cedieron a las prolongadas presiones del estamento eclesiástico, forzando a los musulmanes granadinos a elegir entre la conversión o el traslado al otro lado del Estrecho.

En este marco de tensión social, que habría de prolongarse hasta finales de la centuria, la morfología y el aspecto interno de la ciudad, que asombraban a los visitantes⁴⁷⁰, disgustaban a los nuevos dirigentes y pobladores cristianos, que veían en la angostura y el truncamiento de las calles, sumados a la abundancia de pasajes elevados y saledizos, un impedimento al control militar y social⁴⁷¹ y serios problemas para desarrollar una vida urbana al modo occidental. Por ello, las autoridades se aprestaron a establecer ordenanzas de rectificación y ensanchamiento de calles y eliminación de cuerpos volados y a crear espacios libres donde los festejos, tratos comerciales y actos públicos característicos de toda ciudad hispánica pudiesen tener cabida⁴⁷². Las ordenanzas para la regularización de la trama no fueron muy

468. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

469. Garrido Atienza, *Las capitulaciones para la entrega de Granada*.

470. [El Albaicín] *tiene las calles tan estrechas y angostas, que las casas en su mayoría se tocan por la parte alta, y por lo general un asno no puede dejar paso a otro asno, como no sea en las calles más famosas, que tienen de anchura quizá cuatro o cinco codos, de manera que un caballo puede dejar paso a otro*; en Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 121.

471. *Estauan las casas desta ciudad tan juntas en tiempo de Moros, y eran las calles tan angostas, que de vna ventana a otra se alcançaua con el braço, y auia muchos barrios donde no podían passar los hombres de acauallo con las lanças en las manos, y tenían horadadas las casas de vna en otra para poderlas sacar, y esto dicen los Moriscos que se hazia de industria para mayor fortaleza de la ciudad*; en Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, f. 9v.

472. La importancia de las plazas la pone de relieve Bermúdez de Pedraza: *sitiada, y murada vna ciudad, lo mas necesario en ella, y que mas la adorna, son las plaças, butilleria comun de la Republica, sin la qual, como en la casa de los Principes donde esta faltara, no auria policía*; en Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 11r.

efectivas, a juzgar por su reiteración en tiempos de Carlos V⁴⁷³; lo cierto es que ésta no podía ser sensiblemente reconfigurada sin un colosal esfuerzo económico y sin la colaboración de los propietarios, lógicamente reacios a deshacerse de parte de la superficie de sus ya de por sí constreñidos inmuebles⁴⁷⁴.

Pero, además de actuar sobre los vacíos urbanos con mayor o menor fortuna, la labor de aculturación precisaba asimismo una intervención oficial sobre la parte edificada, que rompiera la inquietante densidad y homogeneidad del caserío islámico, afirmase públicamente el triunfo de la cristiandad y generase un ambiente de confianza en el futuro para que los ciudadanos con disponibilidad económica emprendiesen nuevas construcciones al modo occidental. En este sentido, quizás el cambio más radical en las relaciones entre arquitectura y paisaje urbano con respecto a la etapa nazarí lo ejemplifique el interés de la nueva clase dirigente por fachadas y volumetrías, debido tanto a aspectos culturales distintivos —preferencia por espacios vitales y protocolarios de mayores dimensiones, deseo de ostentación, apego a los recursos simbólicos, inclinación por las geometrías nítidas, etc.— como a la conciencia manifiesta de que la imagen externa de las edificaciones podía transformar de manera sustancial el carácter de la localidad, los significados asociados al paisaje urbano e incluso, y deseablemente para algunos, el comportamiento de los ciudadanos⁴⁷⁵. Esta reimaginación de la ciudad por medio de su arquitectura, aunque lenta y costosa, pronto se evidenció mucho más viable y efectiva que la modificación del entramado urbano para la aproximación a los ideales. La exteriorización arquitectónica de los nuevos edificios, o autoconsciencia de su impronta urbana, rompía visiblemente con el mutismo, la austeridad y la impenetrabilidad de las construcciones islámicas, afirmando su pertenencia al nuevo orden cultural; contraste perceptivo con lo preexistente que venía a subrayar al del uso característicamente occidental asignado, con sus propias resonancias simbólicas.

473. *Por quanto por parte de vos nos fue fecha relacion por vuestra peticion diziendo que quando esta cibdad se gano viendo la grande necesidad que tenia que le ensanchassen las calles y plaças della / por estar muy estrechas auiades hecho ciertas ordenanças / para que ninguna persona labrasse pared que saliesse a las calles o plaças desta cibdad sin que la ouiesseen visto las personas que para ello estuviessen deputadas y que se metiessen con la pared de como antes estaua una asta de ladrillo en su casa o mas o menos segun parescie a las personas quessa cibdad ouiere nombrado para ello y otra ordenança en que proueyestes que las personas que deputassedes para ver qualquier labor de las susodichas y para endereçar las calles o por otro respeto que se deuiessen meter mas ala una parte de la pared que ala otra que lo pudiessen mandar en cierta forma y so ciertas penas [...] y que estando nos enesta cibdad por auer mucha gente en nuestra corte y ser grande la estrechura de calles y plaças della viendo la malicia de algunas personas que labran sus paredes con cautelas por no se meter conforme alas dichas ordenanças auiendo hecho otra ordenança / por la qual mandamos queninguna persona pudiesse labrar pared que saliesse a la calle auiendola derribado hasta el primero suelo o hasta dos tapias altas de tierra sin meterse conforme a las dichas ordenanças / sin que primero fuesse por la Justicia y personas que para ello fuessen deputadas [...] nos suplicauades y pidiades por merced las mandassemos ver y confirmar pues dello se seguia gran ornato a essa dicha Cibdad;* extracto de las ordenanzas de 3 de diciembre de 1538, en López Nevot, *Ordenanzas de Granada de 1552*, f. 238-239.

474. *En tierra de cristianos, una casa ocupa más espacio que cuatro o cinco casas de sarracenos. Por dentro son tan intrincadas y revueltas, que las creerías nidos de golondrinas. De aquí proviene que se diga que en Granada hay más de cien mil casas, como yo buenamente creo. Sus tiendas y casas se cierran con sencillas puertas de madera y clavos de palos, como se acostumbra en Egipto y en África;* en Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 121. También Navagero observó que estaban *l'Albaezzin, & l'Alcazalla [sic], tutti dui habitati spessissimi, e pienissimi di case, ma non molto grande, perche sono di mori, che habitano di loro costume stretti, & spessi;* en Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 21r.

475. Antonio Gámiz Gordo, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 60-61.

En este bloque nos proponemos analizar algunas de las arquitecturas monumentales erigidas en esta etapa y entendidas como hitos en los que recaía el compromiso de “resemantizar”, en palabras de José Luis Orozco⁴⁷⁶, el paisaje urbano de la ciudad cristianizada. Cabe precisar, en primer lugar, que no se emplea aquí el término “hito” como equivalente exacto del *landmark* definido por Kevin Lynch. Para el autor, las características básicas de un hito urbano eran el contraste con el fondo, la singularidad formal y la prominencia espacial, accesible, ésta última, mediante la visualización desde múltiples ubicaciones o por semejanza con los elementos vecinos⁴⁷⁷. Pero, a este relieve perceptivo inherente a todo hito ha de añadirse, en el caso que nos ocupa, la inseparable cualidad simbólica de las edificaciones monumentales, cuya lectura no se limitaba al mero registro sensorial, sino que activaba asociaciones y otros procesos cognitivos. Rudolf Arnheim definió el símbolo como aquella imagen que *retrata cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que el símbolo mismo*⁴⁷⁸. Para Charles Jencks, la condición simbólica de la arquitectura reside en una resonancia conjunta de lo funcional, lo estético y lo significativo⁴⁷⁹, impregnando la totalidad del objeto construido desde su misma concepción. Desde este punto de vista, cabe abordar la dimensión paisajística de la nueva arquitectura monumental erigida en Granada tras la conquista asumiendo el solapamiento de un intencionado relieve perceptivo, por contraste con el entorno inmediato, y de una igualmente deliberada irradiación de valores y transmisión de significados.

El relieve perceptivo responde a variables tales como el emplazamiento estratégico escogido, la orientación o direccionamiento de su estampa más representativa, las decisiones formales, geométricas y volumétricas adoptadas; la escala global de dichas construcciones, y los materiales empleados en los acabados exteriores, siempre en comparación con el entorno de las inmediaciones. Dicho relieve perceptivo puede ser considerado tanto a nivel de “paisaje urbano interior”⁴⁸⁰ como de “paisaje urbano exterior”⁴⁸¹; esto es, tanto desde el interior del entramado urbano y los espacios libres aledaños, que facilitan la aproximación y visualización, como en su alcance territorial y preeminencia en la silueta urbana; aspectos, ambos, para los cuales las representaciones gráficas y los testimonios históricos disponibles constituyen fuentes del máximo interés. Por su parte, los contenidos culturales y simbólicos que las obras arquitectónicas irradiaban sólo pueden ser en cierta medida aprehendidos desde el estudio de su composición arquitectónica en paralelo al de las fuentes originales y el contexto cultural, asumiendo que, necesariamente, buena parte de los matices se nos escapan por la distancia temporal.

476. Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, 73.

477. Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, trad. Enrique Luis Revol (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 63, 98-100.

478. Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1986), 151.

479. Charles Jencks, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture* (Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2011), 324 [edición digital].

480. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

481. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

Lo cierto es que el “paisaje urbano interior”⁴⁸² heredado de la Granada nazarí, abigarrado, intrincado, sin apenas espacios libres y con arquitecturas diseñadas de dentro a fuera, se vio a partir de 1492 salpicado de edificaciones nuevas, hitos deliberados que reclamaban atención y miradas, que difundían mensajes con distintas lecturas o grados de complejidad y plasmaban unos conceptos de belleza diferentes. Se trató, fundamentalmente, de nuevos templos, palacios y sedes institucionales que se distribuyeron de modo sensiblemente uniforme tanto por el casco consolidado como por los límites de la ciudad, para favorecer el proceso de aculturación⁴⁸³ y el crecimiento urbano. Los comitentes, obviamente, fueron individuos y colectivos pertenecientes a los poderes dominantes —monarquía, Iglesia, nobleza, gobierno municipal—, quienes llegaron a instituir una densa red de hitos de mayor o menor relieve que puntuaba visualmente y polarizaba simbólicamente el “paisaje urbano interior”⁴⁸⁴.

Este cambio de imagen urbana se inició con los Reyes Católicos y las obras tardogóticas por ellos emprendidas, en lo que, como se dijo, constituyó un intento de “castellanizar” la ciudad. Para ello tuvieron ciertas deferencias hacia la capital granadina, en parte como gesto de gratitud ante la divina providencia y en parte para relanzar su fama desde parámetros cristianos y occidentales. Una de estas concesiones fue la decisión de trasladar la sede meridional de la Chancillería de Ciudad Real a Granada (1505); otra, no menos importante, el establecimiento de su panteón regio en el corazón mismo de la medina islámica, erigiendo para ello la Capilla Real (1506-1519). Si bien este proyecto acaparó la mayor parte de la financiación real, simultáneamente se realizaron nuevas fundaciones religiosas y asistenciales que comenzaron a puntuar, de manera bastante distribuida, una ciudad eminentemente islámica con objetos arquitectónicos diferenciados: la Lonja de mercaderes, el Convento de Santa Isabel la Real o el Hospital Real constituyen algunos ejemplos destacados, a los que habría que sumar todo el sistema de parroquias instituido en 1501 mediante sobreescritura de mezquitas previas⁴⁸⁵. La resemantización ejercida por estos primeros proyectos se refiere no sólo a su función, sino también, en las obras de nueva planta, a su concepción volumétrica y resolución formal: el lenguaje gótico preferentemente escogido presentaba una fuerte

482. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

483. José Luis Orozco habla de un “modelo policéntrico” de nuevos focos culturales y de actividad, centros que favorecen la cohesión social de la población y garantizan la vigilancia del orden público; en Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, 81-84.

484. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

485. Fernando Acale ha señalado que el plan de parroquias de 1501 supuso no sólo el cambio de uso y de imagen de los edificios de culto, sino también la *recualificación de sus entornos*; en Fernando Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos* (Granada: Universidad de Granada, 2005), 56. Un cuadro de la fundación y construcción de las distintas parroquias puede consultarse en Cortés Peña y Vincent, *Historia de Granada. Vol. III: La época moderna: siglos XVI, XVII y XVIII*, 28. Navagero observa en 1526: *Como antes la ciudad no era de cristianos hay en ella pocas iglesias; sin embargo, tiene la de Santa Isabel, fundada por la Reina Católica en lo alto de la Alcazaba, que es convento de monjas; y en la parte llana de la ciudad se está labrando la catedral, que ha estado y está todavía en la mezquita de los moros*; tomado de *Viajes por España de Jorge de Eginghen, del Baron Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, 403.



[Fig. 1] Una Granada dominada por la Catedral en construcción, incluso forzando o manipulando la perspectiva. Detalle de la vista de Granada desde el oeste por Joris Hoefnagel (1563), publicada en el *Civitates Orbis Terrarum* (1572), Liber Primus, f. 4v. BDH, GMG/433.

componente ideológica, de refuerzo de la identidad en un territorio extraño⁴⁸⁶. No hay en ello voluntad alguna de sintonizar con lo preexistente como en las primeras obras de los palacios alhambrenos; la actuación es decididamente rupturista. Formalmente, la tendencia occidental a la regularidad se verá intensificada con la penetración del influjo italiano y su énfasis en la pureza geométrica. Sin embargo, este contraste en lo funcional, formal y simbólico no solía alcanzar al ámbito de lo constructivo, donde se verificaba una conveniente hibridación de soluciones góticas y mudéjares⁴⁸⁷, como las de armaduras y artesonados, que resultaban ciertamente ventajosas tanto por su economía como por la disponibilidad de mano de obra especializada. Se fomentaba, de este modo, un clima *monorreligioso pero multicultural*, en palabras de Manuel Parada López de Corselas⁴⁸⁸.

Durante el reinado de Carlos V, en cambio, se produjo la identificación imperial con el lenguaje clasicista, considerado más apropiado por sus resonancias de Antigüedad gloriosa y de pretendida universalidad, en unos momentos en que flotaba en el ambiente el común afán de hacer de Granada la nueva ciudad representativa del imperio. Maquiavelo había recomendado, para someter definitivamente a un pueblo problemático con lengua y cultura diferentes, que el nuevo gobernante se trasladase a residir a la región⁴⁸⁹. En este marco se inició el proyecto, a la postre inconcluso, del Palacio de Carlos V, residencia imperial frustrada y paradigma de los valores renacentistas en boga en cuanto a concepción espacial y volumétrica, imagen externa e incluso sistemas constructivos. Es también en este contexto cuando el proyecto en curso de la Catedral —posible panteón malogrado

486. Juan Clemente Rodríguez Estévez, «El tardogótico del sur: Andalucía y Canarias», en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, ed. Begoña Alonso Ruiz (Madrid: Sílex, 2011), 82.

487. López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*, 14.

488. Parada López de Corselas, «El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin».

489. Niccolò Machiavelli, *El príncipe de Nicolás Maquiavelo, traducido del toscano al español* (Madrid: Imprenta de D. Leon Amarita, 1821), 8-9.

o residencia *post mortem* del Emperador⁴⁹⁰— experimentó un drástico viraje estilístico, del gótico al clasicismo, que incrementaría su relieve perceptivo, y cuando la Chancillería halló por fin solar para la construcción de su sede definitiva en el epicentro de la vida urbana, la Plaza Nueva recién creada, donde se alzaría su fachada-telón manierista.

Desde mediados del s. XVI, el sector eclesiástico, en firme adhesión a los principios contrarreformistas, será el que tome las riendas en la transformación simbólica del paisaje urbano⁴⁹¹, en este caso persiguiendo no ya su occidentalización o ennoblecimiento, sino su sacralización. La manifestación arquitectónica más significativa de estas inquietudes será la Abadía del Sacromonte, culminación, como veremos, de un recorrido penitencial a lo largo de la Carrera del Darro. En este proyecto ya sólo la dimensión simbólica demostrará ser relevante a nivel paisajístico, pues su resolución arquitectónica obedecerá mayoritariamente a decisiones pragmáticas, en un contexto de decadencia económica y exaltación de la imaginación devota. Aparte de esta célebre fundación religiosa, serán innumerables los monasterios y conventos que, durante todo el periodo, modifiquen la trama de la ciudad —aunque no tanto el “paisaje urbano interior”⁴⁹², por su carácter introvertido y sobrio: lo más llamativo serán sus templos⁴⁹³— y también los símbolos no-arquitectónicos que pueblen la escena urbana, tales como cruces, altares, imágenes y reliquias cuya presencia pudo llegar a ser abrumadora, como sugiere la *Plataforma* de Vico.

Aunque en menor medida que los grandes edificios monumentales, por obvias cuestiones de escala, los palacios urbanos de los linajes pudientes también contribuyeron a redefinir el “paisaje urbano interior”⁴⁹⁴. Su distribución en la ciudad estará caracterizada por el agrupamiento y la proximidad a los principales hitos cristianos: si éstos se diseminaron intencionadamente para favorecer el control social, los palacios urbanos que en torno a ellos se congreguen aparecerán igualmente distribuidos por distintas zonas, con la excepción del alto Albaicín —principal reducto de población morisca y disidente—. La nueva nobleza granadina mostró una preferencia general por la ciudad llana, como observó Navagero en su visita⁴⁹⁵: el desmantelamiento de parte de los lienzos de muralla y de las puertas del Molino (*Bab al-Riha*) y del Corriño (*Bab al-Masda*) —en los solares de la actual Iglesia de San Justo y Pastor y de la Plaza de la Trinidad— permitió la ocupación de estas áreas periféricas previamente agrícolas y la erección de *edificios viçarros*

490. Agustín Bustamante García y Fernando Marías Franco, «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 8 (1982): 103-15.

491. Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, 98-99.

492. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

493. Juan Manuel Barrios Rozúa, «La sacralización del espacio urbano: los conventos. Arquitectura e historia», en *La historia del reino de Granada a debate: viejos y nuevos temas: perspectivas de estudio*, ed. Manuel Barrios Aguilera y Ángel Galán Sánchez (Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2004), 627-52.

494. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

495. [...] *la parte de la ciudad que está en lo llano tiene buenas casas, y es donde habitan los españoles de varios lugares, que han acudido allí después de la conquista*; en Navagero, *Viajes por España de Jorge de Eingham, del Barón Leon de Rosmihal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, 400.

á lo moderno⁴⁹⁶ dotados de sus correspondientes jardines⁴⁹⁷. También el antiguo barrio de Axares, zona residencial de la aristocracia nazarí, atrajo a algunos altos cargos de la Chancillería o la jerarquía eclesiástica⁴⁹⁸, que unieron y adaptaron propiedades previas para conformar envidiables palacetes orientados hacia las vistas de la Alhambra, y otro tanto ocurrió en el Realejo, en las vecindades del Campo del Príncipe, la iglesia de San Matías y el convento de San Francisco Casa Grande. El reagrupamiento de inmuebles, favorecido por la huida o expulsión de musulmanes y judíos, resultó conveniente para los nuevos residentes cristianos, habituados a mayores espacios vitales. Sus fachadas se compusieron ordenadamente, abriéndose a las calles más reputadas —como recomendaba Alberti⁴⁹⁹— y plasmando la imagen pública de sus habitantes⁵⁰⁰. No nos detendremos en estos palacios por motivos de tiempo y espacio, habiendo decidido centrar los esfuerzos, en esta primera incursión, en las edificaciones monumentales de mayor repercusión paisajística; quedan, por tanto, para futuras indagaciones.

Si, durante este periodo, y con los giros de interpretación ya comentados, el paisaje urbano pudo asimilarse implícitamente a un gran “teatro de la memoria”, los edificios principales de que hablamos podríamos entenderlos, para el propósito de nuestra investigación, como “fondos de escena” de los “escenarios” o espacios y arterias urbanas que presiden, desde la perspectiva de lo que hoy llamamos el “paisaje urbano interior”⁵⁰¹. En efecto, a través de los casos de estudio comprobaremos que se propiciaba una lectura de la ciudad a partir de una serie limitada de escenas o “imágenes cerradas”⁵⁰², dotadas de una precisa y unívoca significación. Sólo algunas de estas construcciones protagonistas presentarían una decidida vocación de hito a nivel de silueta urbana, con un alcance visual de orden territorial. Desde este segundo punto de vista, el del “paisaje urbano exterior”⁵⁰³, sería la ciudad completa con su territorio circundante la que se vería asimilada a un dilatado “teatro”⁵⁰⁴ o “anfiteatro”⁵⁰⁵, escenario de gestas, combates y acontecimientos memorables que mudaba lentamente su aspecto para acoger y ambientar las acciones que los nuevos tiempos demandaban.

496. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 13.

497. Valentina Pica, «Casas de la oligarquía castellana en la Granada del siglo XVI. Tipologías, adaptación y contexto urbano. Fundamentos para su recuperación» (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 22. Decía Bermúdez de Pedraza que *si ay en Granada quatro mil casas principales, ay en ellas otros tantos vergeles, que con la fragancia del olor que despiden, purificando el ayre, hacen la ciudad mas saludable*; en Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 22v.

498. López Guzmán, *Los palacios del Renacimiento*, 41.

499. [...] *la entrada se adorna assi con la calle adonde ella mira, como con la dignidad dela obra con que es terminada*; en Alberti, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Libro quinto, cap. II, 124.

500. López Guzmán, *Los palacios del Renacimiento*, 25.

501. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

502. Josep M. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 44.

503. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

504. Bertaut, *Iovrnal dv voyage d'Espagne*, 68; Magalotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*, 252.

505. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 3r; Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*.



[Fig. 2] La ciudad identificada por sus monumentos. Vista anónima de Florencia, 1443-1444, incluida en la obra *Poggii Bracciolini Historiae Florentini populi; praeit Iacobi Poggii filii praefatio ad Federicum comitem Urbinatem*, ca. 1472. BAV, Urb.lat.491, f. 4v.

Eran estos y otros monumentos los que, a comienzos de la Edad Moderna, hacían a una población merecedora de la categoría de “ciudad”, otorgándole *un aire de monumentalidad que no le proporcionaban las casas donde vivía la inmensa mayoría del vecindario*⁵⁰⁶. Giovanni Botero así lo había indicado, como vimos en la *Introducción* a esta segunda parte, considerando este tipo de obras como pertenecientes al “arte”, y parecida opinión sostenía Bermúdez de Pedraza:

[...] los edificios públicos que vna republica leuanta, no solo la hermosean, y hacen mas agradable a la vista; pero con su fama eternizan su memoria, triunfando siempre con sus despojos del olvido [...].⁵⁰⁷

La primacía de la arquitectura notable en la definición y caracterización de la ciudad cristiana se trasluce asimismo en las cartografías y vistas urbanas del momento, tanto de Granada como de otras capitales europeas, donde el caserío popular aparece representado de modo genérico e indefinido o incluso se omite su representación, mostrando la urbe como un magma informe del que emergen los hitos monumentales. Recuérdense, en este sentido, los mapas de Roma realizados por Pietro del Massaio (1469), Alessandro Strozzi (1474) o Leonardo Bufalini (1551)⁵⁰⁸, y la vista anónima de Florencia (1443-1444) custodiada por la Biblioteca Apostólica Vaticana [Fig. 2]. En Granada, la más tardía *Plataforma* de Vico (ca. 1613) revela una similar concepción de la ciudad, de raigambre vitruviana, como *colección de monumentos “públicos” y de casas “privadas”*⁵⁰⁹, aunque, dentro de los primeros, realza y otorga evidente protagonismo a los religiosos, debido al contexto de la Contrarreforma en el que se enmarca. Estas construcciones supusieron el paso de un “paisaje urbano interior”⁵¹⁰ compacto y visualmente uniforme, como era el de la ciudad nazarí, en el que ni siquiera las mezquitas descollaban excesivamente, a un paisaje urbano puntuado por hitos arquitectónicos con vocación de hacer historia, como testigos fehacientes del cambio trascendental operado entre el “antes” y el “después” de la conquista⁵¹¹.

* * *

En el plano adjunto [Fig. 3] se han señalado los cinco casos de estudio a analizar en este bloque, esquemáticamente acompañados de su “aura” simbólica⁵¹². Estos

506. Alberto Marcos Martín, «Percepciones materiales e imaginario urbano en la España moderna», en *Imágenes de la diversidad: el mundo urbano en la Corona de Castilla (s. XVI-XVIII)* (Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria, 1997), 24-33.

507. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 21v-22r.

508. Esta cartografía inspirará el famoso plano de Nolli de la Ciudad Eterna (1736-1748).

509. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez (Madrid: Capitán Swing, 2013), 309.

510. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

511. Alois Riegl definió en este sentido el “valor conmemorativo intencionado”, que tiene, *desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad*; en Alois Riegl, *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, ed. Isabel Luque Ceballos y Beatriz Sanjuán Ballano (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007), 69.

512. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés A. Weikert (México D.F.: Itaca, 2003).

ejemplos no pretenden ser más que una muy reducida, aunque significativa, selección de los edificios-hito erigidos en la Granada cristianizada: Hospital Real, Catedral y Capilla Real, Palacio de Carlos V, Chancillería y Abadía del Sacromonte. Se ha tratado de comprender los más relevantes en cuanto a sus implicaciones paisajísticas, representando cada uno de ellos, a nuestro juicio, el más característico de su tipología.

Cada caso presenta un uso, ubicación y motivación diferentes, por lo que los actores participantes en su concepción, diseño y construcción merecen ser considerados de manera independiente. Su presentación, al igual que en los bloques anteriores, continuará obedeciendo al orden cronológico de las realizaciones, atendiendo al inicio de la gestación de los proyectos —ya que, debido a su envergadura, su construcción se dilató por espacio de décadas o incluso siglos, o permaneció inconclusa, como el Palacio de Carlos V—. De cada uno de ellos, se ofrecerán unas notas acerca de su emplazamiento, motivaciones y proceso constructivo, para pasar seguidamente a analizar su repercusión paisajística en origen, desde el punto de vista perceptivo e intencional, y su contraste con la situación actual, de acuerdo a lo finalmente ejecutado.

Por otro lado, la condición de hitos arquitectónicos de este grupo de casos de estudio aconseja considerar su impronta a nivel de “paisaje urbano interior”⁵¹³ y de “paisaje urbano exterior”⁵¹⁴. Es por ello que, en concordancia con los aspectos que interesa analizar, se han adoptado dos representaciones gráficas complementarias:

- Una, en planta, que pretende visibilizar las relaciones y correspondencias (formales, dimensionales, proporcionales, etc.) entre el espacio urbano de aproximación y visualización y el lienzo vertical (fachada) que conforma la imagen principal del edificio, que dibujaremos abatido en su lugar; en otras palabras, se trata de plasmar conjuntamente y en verdadera magnitud el plano horizontal y el plano vertical que delimitan el “escenario” urbano en cuestión. Esta representación la pondremos en práctica en todos los casos referida a su estado original o concebido en alguna de las fases del proyecto, complementada por una vista aproximada, histórica o de elaboración propia, de lo que debió de ser entonces la percepción dominante del edificio y/o prioritariamente considerada por el proyectista. En estos documentos gráficos se empleará la línea negra para el dibujo base y el color rojo para los casos de estudio propiamente dichos y las recreaciones hipotéticas. Además, en los casos en que resulte de particular relieve, reproduciremos dicha representación referida al estado actual para evidenciar las diferencias a nivel de “paisaje urbano interior”⁵¹⁵, reemplazando apuntes por fotografías. Como en la primera parte de la tesis, todos los dibujos de estado actual se presentan a línea negra.
- La segunda representación adoptada es el dibujo isométrico de los edificios en cuestión en su estado actual. El objetivo de estos documentos gráficos es

513. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

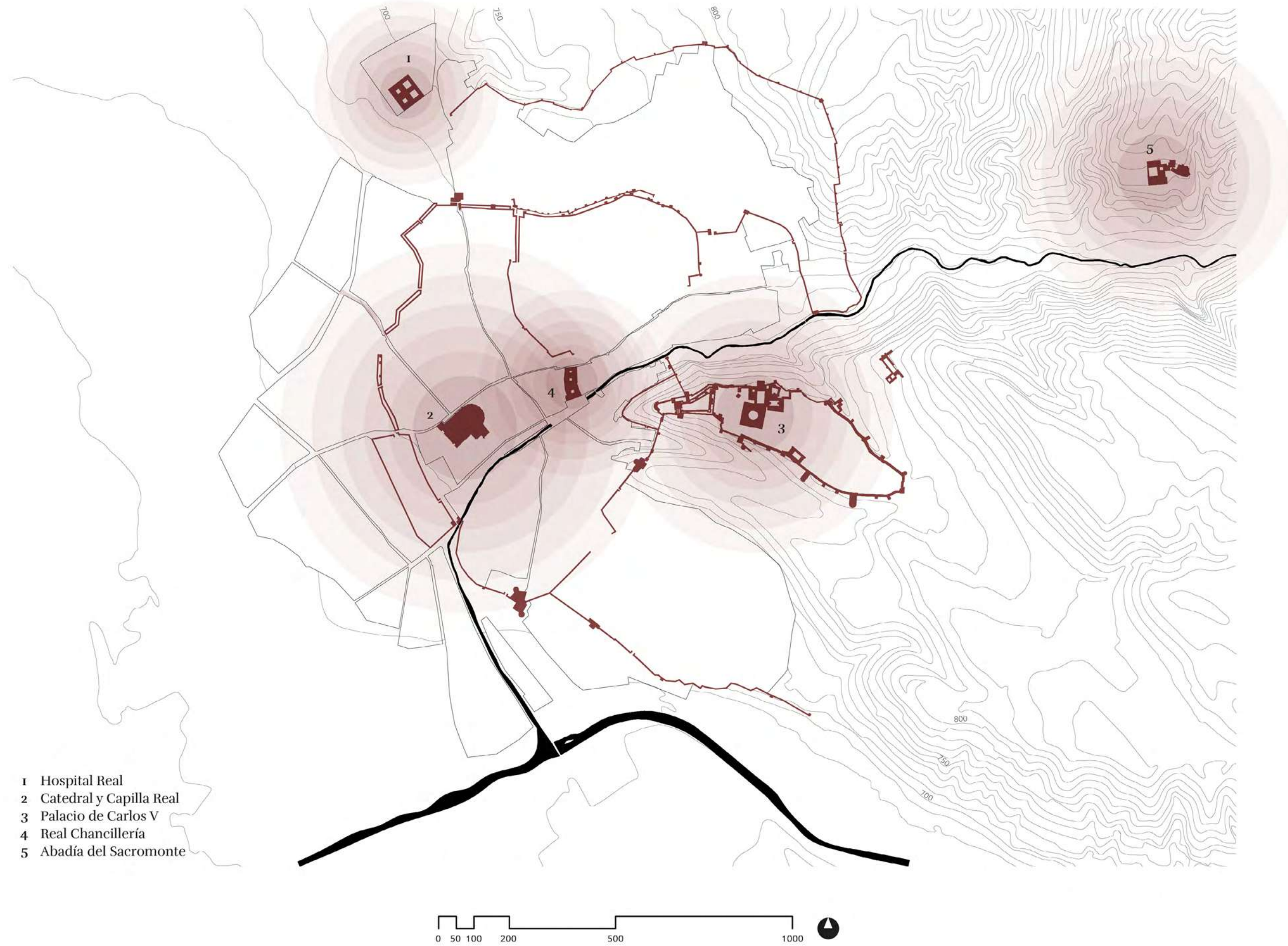
514. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

515. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

sintetizar la visibilidad e impronta perceptiva que posee el hito en el momento presente con un alcance no ya sólo inmediato, sino también urbano y territorial, lo que permite obtener asimismo una idea aproximada de su presencia urbana en el periodo considerado. La elección de este sistema de proyección obedece al hecho de que la igualdad métrica de los tres ejes resalta la concepción regular y la pureza geométrica de la mayoría de los proyectos y permite apreciarlos en volumen como “objetos” arquitectónicos, en línea con su concepción autónoma y voluntariamente diferenciada del contexto. Al ser dibujos de estado actual, se presentan a línea negra y se valen de fotografías para explicitar las visuales de interés.

Como se señaló con anterioridad, el análisis de los casos seleccionados desde el punto de vista de su impronta perceptiva y simbólica en el paisaje urbano no supone la negación de otro tipo de inquietudes paisajísticas eventualmente presentes. De hecho, se pondrá de manifiesto que algunos de los proyectos comprendidos en este bloque incluyeron motivaciones posiblemente mixtas en relación al paisaje urbano: deseo de afirmar en él su presencia y, al mismo tiempo, de experimentarlo desde espacios arquitectónicos o huecos especialmente cualificados para ello. No extraña esta dualidad, pues la propia localización estratégica y exteriorización arquitectónica de estos inmuebles favorecía la incorporación de este tipo de consideraciones en las envolventes. No obstante, entendemos que en la selección propuesta predomina, ante todo, la vocación representativa y simbólica de las construcciones, hecho que justifica su agrupación este modo.

Del estudio de estos proyectos podremos extraer conclusiones acerca de los criterios de transformación del paisaje urbano de Granada por medio de la nueva arquitectura monumental: recursos y decisiones en cuanto a emplazamiento, concepción volumétrica, resolución formal y material, funciones, destinatarios y lecturas del entorno fomentadas que se compendiarán, combinadas con las del bloque anterior, al final de esta segunda parte.



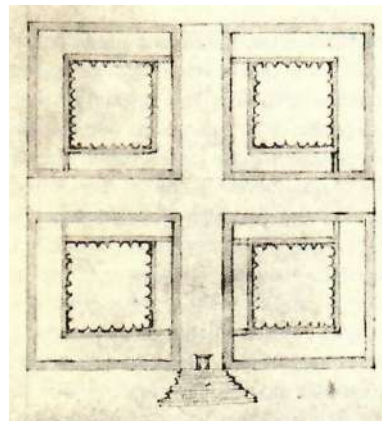
[Fig. 3] Granada en el s. XVII: puntuación simbólica del paisaje mediante nuevos hitos arquitectónicos. Casos de estudio. Elaboración propia a partir de las cartografías de Vico (ca. 1613) y Dalmau (1796) y las hipótesis y reconstrucciones gráficas de Antonio Orihuela, Antonio Almagro y José Luis García (EEA).

CASOS DE ESTUDIO

Hospital Real*

El Hospital Real de Granada fue una de las obras piadosas promovidas por los Reyes Católicos como muestra de gratitud por la ansiada conquista⁵¹⁶, en un contexto en que la sanidad y la beneficencia empezaban a dejar de considerarse competencia exclusiva de la Iglesia⁵¹⁷. La creación de la institución se efectuó en septiembre de 1504, destinada en un principio a *acogimiento, e reparo de los pobres*⁵¹⁸. Con el nuevo Hospital se deseaba transmitir la imagen de un estado moderno que se hacía cargo de los más necesitados, siendo, por tanto, un símbolo intencionado de la monarquía hispánica y su magnanimidad. No se desaprovechó la ocasión de crear un hito con intensa visibilidad que irradiase la ideología y los valores culturales del nuevo Estado. Hubo otros hospitales en la ciudad⁵¹⁹, pero éste fue sin duda el de mayor presencia urbana.

Tras barajar otras posibles ubicaciones, como la céntrica zona entre las puertas de Bibarrambla y Bibalmezán⁵²⁰, el solar definitivo se fijó en 1511. Las consideraciones higienistas de los modelos del *Quattrocento*, que prescribían para esta función lugares despejados, aireados y fuera del casco urbano para evitar la propagación de enfermedades⁵²¹, llevaron a escoger un terreno extramuros en ligera pendiente:



[Fig. 1] Bosquejo de Filarete para explicar la composición del Hospital de Sforzinda, 1464. El parecido con la planta del Hospital Real de Granada es muy notable. Imagen extraída de Antonio Averlino, *Tratado de arquitectura* (1990), 186.

* La información de este apartado fue publicada en versión preliminar en Rodríguez Iturriaga, «Approcci culturali al paesaggio di Granada: il ruolo dell'architettura nella città cristianizzata. Il caso dell'Hospital Real».

516. *Nos el Rey, y la Reyna, [...] acatando cuanta obligacion tenemos al servicio de Dios nuestro Señor, por los muchos y continuos beneficios que de su piadosa y poderosa mano auemos recebido, y de cada dia recibimos en todos nuestros fechos, especialmente en la conquista del Reyno de Granada, en que por su soberana bondad, y misericordia nos quiso dar complida vitoria: procuramos, y fecimos, que en el dicho Reyno de Granada fuessen erezidas, e instituydas, fundadas, y dotadas Iglesias Cathedrales, e otras Iglesias, y Monesterios, y Hospitales, señaladamente en la misma ciudad. Y entre ellos [...] acordamos de fundar, e edificar en la dicha ciudad vn Hospital, para acogimiento, e reparo de los pobres, el qual dicho Hospital, es nuestra merced, que se llame el Hospital de los Reyes.* Privilegio dado en Medina del Campo a 15 de diciembre de 1504. En Hospital Real, *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fvnaron los señores Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Ysabel* (Granada: Imprenta Real de Francisco Sanchez, 1671), f. 2.

517. Roberta Perria, «El hospital cruciforme: Formación y transformación. Estudios tipológicos para la reconversión patrimonial» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 110. Consideraciones más específicas sobre la percepción social de la enfermedad en estos años en Juan Ignacio Carmona García, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005).

518. Hospital Real, *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fvnaron los señores Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Ysabel*, f. 2v.

519. María Encarnación Cambil Hernández ha realizado un recorrido cronológico por los distintos hospitales de la capital en *Los hospitales de Granada, siglos XVI-XXI: tipología, catálogo e historia* (Granada: Universidad de Granada, 2010). Además del Hospital Real, en estos momentos existía el Hospital de San Lázaro, también de fundación real y destinado a los enfermos leprosos; el Hospital del Corpus Christi, en la calle Elvira, o el Hospital de Santa Ana frente a la Chancillería, todos ellos actualmente desaparecidos o en alto grado transformados.

520. Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 16, 68-69.

521. Así lo aconsejaba Alberti en el Libro Quinto de *De re aedificatoria* (1485): *Y no es de maravillar que principalmente desseemos que sean los lugares muy saludables donde tengamos los enfermos, o publica o particularmente. Y para este efecto, por ventura, seran a proposito los lugares enxutos y pedregosos, limpiados de ordinario con vientos, y no quemados con soles, sino alumbrados con facil tiempo, pues que los humedos son ayuda de podrecerse*; en Alberti, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberti*, 135.



[Fig. 2] El Hospital Real presidiendo el Campo de la Merced. Se observa la casa del mayordomo adosada a la izquierda del bloque principal y, a la derecha del mismo, los depósitos y alhorís. El cimborrio aparece visiblemente sobredimensionado. La portada aún no se había ejecutado. Detalle de la vista de Granada desde poniente dibujada por Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido en la obra *Villes d'Espagne*. ÖNB, Cod. Min. 41, f. 36.

se trataba del cementerio musulmán junto a la Puerta de Elvira⁵²² que por su extensión había asombrado a Münzer⁵²³, convertido en 1500 en ejido entre los caminos de La Cartuja-Alfacar y Jaén-Sevilla⁵²⁴ [Fig. 2]. Ya Lucio Marineo Sículo había observado que la zona de la Puerta de Elvira y, en general, las salidas occidentales de la ciudad tenían *campos alegres y deleytosos*⁵²⁵; aspecto no desdeñable, como veremos, para la implantación de un moderno hospital. Don Fernando Niño de Guevara alabaría más tarde el emplazamiento por ser *lugar de sol y aires que limpian los malos vapores que salen de los enfermos*⁵²⁶. El solar se ampliaría al poco tiempo (1514), gracias a una donación de la reina Juana que comprendía el resto de los *onsarios* hasta las torres que lo delimitaban⁵²⁷. Con el impulso de las primeras obras reales la construcción se inició inmediatamente, aunque sin un plan global para la zona ni reflexiones sobre el previsible crecimiento de la ciudad en esta dirección, lo que a la postre se traduciría en el carácter desarticulado del espacio urbano⁵²⁸.

No se conserva documentación gráfica del proyecto original, pero las trazas generales del edificio vienen siendo comúnmente atribuidas a Enrique Egas

522. Fernando el Católico señaló: *ya sabeys como la Señora Reyna doña Yssabel que aya gloria dexo mandado que se hiziese un espital enesa cibdad de granada e porque agora yo mando que se labre yo he acordado que el sytio sea fuera dela puerta delvira en los honsarios*. AMG, *Cédula real de Fernando el Católico mandando a la ciudad de Granada dar y señalar sitio con el agua correspondiente para la construcción del Hospital Real, y acuerdo hecho en su razón* (Sevilla, 12 de abril de 1511), expediente con signatura C.04660.0017; CF.

523. Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 112.

524. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 334. Según Elisabetta Molteni, desde la Edad Media los grandes hospitales venían siendo construidos junto a las vías de tránsito y de acceso a las ciudades; en «Ospedali e ospizi: carità pubblica e cristiana», en *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. Tomo 6: *Luoghi, spazi, architetture* (Vicenza: Fondazione Cassamarca, Angelo Colla editore, 2010), 188.

525. Marineo Sículo, *Obra compuesta por Lucio Marineo Siculo coronista d[e] sus Majestades de las cosas memorables de España*, f. 170r.

526. AGS, Patronato Eclesiástico, L-39. Citado en Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 96.

527. Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 68.

528. Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*, 218.

(ca. 1455-1534)⁵²⁹, arquitecto de ascendencia flamenca y reconocido prestigio que ya había erigido el hospital para peregrinos de Santiago de Compostela (inic. 1499) y estaba, en aquellos momentos, edificando el Hospital de la Santa Cruz en Toledo (inic. 1504); su experiencia con esta tipología estaba, por tanto, ampliamente contrastada. El hospital gallego presentaba una planta en cruz latina típicamente eclesiástica, complementada por dos patios laterales, cerrados por crujías, que con el tiempo serían replicados en simetría⁵³⁰; el manchego, por su parte, contaba con planta en cruz griega y patios perimetrales, aunque sólo las crujías en torno a dos de los claustros fueron completadas y de forma bastante irregular, con carácter absolutamente subsidiario con respecto a la cruz central. El Hospital Real de Granada fue, por tanto, el tercero de la serie, y también el de composición más perfecta y depurada, en la que se ha leído la incipiente penetración del influjo renacentista⁵³¹.

El edificio presenta planta cruciforme inscrita en un rotundo volumen de base prácticamente cuadrada (69,50 × 73,80 m) que delimita cuatro patios interiores. Cuenta con dos niveles en todo el volumen (13,80 m de altura hasta la cornisa), salvo en el crucero, donde se eleva una torre o cimborrio, y en el ángulo occidental, donde sobresale en altura la llamada Galería de Convalecientes. Debido a sus proporciones y a la disposición de cornisas salientes, en los alzados priman las líneas horizontales; tendencia que se equilibra con el contrapunto vertical de la torre. La pureza formal de la composición en planta podría beber de prototipos italianos como el Ospedale Maggiore de Milán; obra que Antonio Averlino describió profusamente y representó también gráficamente en su *Trattato di architettura* (1464) como hospital de la ciudad ideal de Sforzinda [Fig. 1]. Este magno complejo sanitario, a su vez inspirado en modelos toscanos⁵³², contaba con una doble planta en cruz (hombres y mujeres) separada por un gran atrio descubierto en el que se emplazaba la iglesia: se trataba de un concepto de hospital horizontal que pretendía aunar la asistencia sanitaria y espiritual de los pacientes.

No obstante, la apertura exterior y el carácter inclusivo de los hospitales italianos, con frecuencia dotados de logias porticadas abiertas al espacio urbano en las que se dispensaba la atención primaria⁵³³, contrastan con la sobria impenetrabilidad de los españoles, entendidos más como lugares de reclusión y apartamiento

529. Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*.

530. José María de Azcárate Ristori, «El hospital Real de Santiago: la obra y los artistas», *Compostellanum*, n.º 10 (1965): 518.

531. Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 79.

532. Por ejemplo, en el Arcipresbitero de Santa María Nuova, en Florencia o Santa Maria della Scala en Siena; véase Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 58; Esther Galera Mendoza, «Arquitectura y arquitectos en la época de los Reyes Católicos», en *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, ed. Juan Manuel Martín García (Granada: Universidad de Granada, 2014), 59. El propio Filarete explica en su Tratado que Francesco Sforza le ordenó estudiar los modelos de Siena y Florencia antes de emprender el proyecto milanés. La investigadora Roberta Perria ha señalado que *durante el siglo XV, se considera la experiencia asistencial de ciudades como Siena y Florencia como modelos de una avanzada evolución del sistema hospitalario*; en Perria, «El hospital cruciforme: Formación y transformación. Estudios tipológicos para la reconversión patrimonial», 176, 251. Diego Suárez Quevedo ha observado que, además de los italianos, existió un modelo hispano precedente de los de Toledo y Granada: el Hospital dels Folls de Valencia, ampliado en 1493 según una planta en cruz griega; en Diego Suárez Quevedo, «La Sombra del Quattrocento en las postrimerías del siglo XV hispano. Ideas, ideales, modelos», *Anales de Historia del Arte*, n.º 22 (Extra 1) (2012): 197-224.

533. Recuérdese, además del hospital milanés ya referido, los florentinos Ospedale degli Innocenti, Ospedale di San Paolo u Ospedale di Santa Maria Nuova, todos ellos dotados de logias porticadas.

[Fig. 3] Alzado principal del Hospital Real antes de la construcción de la portada y de la decoración de las ventanas del *quarto real*. Las medidas longitudinales están visiblemente distorsionadas. Dibujo de Martín de Soto, 1618. AGS, Mapas, Planos y Dibujos, 61,059.



de aquellos sujetos infectados⁵³⁴ o indeseables para el orden público que como escenarios demostrativos de la atención sanitaria y la caridad prodigada⁵³⁵. En este sentido, la imagen externa del Hospital Real destacaría por su carácter masivo y casi severo, que sólo se suavizaría, y tardíamente, en la fachada principal, no casualmente orientada hacia la ciudad de Granada. En ella se abrirían cuatro de las ventanas más decoradas del edificio, si bien dispuestas de manera aislada y sin aspirar a una imagen ordenada de conjunto. Por lo demás, los huecos son dispares y asimétricos, evidenciando su apertura diacrónica y con objeto de satisfacer necesidades concretas, representativas o de habitabilidad. Teniendo en cuenta que

534. Muchos hospitales de nueva creación, entre ellos el Hospital Real granadino, se destinaron principalmente a los enfermos de sífilis. La enfermedad irrumpió de forma violenta en el panorama europeo a finales del s. XV y, tras suavizar sus síntomas, se convirtió en endémica en algunos lugares; véase Carmona García, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*, 201-80.

535. Perria, «El hospital cruciforme: Formación y transformación. Estudios tipológicos para la reconversión patrimonial», 394; Cambil Hernández, *Los hospitales de Granada, siglos XVI-XXI: tipología, catálogo e historia*, 195.

la portada, de mármol gris de Sierra Elvira, fue labrada entre 1632 y 1640⁵³⁶, hasta entonces la sobriedad y desnudez de la fábrica debieron de ser acusadas, como pone de manifiesto el alzado dibujado por Martín de Soto en 1618⁵³⁷ [Fig. 3]. Sin embargo, las dimensiones, la geometría y la estereotomía —de grandes sillares de piedra toba de Alfacar— aportarían la deseada monumentalidad. De hecho, aunque el edificio se inauguró estando inacabado⁵³⁸ —coincidiendo con la estancia de Carlos V en Granada (1526)—, se esperaba que terminadas las obras fuera *muy ynsigne e suntuoso*⁵³⁹. El mismo Navagero que entonces lo observara lo calificó de *bellissimo y ornatissimo*, asegurando que sería *una grandissima fabrica*⁵⁴⁰.

El Hospital se convirtió inmediatamente en un icono en el paisaje granadino⁵⁴¹, marcadamente diferenciado del caserío menudo de tradición islámica y con una alta visibilidad, a causa de su situación extramuros. El único frente previsto para visualizarse exento y despejado debió de ser el de acceso⁵⁴², orientado hacia Granada y, más concretamente, hacia lo que entonces se conocía como Campo de la Merced —por el vecino convento⁵⁴³— y después como Campo del Triunfo —por la columna conmemorativa de la Inmaculada Concepción, colocada en este lugar hacia 1630 y posteriormente desplazada⁵⁴⁴— [Fig. 4]: una explanada que facilitaba el acercamiento y la visión perspectiva del edificio a la salida de la ciudad, teniendo como fondo la vega y las siluetas de las sierras occidentales⁵⁴⁵ [Fig. 6]. En la aproximación a Granada desde poniente, el volumen pétreo también resaltaba al recortarse

536. A raíz de la visita del abad del Sacromonte, don Pedro de Ávila, en 1629.

537. AGS, Mapas, Planos y Dibujos, 61,059. Al alzado acompaña una planta baja del edificio del mismo autor, con la signatura AGS, Mapas, Planos y Dibujos, 61,058, que no reproducimos por motivos de espacio.

538. AGS, Patronato Real, L-25, doc. 58. Para esa fecha aún se trabajaba en las galerías de los patios de la Capilla y de los Mármoles y en la arquería de la Sala de Convalecientes, según Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 119; Fernando Acale Sánchez, «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015), 634-35.

539. AGS, Patronato Real, L-25, doc. 58.

540. [...] *fuora della porta de Eluira ui è ancho uno bellissimo hospitale fabricato tutto di pietra uiua, & ornatissimo, & serà una grandissima fabrica, ma non è anchora fornito*; en Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, 24.

541. Según Concepción Félez Lubelza, *no cabe duda de que la mole del Hospital se convierte en elemento decisivamente configurador del espacio urbano en el que se nos incrusta como una construcción excepcional y como un punto de comparación obligado respecto a aquellas otras obras que se dibujan a su alrededor*; en Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 101.

542. La casa del mayordomo se adhirió a la fábrica en dirección sur y los depósitos y alhories al norte. Estas construcciones ya figuran en la perspectiva de Wyngaerde. Sobre los restos que aún quedaban de la casa de la mayordomía dejó constancia Gómez-Moreno en su *Guía de Granada*, 342. Las construcciones al norte existieron hasta los años sesenta del pasado siglo, momento en el que intervino Francisco Prieto-Moreno para rehabilitar el Hospital para su uso como Facultad de Filosofía y Letras.

543. La iglesia fue edificada hacia 1530, mientras que su vistosa portada, hoy desaparecida, fue colocada en 1654. Véase Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 335-36; Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: ciudad y desamortización*, 396.

544. Así describe el Campo del Triunfo el viajero François Bertaut en 1659: *il y a une grande place où l'on peut voir une colonne de Marbre noir, avec la baze & le chapiteau de Marbre blanc, d'ordre Corinthien, enrichie de bronze doré; au haut de laquelle est une Nostre-Dame de Marbre blanc ou d'Albatre, qu'ils appellent Nuestra Señora del Triumpho*; en Bertaut, *Journal du voyage d'Espagne*, 74-75. La columna se mantuvo en esta localización hasta la creación, a partir de 1955, de los actuales Jardines del Triunfo en el solar de la antigua Plaza de Toros.

545. El antiguo Campo del Triunfo permaneció como una explanada hasta 1846, año en que el alcalde Manuel Gadeo situó una gran alameda y jardines entre el Hospital Real y la Puerta de Elvira, representados por Alfred Guesdon en una de sus vistas aéreas (1853). Véase Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. VIII: 506, 508.



[Fig. 4] El Campo del Triunfo. Los edificios del fondo parecen imaginarios, aunque el de la derecha, más detallado, podría corresponderse con el Convento de la Merced. El Hospital Real quedaría algo más a la izquierda, fuera del encuadre. Anónimo, s. XVII. MCT.



[Fig. 5] El Hospital Real en la silueta urbana de la ciudad desde el oeste. Detalle de la vista *Profil de la ville de Grenade capitale du royaume de Grenade en Espagne* de Louis Meunier, 1665. BDH, INVENT/19538.

sobre las laderas arboladas de San Cristóbal y la Cartuja, tal y como sugieren las vistas panorámicas de Anton van den Wyngaerde (1567), Louis Meunier (1665) o Pier Maria Baldi (1668-1669) [Fig. 5]. Y es que el Hospital Real vino a introducir una arquitectura monumental y urbana —ya se ha dicho que inicialmente se pensó en edificarlo en el centro de la ciudad⁵⁴⁶— en un paraje periurbano y sin apenas construcciones de entidad, garantizándose, al mismo tiempo, un elevado número de “espectadores” debido a su posición estratégica; posición que supo aprovechar para irradiar su mensaje benéfico y glorificar a sus patronos. Una relación de finales del s. XVI califica el edificio de *grande y suntuoso*, [...] *con muchos y muy buenos aposentos y salas*⁵⁴⁷. Otra descripción, aunque tardía (1732), ofrece numerosos detalles al respecto:

Ocupa la fabrica deste Real Hospital por la frente fachada que tiene al Oriente mirando ala Puerta de elvira y convento dela merced calzados desta Ciudad (en que media el dilatado Campo que dicen del Triunfo donde esta erigida una Coluna de marauillosa fabrica y elevación sobre que esta la milagrosa Ymagen de nuestra Señora conel titulo del Triunfo [...]) 82 varas sin incluir la Casa dela Maiordomia que tiene ala derecha y llega hasta hacer hacera ala Calle ancha de Capuchinos que decian Camino de Jaen, ni los Arboles del dicho hospital que estan asu izquierda y llegan a hacer hacera ala Calle Real que va al Real Monasterio de la Cartuxa y porla espalda que corresponde hacia el Poniente ocupa las mismas 82 varas y de largo ó fondo tiene 87 varas correspondiendo enesta Longitud los dos lienzos que cierran su fabrica que estan el uno al medio dia, y el otro al norte, es su fabrica toda asi delas Paredes desu Fachada como las desu Longitud y espalda de sillares de canteria concertados que hacen mui sumptuoso y respetable su edificio.

Su puerta principal queesta en medio de su fachada es grande y correspondiente a toda ella de sillares grandes y bien labrados de Piedra dela Sierra de Elvira y sobre los Arcos della dos hechuras delamisma Piedra y de Marmol blanco delos Señores Reyes Catholicos Don Fernando y Doña Ysavel sus fundadores incados de rodillas auna Ymagen también hechura dela misma Piedra queesta en medio y algo mas elevada de Nuestra Señora dela antigua[...] y enlo mas alto porla misma derecha que corresponde ala mitad dedicha Puerta estan las Armas dedichos señores Reyes Catholicos esculpidas así mismo enotra piedra de marmol blanco.

[...] sube sobre ella una torre también labrada de Sillería concertada que hace una media naranja consus ventanas y vidrios [...] y en la dicha torre que tiene bastante elevacion esta el Relox del Real Hospital con sus dos Campanas para las horas y quartos puesto enel Muro que hace fachada ala principal del dicho hospital consu muestra tambien que se reconoce bastantemente desde el Campo del Triunfo y Puerta de Elvira⁵⁴⁸.

Destaca, en primer lugar, el valor conferido a la fábrica *de sillares de canteria concertados*, que sin más aditamentos *hacen mui sumptuoso y respetable su edificio*. Su valoración explícita pone de manifiesto que este tipo de construcciones eran una “rareza” en el paisaje urbano y causaban admiración, por su solidez y costosa ejecución. También llama la atención del autor la suntuosa portada de mármol, en contraste cromático con la piedra base y presidida por la Virgen de la Antigua, ante la cual se arrodillan, a ambos lados de la puerta, esculturas de los Reyes Católicos y fundadores del Hospital, sin que falten tampoco sus armas y siglas identificativas

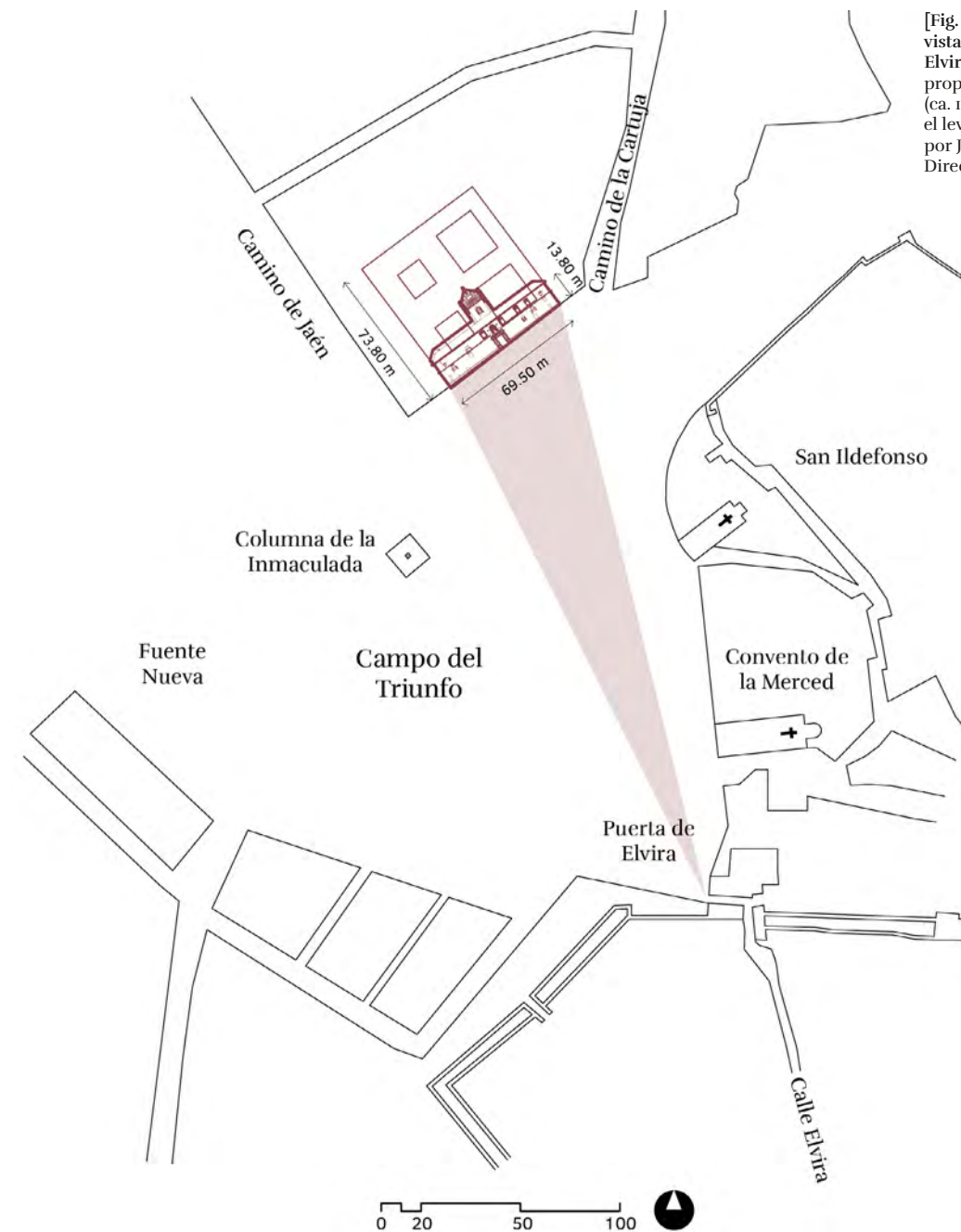
546. Los precedentes de Santiago y Toledo se ubicaban también en el casco consolidado.

547. AGS, *Los Hospitales de Granada*, Patronato Eclesiástico, L-39, folios sin numerar.

548. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica dela erección, dotazion, aguas, sitio, fabrica, reales cedulas, juros, gobierno, ministros y censos perpetuos del Real Hospital que en la ciudad de Granada fundaron los señores Reyes Católicos D. Fernando y Doña Ysabel de gloriosa memoria*, ff. 20-21. El libro responde a la visita de inspección que el rey encarga a Leonardo de Vivancos Angulo en 1722. Agradezco a Pilar Parra la generosa ayuda prestada en la localización de éste y otros libros sobre el Hospital Real.



[Fig. 6] Recreación aproximada de la vista del Hospital Real desde la Puerta de Elvira a mediados del s. XVII. Elaboración propia a partir de la *Plataforma de Vico* (ca. 1613), el plano de Dalmau (1796) y el levantamiento del edificio dirigido por Javier Gallego Roca para el Plan Director (2009).





[Fig. 7] Portada y ventanas del *quarto real*, decoradas a mediados del s. XVII. Fotografía de la autora, 2018.

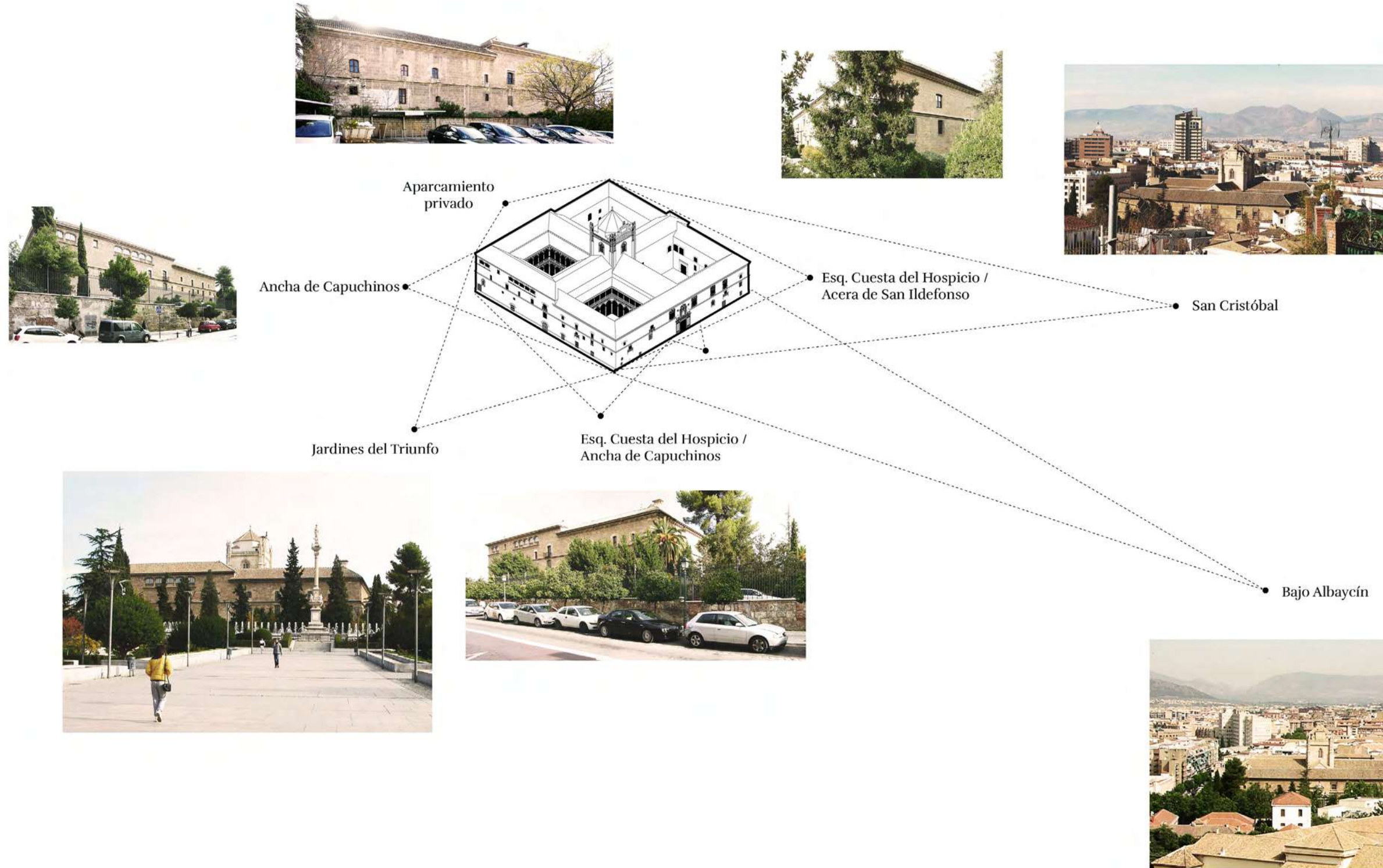
[Fig. 7]. Por último, se subraya la presencia urbana de la torre que se elevó sobre el crucero, en una piedra diferente de la empleada en las fachadas; linterna destinada a iluminar el altar que habría de centrar la construcción⁵⁴⁹ y coronada por un reloj que con su elevación y campanadas contribuía asimismo a atraer las miradas. Con todo ello, se entiende que el edificio se convirtiera en icono destacado, nueva centralidad y foco de expansión urbana. En torno a él se desarrollarían los barrios de San Lázaro y San Ildefonso, en un área de la capital en la que los escasos vestigios islámicos sucumbirían rápido bajo las nuevas fundaciones. Aún hoy el Hospital Real sigue constituyendo un hito indiscutible en el paisaje granadino [Fig. 8], si bien la colmatación del Campo del Triunfo, desde finales del s. XIX, con edificaciones diversas⁵⁵⁰ y la creciente densidad y altura de las construcciones del entorno han terminado por bloquear la aproximación y percepción lejana del monumento desde el centro de la ciudad. Como resultado, la fachada que fuera concebida como carta de presentación de la institución ha visto notablemente mermada su presencia urbana y la llegada al edificio actualmente resulta brusca y antinatural.

La contribución del Hospital Real a la construcción de un nuevo paisaje urbano no parece haberse limitado a su contundente imagen externa. Algunos de sus espacios interiores también pudieron estimular, a través de la experiencia, lecturas e interpretaciones del entorno circundante. La planta en cruz griega, como en el hospital milanés, respondía a la disposición de los enfermos en salas concurrentes hacia el altar central; espacio que garantizaba la asistencia espiritual y el control visual de todos los encamados. Los extremos de la planta cruciforme presentaban, en el nivel inferior, puertas de comunicación con el exterior⁵⁵¹ y, sobre ellas, ventanas altas de iluminación y ventilación. Las crujías perimetrales, en cambio, se diseñaron para acoger el programa de apoyo: en planta principal, hacia la fachada, se situaba el *quarto real*, reservado, como su propio nombre indica, a la monarquía

549. El uso previsto del espacio central como altar se confirma en otra referencia posterior del mismo documento de 1732 anteriormente citado, en donde se habla del *veneficio de la misa que se les debía decir diaria en el sitio y sala del Centro del Crucero que tubo este destino*; ADPG, Libro 7298, Libro Primero. *Relacion beridica...*, f. 251.

550. Se erigió a finales del s. XIX un conjunto de dependencias militares, hoy propiedad de la Universidad, al otro lado de la avenida del Hospicio; véase Perria, «El hospital cruciforme: Formación y transformación. Estudios tipológicos para la reconversión patrimonial», 510; Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*, 228-30. Posteriormente, en una porción vacante de los mismos terrenos, se levantó un Centro de Día y Centro Sociocultural. El contraste con la presencia urbana del Hospital previa a la aparición de estas construcciones se acusa en algunas fotografías de José García Ayola (1836-1900).

551. Aparte de la puerta de entrada principal, situada en el centro de la fachada, *desde la dicha Puerta principal [...] sigue vía recta la nave principal del Crucero hasta la pared dela espalda de dicho hospital donde ay otra Puerta en derechura dela nave principal que sale a los huertos deel, [...] y la otra nave que ocupa el otro crucero en atravesía por lo ancho del dicho hospital, sale por la parte del norte al Corral de los Alhoríes que tiene el dicho Hospital donde ay una Puerta consus verxas de madera y por la parte del medio día a otros huertos del dicho Hospital que corresponden a la calle ancha de Capuchinos*. ADPG, Libro 7298, Libro Primero. *Relacion beridica...*, f. 21. En las Constituciones de 1593, no obstante, se había ordenado cerrar todas las puertas exteriores salvo la principal y la del corral de los alhoríes, pues, al parecer, habían favorecido el descontrol de personas y productos. Véase José Valenzuela Candelario, Rosa María Moreno Rodríguez y Fernando Girón Irueste, *El Hospital Real de Granada y sus constituciones de gobierno (1593-1857): asistencia a los pobres y regulación social* (Granada: Universidad de Granada, 2008), 86.



[Fig. 8] Impronta perceptiva del Hospital Real en la actualidad. Elaboración propia.



debido a su patronazgo⁵⁵² y, por extensión, a ilustres visitantes⁵⁵³; también acostumbró a alojarse en él el capellán mayor⁵⁵⁴. En el resto de alas se ubicaban las viviendas del personal, la cocina o la iglesia, entre otras dependencias.

Entre todos estos espacios interiores, existen al menos dos en los cuales el paisaje pudo ser considerado hasta el punto de determinar algunos aspectos de su diseño y distribución. No sorprende que el primero sea precisamente el *cuarto real*. La propia orientación del edificio haciendo frente a la ciudad amurallada proporcionaba una vista dominante y vigilante del perfil urbano [Fig. 9]. En el *cuarto real* — hoy Salón Rojo del Rectorado⁵⁵⁵— dos ventanas rectangulares muy espaciadas, con dimensiones generosas (1,70 × 2,10 m)⁵⁵⁶ y antepechos de mediana altura (85 cm), presentarían en primer plano el Campo de la Merced con la emblemática Puerta de Elvira —principal tanto de la medina islámica como de la ciudad cristiana y por donde entraron victoriosos los conquistadores⁵⁵⁷— inserta en el amurallamiento nazarí que comenzaba a ser rebasado. A sus espaldas emergería el caserío popular con la silueta blanca del problemático Albaicín, donde se concentraba la población morisca, recortándose contra el cielo. Los numerosos alminares exhibirían sus

[Fig. 9] Recreación aproximada de la vista desde el *cuarto real* a mediados del s. XVII. Elaboración propia.

552. *Todos los quartos que corresponden al primer lienzo de la fachada principal son los que están reservados para sus Magestades como dueños y Patronos del dicho Real Hospital*; ADPG, Libro 7298, Libro Primero. *Relacion beridica...*, f. 22v.

553. En él se alojó don Juan de Austria cuando se desplazó hasta Granada para combatir la rebelión de las Alpujarras en 1569; ADPG, Libro 7298, Libro Primero. *Relacion beridica...*, f. 22v.

554. [...] *ha avido e ay costumbre que el dicho capellan maior y los otros capellanes mayores sus antecesores, quando quiere, vivan y moren en el dicho ospital, y que le paresce [al arzobispo] que esto es cosa conveniente y de que resultan buenos efectos, porque del quarto real donde vive no se aprovechan los pobres [...]*. AGS, Patronato Real, L-25, doc. 68, *Relación del proceso y parecer del Arzobispo de Granada sobre el Hospital Real de Granada*. Véase también AGS, Patronato Real, L-25, doc. 70, *Declaración del Obispo de Tuy sobre la Capilla y Hospital Real de Granada*.

555. Agradezco a María Luis Bellido Gant y a Isabel Rueda su autorización y acompañamiento para inspeccionar este espacio a comienzos de 2019.

556. Debe de ser éste el *grande ventanaje* a que alude Henríquez de Jorquera en sus *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 256.

557. Según el relato de Gabriel Rodríguez Ardila, citado en Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, *Historia de la Casa de Mondéjar*; por Gabriel Rodríguez de Ávila, f. 215v (BNE Mss/3315). Además, en el contexto de la Contrarreforma, la salida al campo por la Puerta de Elvira adquiere un carácter *celebrativo de primer orden*, al situarse en el Campo del Triunfo la famosa columna mariana; véase Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, 123.

remates alterados y convertidos en esbeltos campanarios. Al sur y al fondo cerraría la estampa la admirada Sierra Nevada, delante de la cual comenzarían a emerger lentamente las formas sagradas de la Catedral. Se trataba de una vista urbana compleja, pero claramente valorada y entendida como apropiada para los eventuales ocupantes de este espacio, a la luz de su mención en la ya citada *Relación* de 1732: *las salas del expresado quarto real son mui espaciosas y tienen sus ventanas que dan vista a todo el Campo del Triumpho, parte dela Ciudad y de su vega [...]*⁵⁵⁸. Estas ventanas flanquean exteriormente la portada y fueron singularizadas con relieves platerescos a mediados del s. XVII⁵⁵⁹; otras dos de similar aspecto, aunque algo menores en dimensión (1,30 × 1,70 m), continúan perforando el alzado hacia su extremo septentrional.

El otro espacio del Hospital Real que pudo haber integrado la experiencia del paisaje en su diseño es la ya mencionada Galería de Convalecientes. Hospitales y monasterios comenzaban por entonces a incorporar este tipo de espacios⁵⁶⁰ para la estancia y el paseo de enfermos inválidos o salidos de las intensas y agotadoras curas disponibles⁵⁶¹. Idealmente, se les había de reservar a tal efecto espacios con incidencia solar directa⁵⁶², templados aires y, cuando fuese posible, vistas amplias y amenas para favorecer su recuperación. La experiencia de determinados ambientes debía de gozar de una cierta reputación terapéutica. Es lo que se pone de manifiesto en El Escorial y sus famosos Corredores del Sol, descritos y alabados en este sentido por el padre Sigüenza (1605)⁵⁶³. Ya en territorio granadino, el Hospital de la Reina en Alhama (fund. 1485) fue dotado en 1530 de una galería coronando su ampliación⁵⁶⁴, quizás dedicada a estos mismos fines, y el Monasterio

558. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica...*, f. 23r.

559. Lázaro Gila ha publicado un documento presente en el APNG (L-681, escribano Juan de Aguilera, f. 103), de 1641, en el que se recoge cómo Alberto Alonso, cantero, se comprometía a labrar la ventana a la izquierda de la portada a semejanza de la del lado derecho junto a Juan Durán; en Lázaro Gila Medina, «Corpus documental del Hospital Real», en *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, ed. Esther Galera Mendoza (Granada: Universidad de Granada, 2006), 385-86. Véase también Francisco Javier Gallego Roca, «Plan Director Hospital Real de Granada» (Granada, 2009), volumen 2.1, 27.

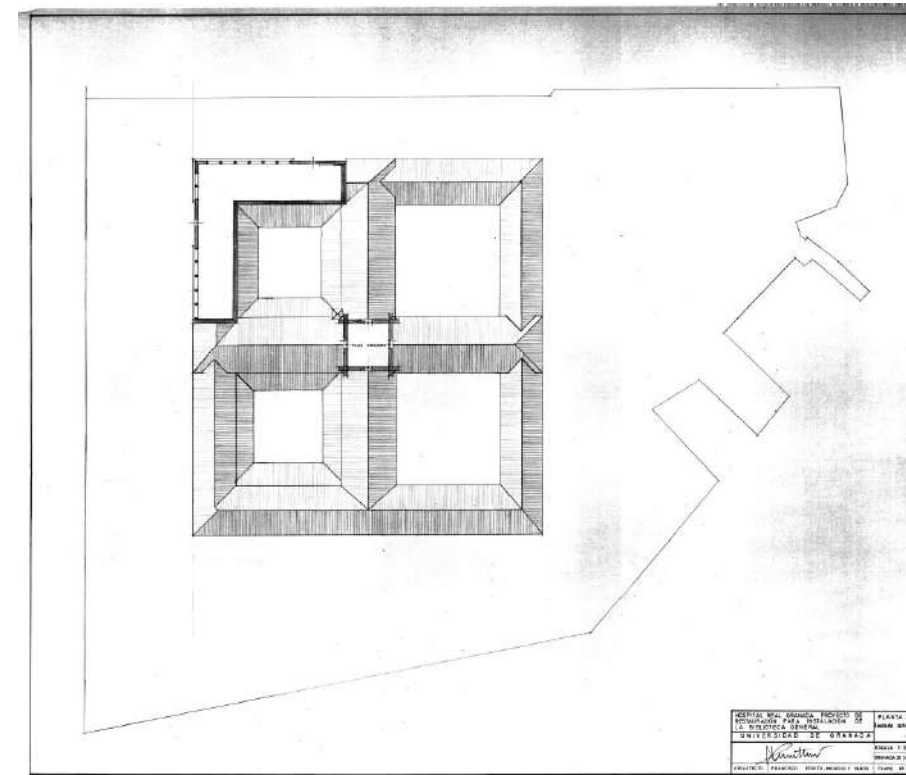
560. Paula Ermila Rivasplata Varillas, «El cuidado después de la enfermedad en el área de convalecencia del Hospital de la Sangre de Sevilla», *Erasmus: Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, n.º 2 (2015): 54-79.

561. Las curas disponibles para la sífilis, principal enfermedad tratada en el Hospital Real, consistían en sudores y unciones muy dolorosas, acompañadas de regímenes alimenticios. Se trataba, por tanto, de unos tratamientos muy rigurosos y debilitantes; según Valenzuela Candelario, Moreno Rodríguez y Girón Irueste, *El Hospital Real de Granada y sus constituciones de gobierno (1593-1857): asistencia a los pobres y regulación social*, 41. También en Carmona García, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*, 212-31.

562. Como implícitamente indica Felipe II al llamar "Corredores del Sol" a las galerías de convalecientes de El Escorial; en Secundino Zuazo Ugalde, «Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera», *Cuadernos de la Fundación Pastor* 9 (1964): 58-59.

563. *Aquí toman el sol los enfermos en invierno y gozan en el verano de los jardines, sin tener que subir ni bajar ni un dedo de escalón desde las celdas de la enfermería [...]. Las vistas que de allí se descubren son largas, abiertas, espaciosas, varias porque se ven los jardines, la huerta, las fuentes, los estanques, las dehesas de la Herrería y Fresneda, y de allí llega, por una parte, hasta aquellos cerros que están más allá de Toledo, y por otras a los que están junto a Guadalajara, y más allá, largo y vario horizonte*; en José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II* (Madrid: Apostolado de la Prensa, 1927), 535. También el Convento de San Benito de Alcántara (s. XVI) contó con una amplia galería en su envolvente, orientada a levante y a las vistas del lugar, como se indica en Ballarín Iribarren, «Arquitectura y construcción del Monasterio y Palacio de Carlos V en Yuste», 281.

564. Su orientación noreste, abundancia de huecos y emplazamiento elevado ofrecerían amplias vistas del panorama agrícola de los alrededores.



[Fig. 10] Planta de la Galería de Convalecientes. Plano de Francisco Prieto-Moreno, 1972. AUG, Caja 7/043.

de San Jerónimo en la capital contó, a su vez, con una galería para monjes inválidos o convalecientes adosada al templo⁵⁶⁵, orientada hacia la vega y el sol poniente y desde la que se divisaba asimismo Sierra Nevada⁵⁶⁶. En el caso del Hospital Real, esta función, *a priori* implícita en la misma denominación popular de Galería de Convalecientes, no parece haber sido desarrollada más que ocasionalmente en dicho espacio, pero los datos disponibles parecen confirmar el destino último que motivó su diseño y construcción.

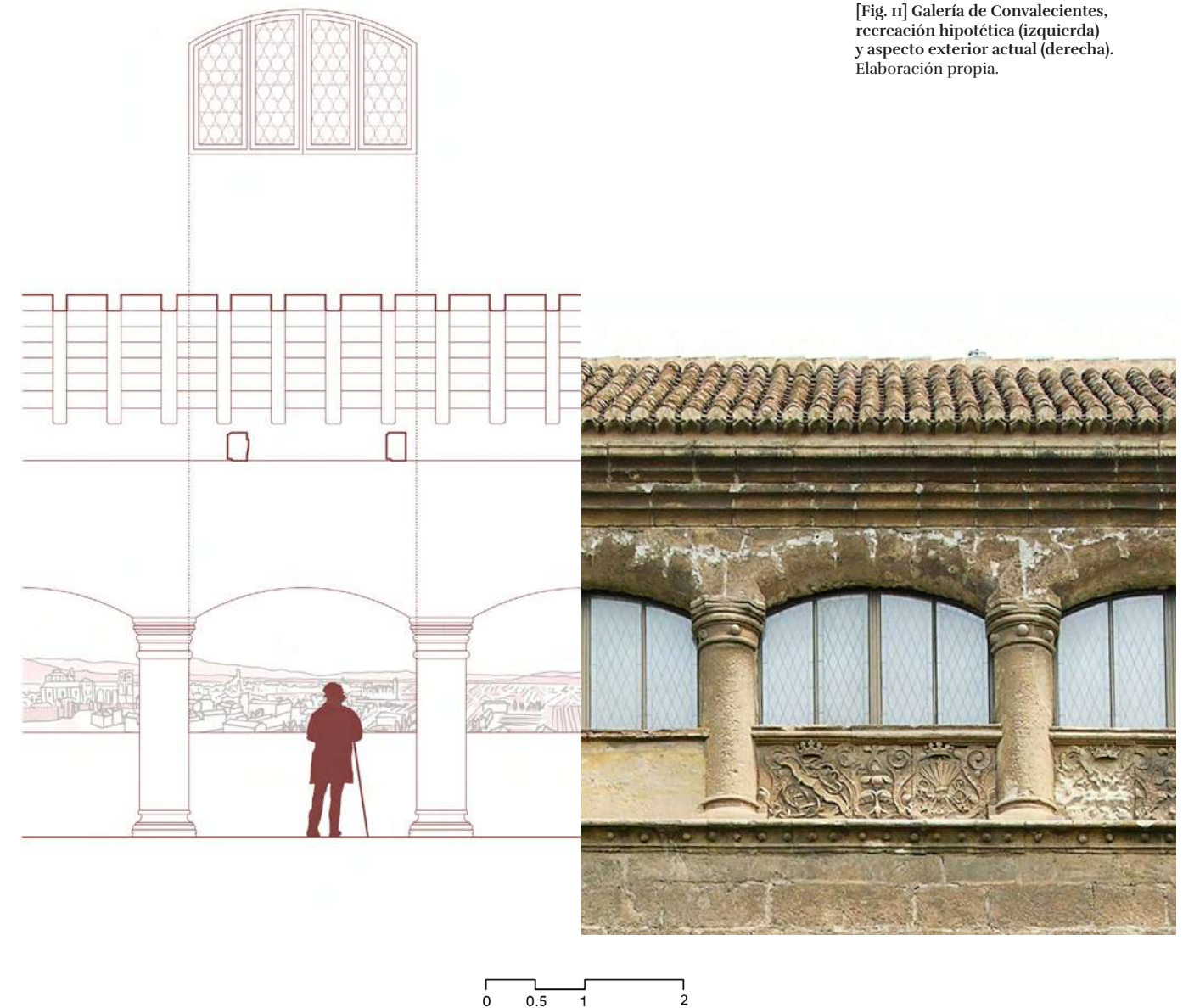
La Galería de Convalecientes [Fig. 10] adopta la forma de un espacio sobreelevado en el ángulo occidental del edificio e intensamente abierto al exterior, mediante trece arcos rebajados de silueta gótica⁵⁶⁷, de unos 2,30 m de luz, y dos ventanas

565. Carmen Martínez y Alfredo José Curiel Sanz, *El Real Monasterio de San Jerónimo* (Granada: Ilíberis, 2011), 31. También en Manuel. Espinar Moreno y Antonio Luis. García Ruiz, *Conocer y visitar el Monasterio de San Jerónimo* (Granada: Natívola, 2003), 20. La galería aparece ya representada en la vista de Granada desde el oeste dibujada por Wyngaerde (1567). Agradezco a las religiosas jerónimas su autorización para visitarla en septiembre de 2019.

566. Así se confirma en fotografías históricas como las conservadas en el MCT. Además, existieron en Granada hospitales dedicados exclusivamente a la convalecencia, como el de Nuestra Señora Madre de Dios de la Piedad, fundado por Francisco de Navas, o el de Santa Ana, dependiente del Arzobispado y situado frente a la Chancillería. Este último, también llamado de la Encarnación o del Arzobispo, contaba con una llamativa galería de convalecientes ya presente en la *Plataforma* de Vico; como se observa en Ana María Pérez Galdeano, *La historia de la Abadía del Sacromonte a través de sus grabados* (Granada: Corporación de Medios de Andalucía, 2016), 20. Henríquez de Jorquera se refiere a dicha galería, señalando que el Hospital de Santa Ana *tiene corredor a la dicha plaza, gozando de la vista de la real chancillería*; en Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 257.

567. Los dos hospitales anteriormente diseñados por Egas, el de Santiago y el de Toledo, carecieron de un espacio con formalización parecida, por lo que su precedente más cercano lo encontramos en la

rectangulares menores. Desde nuestro punto de vista, la presencia de un ático exclusivamente en esta parte del Hospital merece ser examinada con atención, pues rompe la unidad vertical —sin duda deseada al inicio— de un volumen puro y simétrico y en donde, como señalamos, priman las líneas horizontales. Es posible que, estando próxima la coronación del cerramiento, se advirtiese la conveniencia de un espacio adicional apto para alojar convalecientes, lo que probablemente requiriese un adecuado asoleo y aireación —el oeste es en Granada la dirección de procedencia de los vientos dominantes—. La situación del espacio en un ángulo podría justificarse por el deseo de una doble conexión directa con las enfermerías del piso principal (hombres y mujeres), que ocupaban los brazos en cruz⁵⁶⁸. De entre los cuatro ángulos exteriores del inmueble, los dos que componen parte de la fachada principal estaban comprometidos, como acabamos de ver, a otras funciones más representativas, y el ángulo norte carecía, obviamente, del soleamiento necesario. Es, así, el ángulo occidental, por su localización, soleamiento, aireación y —posiblemente— vistas, el que a todas luces se terminaría perfilando como idóneo para la convalecencia. Debió de ser antes de 1521 —momento en que se cubren aguas del segundo piso⁵⁶⁹— cuando se tomase la decisión de recrecer este cerramiento la altura necesaria para dar cabida a la Galería de Convalecientes. El carácter estrictamente mínimo del recrecimiento se manifiesta en su reducida altura (1,95 m) y en el hecho de que el trasdós de los arcos sea tangente a la cornisa de remate. Si el forjado de planta primera discurría originalmente a la misma cota que las enfermerías del crucero y la cornisa intermedia que recorre los cuatro alzados⁵⁷⁰, la amplia altura libre disponible tras la sobreelevación habría permitido la creación de una zona para convalecientes con áreas de simple y doble altura⁵⁷¹, atravesada por los rayos crepusculares y desde cuyas arcadas se divisasen largas perspectivas del límite occidental de la ciudad y la vega del Genil⁵⁷² [Fig. 11].



[Fig. 11] Galería de Convalecientes, recreación hipotética (izquierda) y aspecto exterior actual (derecha). Elaboración propia.

galería alta de la Lonja granadina (1518-1522), en cuyas obras participó el mismo arquitecto; véase Ignacio Henares Cuéllar, *La Capilla Real, la Catedral y su entorno* (Granada: Diputación de Granada, 2004), 41-42; Miguel Ángel León Colona, «La Lonja», en *El libro de la Capilla Real* (Granada: Miguel Sánchez, 1994), 249-57. Francisco Prieto-Moreno se encargó de la restauración de la arquería de la Galería de Convalecientes en 1962; véase ADPG, Caja 1983; también en AGA, Caja 26/248. Este último documento aparece transcrito en Gallego Roca, «Plan Director Hospital Real de Granada», volumen 2.3, 117.

568. Fernando Acale afirma que la cota del forjado original de la Galería de Convalecientes se situaría, posiblemente, a la misma cota del crucero alto con sus enfermerías, permitiendo su acceso a nivel por ambos extremos de la planta en L. Véase Acale Sánchez, «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos», 645-46.

569. Félez Lubelza, *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*, 119; Acale Sánchez, «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos», 627.

570. Acale Sánchez, «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos», 645-46.

571. Es forzosa la existencia de un suelo pisable, a la altura aproximada de la cornisa discontinua bajo los arcos, para que los balcones fuesen accesibles, como ocurre en la actualidad. La hipotética existencia de una sala de convalecencia de dos alturas permitiría el uso de uno de los niveles en invierno y del otro en verano, como en el Hospital de la Sangre de Sevilla; véase Rivasplata Varillas, «El cuidado después de la enfermedad en el área de convalecencia del Hospital de la Sangre de Sevilla».

572. El vecino Convento de la Merced, de similar orientación, era alabado por el cronista Henríquez de Jorquera por sus vistas de la vega: el autor se refiere a sus *extremadas y vistosas galerías que descubren la famosa vega* y al hecho de que *su principal portada mira al occidente sin que se le ponga nada por delante, gozando de la hermosa vega*; en Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 237-38.

En los años cuarenta del s. XVI⁵⁷³ se labraban las decoraciones góticas de la cara exterior de la Galería⁵⁷⁴; las obras, si no estaban aún terminadas, quedarían paralizadas con el devastador incendio de 1549. A raíz del trágico accidente, los trabajos se orientaron más hacia el acondicionamiento básico del edificio y el aprovechamiento del máximo número de espacios disponibles que a la continuación del proyecto según el diseño original⁵⁷⁵. Para 1567, tras años de frenéticas reparaciones y

573. María Encarnación Cambil ha resaltado el optimismo en esta fase de las obras y la buena marcha de los trabajos, con el apoyo directo de Carlos V; en Cambil Hernández, *Los hospitales de Granada, siglos XVI-XXI: tipología, catálogo e historia*, 239-40.

574. Acale Sánchez, «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos», 634.

575. Perria, «El hospital cruciforme: Formación y transformación. Estudios tipológicos para la reconversión patrimonial», 473.

reconstrucciones, la envolvente estaba cerrada, como sugiere la vista de Granada desde poniente realizada por Wyngaerde.

Sin embargo, el contraste entre intencionalidad y realidad, en lo que al funcionamiento del Hospital se refiere, fue siempre acusado, debido no sólo al accidente del fortuito incendio sino también a lo menguado de su hacienda y a su siempre deficiente administración. Así, de la lectura de las diversas *Constituciones* y los autos de los visitantes se desprende que la Galería de Convalecientes no fue siempre utilizada como tal, sino para otros menesteres más utilitarios⁵⁷⁶. A modo de ejemplo, en las *Constituciones* de 1593 se señalaba:

Es necessario que aya aposentos de conualecientes en el dicho Hospital, donde se entretengan ocho, ò diez dias los enfermos, y tinelo⁵⁷⁷ donde coman, porque salen de los sudores tan flacos, y debilitados, y las carnes tan abiertas, que echandolos luego de casa suelen caer en enfermedades mayores, como la esperiencia ordinaria lo muestra, y porque como son tan pobres, luego que salen del Hospital, comen manjares contrarios a su salud, y tornan a recaer⁵⁷⁸.

Palabras que se reiteran con otras algo más adelante en el mismo documento: *y no aviendo lugar a el presente que aya las dichas camas de conualecientes, se executarà luego que aya hazienda, y comodidad para ello*⁵⁷⁹. En 1618 seguía sin contarse con camas de convalecencia, como se deduce de la lectura de la relación de Pedro Cifontes de Loarte en 1618⁵⁸⁰. Más tarde, se denuncia que *en la Galería de Conualecientes se tiende ropa*⁵⁸¹. A raíz de la visita en 1629 por parte del abad del Sacromonte Pedro de Ávila se ordena que *en el crucero alto donde esta la Galería que mira al querto y corrales del dicho ospital no se crien ni tengan gallinas ni palomas sino queste limpio el dicho crucero para poner en el las cossas necessarias como se mando en la visita ultima passada*⁵⁸², y pocos años después, en la constitución séptima de 1632, se reitera que *en la galería del hospital no aya gallinas ni palomas*⁵⁸³. Estos testimonios informan, a través de la denominación histórica del

576. Todo ello se enmarca en una coyuntura general de carestía que afectó también a otros hospitales. Un ejemplo es el hospital sevillano del Espíritu Santo, también destinado a bubosos, que no tuvo salas de convalecencia hasta los años sesenta del siglo XVII, a pesar de que la ordenanza de su fundación (1590-1591) así lo recomendaba; véase Carmona García, *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*, 279.

577. Del italiano *tinello*, comedor de servicio.

578. Hospital Real de Granada, *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fundaron los señores Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Ysabel. Sacadas de las visitas que en el Hospital hizieron los señores...*, constitución 141, f. 21.

579. Hospital Real de Granada, *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fundaron los señores Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Ysabel. Sacadas de las visitas que en el Hospital hizieron los señores...*, constitución 141, f. 21.

580. ADPG, Libro 7293 [signatura actualizada: 2103], *Libro de relación de la fundación orden y gouierno hacienda y rentas del hospital real desta ciudad de Granada fecho por el señor Doctor don Pedro cifontes de Loarte Inquisidor apostolico desta ciudad y Reino y Visitador por su magestad deste hospital real. Año de nuestro Señor Jesuchristo de mil y seiscientos y dieciocho*.

581. AGS, Patronato Eclesiástico, L-321. Citado en Cambil Hernández, *Los hospitales de Granada, siglos XVI-XXI: tipología, catálogo e historia*, 254.

582. *Constituciones antiguas del Hospital Real, 1593*. Fondo bibliográfico antiguo de la Universidad de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/27298>.

583. *Constituciones nuevas de la última visita del Hospital Real del año de 1632*, reproducidas en Valenzuela Candelario, Moreno Rodríguez y Girón Irueste, *El Hospital Real de Granada y sus constituciones de gobierno (1593-1857): asistencia a los pobres y regulación social*, 90. También en Hospital Real, *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fundaron los señores Reyes Católicos D.*

espacio, de su destino originalmente previsto y entonces frustrado: la estancia de enfermos en proceso de recuperación.

La situación queda finalmente aclarada con la escritura de donación de 20.000 ducados por parte del arzobispo Martín Carrillo de Alderete (1651), aceptada por Felipe IV en febrero de 1652 y recogida en las *Constituciones* de 1671⁵⁸⁴. El arzobispo explica con bastante detalle cómo la convalecencia había sido hasta entonces muy insuficiente en el Hospital Real. Habiendo notado esta carencia, Carrillo expone que desde cinco años atrás había decidido tomar por su cuenta y cargo la convalecencia, alojando a los enfermos en una casa, que suponemos cercana, cedida por un piadoso caballero. Dados los beneficios que este servicio había demostrado tener sobre los enfermos, pero reconociendo el inconveniente de tener que trasladarlos a otro inmueble, unido a su conocimiento de que la convalecencia había sido exigida desde las primeras *Constituciones* refrendadas por los reyes, decide hacer esta donación con objeto de llevar a cabo las obras necesarias en el Hospital Real:

Y porque ha parecido ser mas en beneficio de los dichos pobres enfermos que la convalecencia la tengan dentro del dicho Hospital Real, y para que esto se execute son necessarias dos salas distintas, y separadas, vna para hombres, y otra para mujeres, y que aya asimismo tinelos apartados donde puedan comer los conualecientes, y quando se leuantan, sin mezclarse los vnos con los otros. Y asimismo vna pieça donde se recoga, y guarde toda la ropa tocante a la convalecencia, en manera que no se junte con la de los enfermos, y también otra pieça que sirva de botilleria, y despensa para guardar, y conservar los alimentos, y cosas de regalo que se compraren en junto para ellos, he acordado de representar al Rey nuestro Señor, que Dios guarde, la necesidad de estos pobres enfermos [...] suplicando, como humildemente suplico a su Magestad, se digne de mandar que en el dicho su Real Hospital se admita esta fundación, y que en execucion de dichas constituciones mandadas guardar, se despachasse su Real cedula para el Administrador general del dicho Hospital, y Visitadores del, y demas personas a quien tocare, y a cuyo cargo està el gobierno, asignen, y dispongan en lugar a proposito, y conveniente las dichas dos salas de convalecencia, y demas pieças para la guarda, ropa, tinelos, y botilleria que estèn destinadas, ciertas, y seguras, para siempre jamas [...].

Y con condicion, que si para disponer, y ajustar las dos salas, tinelos, y botilleria, en la forma necesaria, y conveniente para que tenga execucion, y cumplido efecto esta obra, fuere necesario hacer algunos gastos en lo que oy està edificado en el dicho Hospital Real, consiento, y he por bien que se haga [...]⁵⁸⁵.

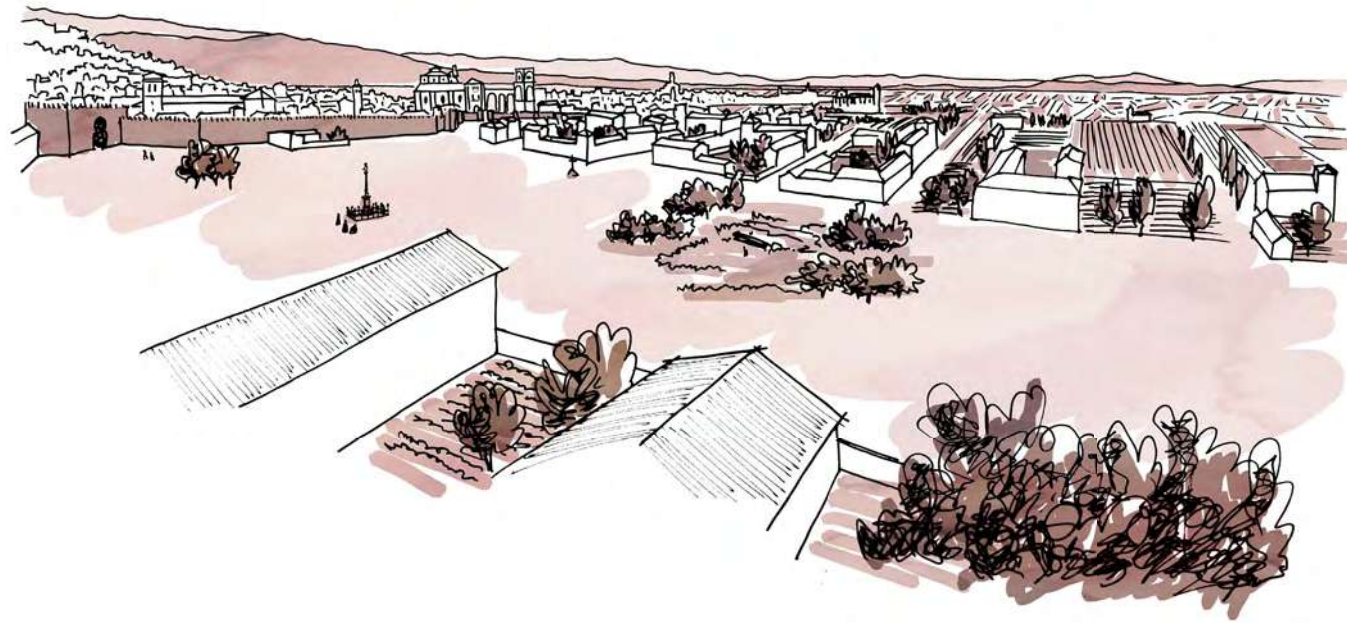
La donación pudo haber supuesto el inicio de las obras de adecuación interior de la Galería de Convalecientes para su fin originario. En el APNG existe un documento (1667), publicado por Lázaro Gila, que da cuenta de cómo las alcobas de las *enfermerías de los conualecientes* se sacaron a subasta⁵⁸⁶. Que las obras se llevaron al menos parcialmente a cabo lo podemos deducir de la *Relación* de 1732, que

Fernando, y Doña Ysabel, f. 23v. Fondo bibliográfico antiguo de la Universidad de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/27295>.

584. Hospital Real, *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fundaron los señores Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Ysabel*, f. 46r-50v.

585. Hospital Real, *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fundaron los señores Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Ysabel*, f. 47v-48r.

586. Estas habían de contar con *pilastras frisadas, tablas labradas y traslapadas, cornisas y remates*, al igual que en las enfermerías de curación. Véase APNG, L-805, escribano Juan de Navas, f. 1143. Transcrito en Gila Medina, «Corpus documental del Hospital Real», 387-88. Se hizo con el encargo José Álvarez, quien se comprometía haberlas acabado para finales de febrero de 1668.



[Fig. 12] Recreación aproximada de la vista desde el brazo suroccidental de la Galería de Convalecientes a mediados del s. XVII. Elaboración propia.

indica que los enfermos estaban *separados en cuatro salas con la combalecencia*⁵⁸⁷; espacio, éste último, que *si se hubiese cobrado enteramente el dicho juro* podría haberse *perfeccionado*, pues *tampoco sufraga su situación*⁵⁸⁸. La misma *Relación* sitúa dos *enfermerías* precisamente en estas crujías del ángulo occidental, destinándose una para hombres y otra para mujeres:

El otro patio dela misma mano izquierda quele sigue [Patio de la Capilla] esta enlosado con su Pilar de agua y acauado perfectamente con sus Corredores y Colunas que es enel que por la izquierda en su plan vaxo esta la Yglesia del Real Hospital que sus ventanas caen a la dicha fachada que mira el medio día; y en la correspondencia alta estan las enfermerías de hombres, y por la parte que mira al Poniente las delas mujeres e inmediato a estas la havitacion delos enfermeros maiores [...]⁵⁸⁹.

En general, se acepta que por encima de la iglesia del Hospital no hubo más que un forjado completo hasta mediados del s. XVIII, en que el Hospital pasaría a ser Hospicio y se reajustarían los niveles para incrementar su aprovechamiento, lo que significa que las enfermerías aludidas vendrían a coincidir espacialmente con la Galería de Convalecientes. En ese caso, la parte suroccidental de la Galería, que hoy mira a los Jardines del Triunfo, habría correspondido a los hombres y, la noroccidental, hacia el actual aparcamiento de las dependencias universitarias, a las mujeres. La división del actual espacio diáfano y con planta en L, que ha sido sugerida aunque por otros motivos⁵⁹⁰, cobra todo su sentido teniendo en cuenta la

587. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica...*, f. 25r.

588. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica...*, f. 12v.

589. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica...*, f. 22r.

590. Acale Sánchez, «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos», 645-46. El investigador sugiere que la fragmentación espacial vendría obligada por el volumen intrusivo



[Fig. 13] Recreación aproximada de la vista desde el brazo noroccidental de la Galería de Convalecientes a mediados del s. XVII. Elaboración propia.

separación de los enfermos por género que se practicaba rígidamente en el hospital⁵⁹¹. La altura de los antepechos de los arcos —en torno a 1 m— sería particularmente cómoda para descansar los brazos mientras se contemplaba el entorno desde esta posición elevada⁵⁹².

En el brazo suroccidental de la Galería, el asomo por los balcones descubriría, inferiormente, el huerto contiguo a la iglesia, en el que en 1732 existían algunas higueras y granados y el Administrador proyectaba plantar algunos *naranjos chinos con que se hermoree aquel sitio*⁵⁹³; a la izquierda se levantaría la casa del mayordomo, arrendada con su correspondiente huerto y, a la derecha, el camposanto del Hospital, lindante con el Camino de Jaén o Ancha de Capuchinos⁵⁹⁴ [Fig. 12]. A

de la escalera del Patio de la Capilla, que muere en la galería alta del patio, aproximadamente 1,5 m por debajo del primitivo forjado de Convalecientes. Pero su hipotética situación enfrentada con los arcos de la galería y la gran desigualdad en superficie entre los dos supuestos espacios resultantes suscitan dudas. Incluso teniendo en cuenta que el número de plazas del hospital era, en teoría, del doble para hombres que para mujeres, como se especifica en sus *Constituciones*, esta diferencia de superficie es excesiva, resultando el fragmento de galería orientado a noroeste claramente residual.

591. La partición debió de situarse en un lugar acorde a la arquitectura del propio espacio, a la posición y distribución de los huecos exteriores —que eran necesariamente accesibles y permitían el asomo, como implícitamente se desprende de la cita extraída del informe de la visita de 1629 por Pedro de Ávila— y a la proporción de pacientes de uno y otro sexo. Tal vez una clave para entender su organización espacial en el s. XVII la proporción de la presencia *inmediata* a estas salas de la *habitación de los enfermeros mayores*, como menciona el testimonio citado; dependencia que podría, quizás, haber actuado de antesala o de elemento de separación; también puede proporcionar indicios la serie de espacios auxiliares que Carrillo exige que acompañen a las salas de convalecientes en su donación.

592. Si el espacio era habitable, los huecos debieron de estar dotados de carpinterías practicables. Es lo que se deduce del documento posterior *Cuenta de las obras de albañilería carpintería y cerrajería hechas en diversas oficinas y sitios del Real Hospicio (1760)*, en ADPG, L-2752. Transcrito en Gallego Roca, «Plan Director Hospital Real de Granada», volumen 2.3, 112-113. La Lonja granadina, con *loggia* de arcos escarzanos de características similares, también se preveía que pudiera ser cerrada con *claraboyas en los vacíos de los arcos*, según Archivo de la Capilla Real, Cajón 3º, L-26, nº1, citado en Manuel Gómez-Moreno González, «Documentos referentes a la Capilla real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 2, n.º 4 (1926): 99 y ss.

593. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica...*, f. 23v.

594. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica...*, f. 23.

media distancia, más allá de las tapias del recinto hospitalario, la topografía suavemente descendente permitiría dominar el entorno suburbano de Fuente Nueva, encrucijada de caminos poblada de huertos y jardines y puntuada, algo más lejos, por el Monasterio de San Jerónimo. Al sur se divisaría la Puerta de Elvira jalonando un perímetro amurallado que empezaba a ceder ante la presión urbanizadora. La Catedral, incluso en construcción, gozaría de un protagonismo evidente desde comienzos del s. XVII, dibujando sus formas clásicas sobre la silueta de Sierra Nevada; montes que, según Marineo Siculo, daban *mucha alegría [...] a los vezinos de Granada que desde sus ventanas los miran*⁵⁹⁵. A lo lejos, la vega regada por el Genil se extendería hasta donde los montes occidentales ponían coto a la vista.

Por el otro brazo de la Galería, abierto hacia el noroeste, se percibirían en primer plano los terrenos del Hospital, cuyo extremo izquierdo, lindante con Ancha de Capuchinos, lo constituía el mencionado cementerio para los fallecidos en la institución; el resto lo ocupaba un terreno baldío y un amplio huerto con frutales y parras que se regaba con una alberca situada en la zona norte del complejo⁵⁹⁶ [Fig. 13]. La parcela se cerraba al fondo con viviendas, parte de nuevas agrupaciones residenciales extramuros que comenzaron a aparecer a raíz de la creación del Hospital. Algo más allá se divisarían las llamadas Eras de Cristo, espacio agrícola y cementerio cristiano presidido por la imponente Cruz de las Eras; al fondo, cerraría la perspectiva el perfil inconfundible de Sierra Elvira. En dirección norte se distinguiría también, asomando entre el arbolado, el monasterio de monjes cartujos, sobre un cerro, por lo demás, libre de otras construcciones, tal y como lo muestra Wyngaerde en su vista de Granada desde poniente.

Ambas alas de la Galería, por tanto, permitirían descansar la vista sobre un entorno periurbano, fértil y apacible; un tipo de escena en la cual, frente a las connotaciones históricas, políticas y religiosas dominantes en la vista desde el *quarto real*, es comprensible el reconocimiento de ciertas virtudes terapéuticas.

Esta breve incursión en el Hospital Real permite reconocerlo como un hito arquitectónico-paisajístico concebido deliberadamente como tal, que vino a puntuar el paisaje urbano con una importante carga de significados y que, al mismo tiempo, pudo incorporar en su interior espacios arquitectónicos diseñados para proporcionar una particular experiencia del paisaje, con fines terapéuticos, demostrativos o recreativos. Aunque las circunstancias no fueron siempre favorables para materializar las ideas de proyecto originales, las vistas de Granada y su entorno demuestran haber sido valoradas y, por ello, seleccionadas y aparentemente destinadas a aquellos colectivos que más las fuesen a apreciar: la clase privilegiada, con la monarquía a la cabeza, y los enfermos en proceso de recuperación como gesto de caridad.

595. Marineo Siculo, *Obra compuesta por Lucio Marineo Siculo coronista d[el] sus Majestades de las cosas memorables de España*, f. 170.

596. ADPG, Libro 7298, *Libro Primero. Relacion beridica...*, ff. 23v-24r.

Catedral y Capilla Real

El conjunto formado por la Catedral de Granada y la anexa Capilla Real marcaría también un antes y un después en el paisaje urbano de la capital. Aunque fueron numerosas las iglesias con carácter de hito que emergieron en Granada tras la conquista, ya fueran de obra nueva o por consagración y adaptación de mezquitas previas, éste es sin duda el más relevante conjunto religioso-funerario desde el punto de vista paisajístico. Responde a uno de los deseos principales de la monarquía y la Iglesia tras la conquista: la centralización del paisaje urbano en torno a un núcleo cultural, referencial y simbólico que además coincide con su centro poblacional. La ciudad cristianizada parecerá gravitar en torno a este doble hito monumental que vendría a presidir el corazón urbano, emplazándose entre las cuatro calles *acostumbradas* y *en quadra* señaladas por Henríquez de Jorquera: Cárcel, Pescadería, Zacatín y del Hatabín —primer tramo de calle Elvira—⁵⁹⁷. La ocupación de parte de las dependencias de la anterior mezquita aljama⁵⁹⁸ no es, desde luego, casual⁵⁹⁹: además de apoderarse de su localización estratégica⁶⁰⁰, los nuevos edificios venían, de este modo, a escenificar la victoria del cristianismo sobre el islam⁶⁰¹; impresión que se acrecentaría con el marcado contraste de sus fábricas en cuanto a dimensiones, elevación, estereotomía monumental y decoración exterior: ya se dijo que la Mezquita Mayor no parece haberse dotado de un aspecto externo destacado, y su alminar —ahora llamado Torre Turpiana— apenas superaba los 13 m de altura en el momento de su derribo⁶⁰².

La primera sede de la Catedral, como es sabido, fue la Mezquita Mayor de la Alhambra [Fig. 2], consagrada en la misma toma de posesión de la ciudadela y fundada como Iglesia Mayor en mayo de 1492⁶⁰³. No obstante, la idea de trasladarla



[Fig. 1] La Catedral y la Capilla Real desde la zona de Torres Bermejas. Detalle del grabado *Veue dv chateav de la tovr vermeil et de la grande eglise de Grenade designe av natvrel et grave par L. Mevnier*, ca. 1665. BDH, ER/5824 (45).

597. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 25-26.

598. Fundamentalmente, el patio de abluciones, el alminar y un baño, al que alude Hernando de Baeza; véase Juan Pablo Rodríguez Argente del Castillo, Teresa Tinsley y José Rodríguez Molina, *Relación de Hernando de Baeza sobre el Reino de Granada: Historia de los Reyes Moros de Granada. El MS. 633 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University* (Jaén: El ojo de Poe, Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler, 2018), 97.

599. Señala José Rodríguez Molina que, *desde la proclamación del cristianismo como religión oficial por parte de Roma, la sede del obispo, responsable último de la evangelización y de la liturgia, se instaló en el lugar anteriormente ocupado por las más populares divinidades paganas*; en José Rodríguez Molina, «La catedral: orígenes y configuración histórica», en *El libro de la catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina, vol. 1 (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005).

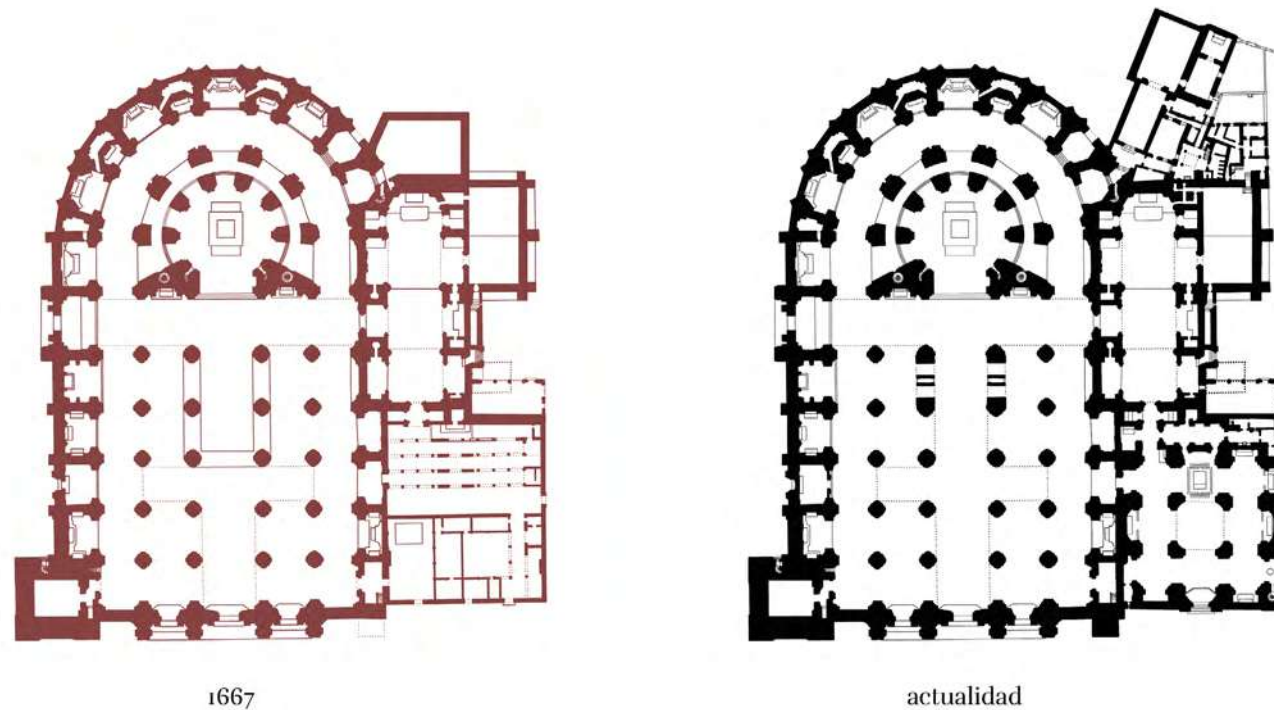
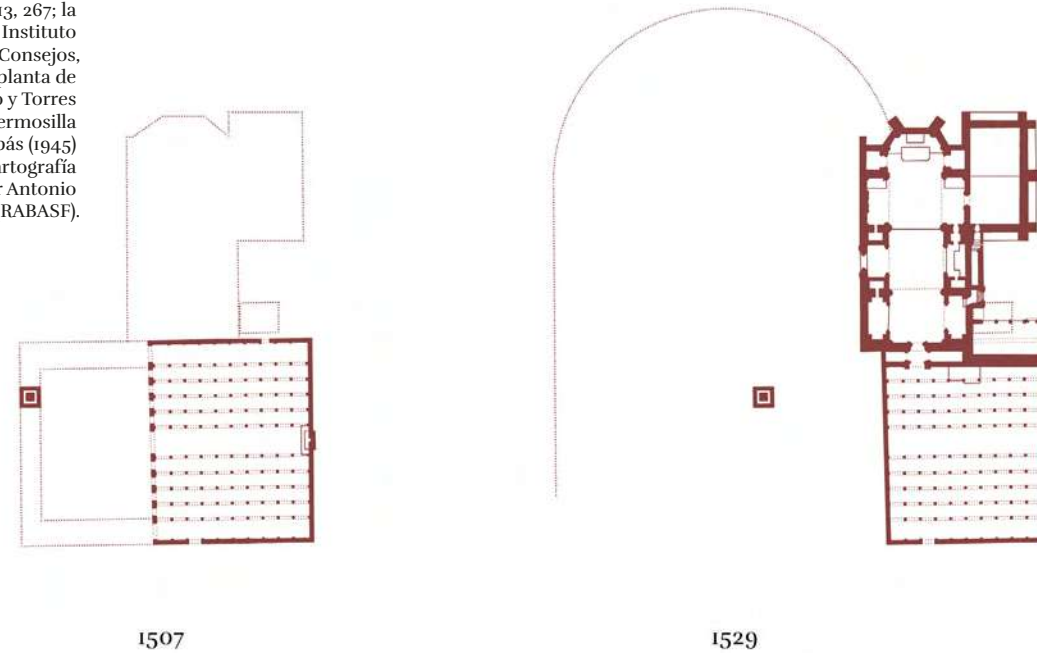
600. Este espacio jugó un papel de centralidad funcional, a nivel de actividad urbana, tanto en tiempos nazaries como después de la conquista; véase Alfredo Ureña Uceda, «La catedral de Granada y su imagen. Fortuna crítica de su representación gráfica desde el siglo XVI al XIX», *Cuadernos de arte e iconografía* 8, n.º 16 (1999): 274.

601. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el renacimiento español*, 134-35; David Nogales Rincón, «La Capilla real de Granada. Fundamentos ideológicos de una empresa artística a fines de la Edad Media», en *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*, ed. Diana Arauz Mercado, vol. V (Zacatecas: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 197-217.

602. Leopoldo Torres Balbás, «La mezquita mayor de Granada», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* X, n.º 2 (1945): 424. Por encima de esta altura debió de alzarse una azotea con un cuerpo menor o linterna y una veleta, tal y como se observa en la vista de Granada desde el sur por Joris Hoefnagel (1565). Antonio Fernández Puertas advirtió esta representación del alminar en su estado original en su artículo «La mezquita aljama de Granada», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos Sección Árabe-Islam*, n.º 53 (2004): 39-76.

603. Münzer, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, 135; Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 18; Miguel A. López Rodríguez, «Fechas y datos en la

[Fig. 2] Evolución de la Catedral y Capilla Real de Granada. Elaboración propia a partir de AHN, Universidades, 713, 267; la planta de Juan de la Vega en el Instituto Valencia de Don Juan (1594); AHN, Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, 631; la planta de 1704 publicada por Gómez-Moreno y Torres Balbás; la planta de José de Hermosilla (1769); las hipótesis de Torres Balbás (1945) y Fernández Puertas (2004), y la cartografía vectorial actual elaborada por Antonio Almagro y A. Puertas (RABASF).



al centro urbano —avance decisivo del proceso de aculturación— debió de estar presente desde el inicio, aunque, primero, el respeto a las Capitulaciones⁶⁰⁴ y, después, la delicada situación social hicieran aconsejable posponer la operación. En 1495 se dio un tímido paso adelante mudando la sede catedralicia al primer templo cristiano de nueva planta, en el Realejo, que habría de ser después Convento de San Francisco Casa Grande⁶⁰⁵. Cancelados ya los acuerdos de las Capitulaciones, en 1502 el papa autorizaba el traslado de la Iglesia Mayor a la mezquita aljama, reconvertida el año anterior en parroquia de Santa María de la O⁶⁰⁶; traslado que no se efectuaría hasta 1507, tras el fallecimiento de fray Hernando de Talavera⁶⁰⁷ —conocido por su actitud tolerante con los moriscos—. Que, a pesar de la demora, la decisión estaba tomada y era irrevocable lo confirma la cédula de los Reyes Católicos del 12 de octubre de 1504 ordenando que *en la Yglesia Catredal [sic] de Nuestra Señora SSancta María de la O. de la çibdad de Granada se faga una honrrada capilla a la mano derecha de la capilla mayor de la dicha yglesia en la qual sean quando la voluntad de Nuestro Señor fuere nuestros cuerpos sepultados [...]*⁶⁰⁸. Las referencias a la *mano derecha de la capilla mayor* y a la *Yglesia Catredal de Nuestra Señora SSancta María de la O.*, aunque en principio podrían aludir tanto a la futura Catedral como a su sede provisional en la mezquita reconvertida —su primer altar se localizó en el lugar del mihrab⁶⁰⁹— se relacionan inequívocamente con la Catedral en proyecto, como revela la orden de 1518 de derribo de la sacristía catedralicia erigida temporalmente en la zona prevista de comunicación entre la Catedral y la Capilla Real⁶¹⁰.

historia de la catedral», en *El libro de la catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina, vol. 2 (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005), 987-1016.

604. José Manuel Pita Andrade, «La arquitectura y la decoración del templo», en *El libro de la Capilla Real* (Granada: Miguel Sánchez, 1994), 49-67.

605. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 19; López Rodríguez, «Fechas y datos en la historia de la catedral».

606. Torres Balbás, «La mezquita mayor de Granada».

607. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 17-22. Precisamente de 1507 data un croquis de la parroquia de Santa María de la O perteneciente al Cardenal Cisneros y hallado recientemente por Manuel Espinar Moreno en AHN, Universidades, 713; véase Manuel Espinar Moreno, «Noticias para la Arqueología e Historia de Granada: Plano de la Mezquita Mayor de Granada de 1507 en poder de Cisneros», *Al-Qanṭara* 40, n.º 1 (2019): 253-61. Este croquis, dibujado con motivo de las adaptaciones de la parroquia, evidencia que la antigua mezquita constaba de once naves separadas por diez filas de arcos, cada uno de ellos con diez arcos y once pilares o columnas. Había, además, soportes parcialmente embebidos en los muros perimetrales. Los accesos a la iglesia en 1507 se limitaban a dos: uno por el lado occidental, al que vendría a enfrentarse la puerta a la Capilla Real en construcción, y otro por el lado oriental, hacia el aljibe subterráneo.

608. VV.AA., «Documentos», en *El libro de la Capilla Real* (Granada: Miguel Sánchez, 1994), 299-311, documento 1.

609. Así lo demuestra el croquis de 1507 en poder de Cisneros citado en la nota 607. En el lugar del antiguo mihrab se dibuja una cruz y se rotula *laltar mayor primero*. Por aquellas fechas se proyectaba su traslado al muro nororiental de la vieja mezquita, donde se dibuja una nueva cruz y se escribe *laltar mayor donde lo quieren mudar quitan estar dos danzas de pilares*. Manuel Espinar Moreno transcribe “danzas” en lugar de “danzas”, término al que nosotros encontramos más sentido. Ignoramos si las dos líneas de pilares se llegaron a suprimir —Gómez-Moreno González así lo indica—, pues las plantas de la parroquia de que disponemos ofrecen información contradictoria.

610. El 4 de septiembre de 1518 Carlos V ordenaba demoler la sacristía de la catedral provisional, edificada, al parecer, al norte de la Capilla Real, para labrar en su lugar la puerta de comunicación entre la Capilla y la futura Catedral, coincidente con el crucero de ésta: *Venerables deán y cabildo de la santa iglesia de Granada. Ya sabeys como los católicos Reyes mys señores abuelos, que santa gloria ayan, erigieron y fundaron su Capilla Real en esa ciudad de Granada, junto con la iglesia mayor, a la parte del evangelio [esto es, junto a la nave izquierda de la Capilla Real]; y porque yo soy informado que ay necesidad que se abra la puerta de la dicha capilla que sale a la dicha yglesia mayor por la sacristía della [puerta entre la Capilla Real*



[Fig. 3] Presencia urbana de la Capilla Real: un espacio interior con aspiraciones verticales. Fotografía de la autora, 2021.

Enrique Egas dibujó una *traça mayor* en 1505 que comprendía las plantas de la Capilla Real y de la nueva Catedral, por lo que cabe pensar en un diseño unitario en el que la primera habría figurado como un apéndice del templo principal. Uno de los condicionantes del proyecto fue un aljibe subterráneo contiguo a la antigua mezquita, que por su utilidad se deseó preservar⁶¹¹. Esta circunstancia forzó una orientación imperfecta, tanto de la Capilla de los Reyes como de la futura Catedral, que debieron continuar con las direcciones principales de la mezquita aljama y del oculto aljibe; en segundo lugar, la posición de la cisterna obligó a disponer la Capilla desalineada y con su acceso axial por una de las esquinas de la “iglesia vieja”⁶¹², que estaba previsto que se convirtiese en claustro y Sagrario de la Catedral⁶¹³ [Fig. 2]. Puede imaginarse que tanto la posición del aljibe como la entrada axial desde la antigua mezquita forzarían una semiluz reducida de la nave (6,40 m) y, por tanto, unas proporciones contenidas del proyecto de la Capilla (49 m de largo y 24,20 m

y la futura Catedral], *os ruego y encargo ayáis por bien y dedes lugar que se derribe la dicha sacristía y se tome a hacer en otra parte donde mejor pueda estar [...]*; en Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, Apéndice documental, documento 9. Es probable que para la edificación de la sacristía provisional de Santa María de la O se reutilizase y ampliase la nave nororiental del patio de la mezquita. Gómez-Moreno González, en cambio, pensaba que esta puerta abierta entre 1518 y 1521 sería la de comunicación con el actual Sagrario, en Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 289. Le sigue Gómez-Moreno Martínez en «Sobre el Renacimiento en Castilla. II- La capilla real de Granada», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, n.º 3 (1925): 79, nota 1.

611. Meneses García, *Correspondencia del Conde de Tendilla, vol. I (1508-1509)*, 751.

612. Así la rotula Wyngaerde en su vista de Granada desde el sur (letra f de la leyenda).

613. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 42-44.

de ancho, incluyendo el espesor de los muros), fijadas en el contrato de 1506⁶¹⁴. A su vez, estas dimensiones limitadas, unidas a la sobriedad de la fábrica y al conservador gótico flamígero, pudieron ser favorecidas por el cardenal Cisneros, confesor y testamentario de la Reina Católica⁶¹⁵. Desde su rigorismo religioso, la Capilla Real —una de las primeras construcciones de nueva planta en la ciudad conquistada— pudo haberse entendido como una inmejorable oportunidad para exteriorizar la pureza y virtud ejemplarizantes de la doctrina católica y de los propios soberanos, priorizando la significación espiritual por encima de la monumentalidad o la ostentación sobre los vencidos⁶¹⁶. Se cedía, al mismo tiempo, el protagonismo a nivel de paisaje urbano a la sede catedralicia que habría de crecer en uno de sus costados, de la que la Capilla Real únicamente aspiraba a ser un anexo o adherencia parcialmente visible desde la calle de los Arquillos —actual Oficios—. Su carencia de fachadas la convertiría en “espacio interior” prototípico: un cofre pétreo con aspiraciones verticales. El lenguaje tardogótico escogido proporcionaría a los castellanos recientemente asentados una imagen de familiaridad tranquilizadora en un paisaje urbano por lo demás inquietante [Fig. 3].

La construcción de la Capilla Real se inició en 1506 con dirección de Enrique Egas⁶¹⁷ y no estuvo exenta de dificultades. El conde de Tendilla se mantuvo conscientemente al margen del proyecto desde su adjudicación para evitar suspicacias, hasta que por mandado de Fernando el Católico le fue obligado visitarla para comprobar ciertos defectos de que el monarca había sido alertado. La impresión que recibió Íñigo López de la Capilla en construcción no fue satisfactoria, pues a su ánimo humanista resultó excesivamente angosta y baja de altura para alojar a los reyes de España; defectos reconocidos por el arquitecto pero, al parecer, impuestos en las condiciones del contrato⁶¹⁸. Tendilla sugirió, en aras de la magnificencia que había tenido la oportunidad de observar en Italia, la ampliación de la espacialidad interior, una mejora en los pilares y la adición de un cimborrio, *que es una cosa que da mucha vista y ahermosea en gran manera la Capilla y hace el edeficio real y magnifico*⁶¹⁹; elemento que no se llegó a ejecutar⁶²⁰. Todo indica que, para un sector importante de la sociedad castellana de entonces, la magnificencia aparecía

614. Las dimensiones interiores que se especifican son 170 pies de largo (44 m) y 78 pies de ancho incluyendo las capillas laterales (21,72 m), según Earl E. Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* XI, n.º 20 (1974): 13-36.

615. Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real». José Manuel Pita Andrade destacó el contraste de la Capilla Real granadina con la ostentosa previamente considerada en la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo; véase José Manuel Pita Andrade, «Introducción», en *El libro de la Capilla Real* (Granada: Miguel Sánchez, 1994), 13-19. La influencia del cardenal Cisneros en la espiritualidad de la reina se manifiesta también en su propio testamento, donde dejó ordenado que se le enterrase en una *sepultura baxa que no tenga bulto alguno salvo una losa baxa en el suelo llana* y vestida con el hábito franciscano.

616. Juan García Granados, «Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 19 (1988): 45-64; Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real». Henríquez de Jorquera señalaba que los Reyes Católicos decidieron enterrarse en la Capilla Real para que Granada *tubiese presentes los guesos de sus grandes conquistadores y perseverasen por la católica relijón que les metió por las puertas*; en Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 69.

617. Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real».

618. Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real».

619. Gómez-Moreno González, «Documentos referentes a la Capilla real de Granada».

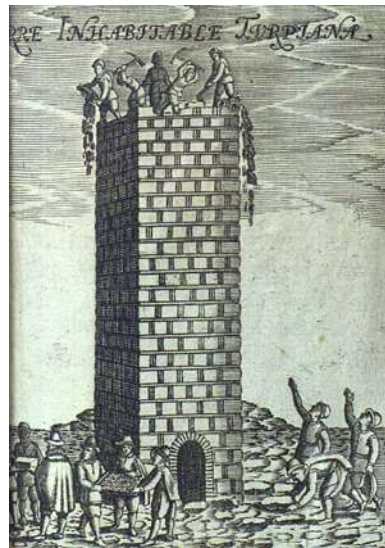
620. Begoña Alonso Ruiz, «Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada», *Goya*, n.º 318 (2006): 131-40.



[Fig. 4] Portada de la Capilla Real hacia la calle Oficios, añadida a partir de 1526. Fotografía de la autora, 2021.



[Fig. 5] Portada gótica de la Capilla Real hacia el interior de la Catedral. Fotografía de la autora, 2021.



[Fig. 6] Demolición en 1588 del alminar de la mezquita aljama, entonces conocido como Torre Turpiana. Dibujo anónimo, posiblemente para las *Vindicias catholicas granatenses*, grabado por Francisco Heylan, ca. 1700. Fondo Antiguo de la Universidad de Granada.

todavía más asociada a las artes muebles, su coleccionismo y exhibición que a la suntuosidad de las edificaciones⁶²¹.

Las obras de la Capilla finalizaron en lo esencial hacia 1519, con la apertura de la puerta de comunicación con la futura Catedral [Fig. 5], singularmente labrada por su cara exterior; muro que, por tanto, habría de ser integrado en la fábrica de la nueva Iglesia Mayor. Este acceso desde la Catedral se concibió como el principal de la Capilla, confirmando su condición dependiente —la portada hacia la calle Oficios [Fig. 4] no pertenece al proyecto original, se abrió entre 1526 y 1528 para facilitar la asistencia a los oficios divinos de los miembros del Ayuntamiento, sito en la frontera Madraza⁶²²—. Los remates y cresterías que coronan la desnuda fábrica de sillares fueron asimismo diseñados por Egas, como se desprende de la lectura del contrato de 1506⁶²³. Una planta de la Capilla Real conservada en el AHN (1634) representa cortes en la fábrica de sus muros, quizás indicativos de sucesivas adiciones o fases de la obra⁶²⁴.

La Catedral, por su parte, funcionó durante bastantes años (1507-1561) en la mezquita consagrada como Iglesia de Santa María de la O, como tuvo ocasión de observar Navagero en su visita⁶²⁵. La construcción del nuevo templo no se inició hasta 1523, siguiendo una traza contemporánea a la de la Capilla Real (1505) y del mismo proyectista⁶²⁶. Al parecer, el diseño estaba claramente inspirado en las principales catedrales góticas españolas y, especialmente, en la de Toledo⁶²⁷ —de la que Egas era maestro mayor—, aunque presentaba unas proporciones más anchas y menos longitudinales. La planta resultaría de la macla de una basílica de cinco naves (72 m de longitud, muros incluidos) y una cabecera semicircular (Ø 72,50 m). No conocemos datos sobre posibles alzados de la Iglesia Mayor concebidos por Egas, pero es posible que, al igual que en la iglesia manchega, en altura sólo estuviera previsto que despuntase especialmente la torre, presentando el resto del volumen un perfil predominantemente horizontal. Que se pensaba inicialmente en una torre en la esquina meridional de la fábrica, contigua a la “iglesia vieja”, lo sugiere el citado contrato de 1506, en el que se mandaba tomar como referencia el alminar de la antigua mezquita aljama [Fig. 6]:

Yten, que a de ser a cargo del dicho maestro de quitar la torre [alminar] que agora está en la dicha yglesia de Santa María de la O [antigua mezquita] e edificar otra tal torre como aquella a la esquina de la dicha yglesia, fuera de la pared del hastial como está en la traça

621. Nogales Rincón, «La Capilla real de Granada. Fundamentos ideológicos de una empresa artística a fines de la Edad Media».

622. Antonio Gallego Burín, «Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* LVII, n.º I-IV (1953): 9-116; Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, Apéndice documental, documento 25.

623. Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real».

624. AHN, Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, 631. No obstante, estos cortes en la sección de los muros también podrían deberse al propio proceso de dibujo.

625. [...] *al basso se ui fabrica la Chiesa maggior molto grande, che fin'hora è stata, & è, in la moschea che era de mori*; en Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 23r.

626. En el primer contrato de la Capilla Real (1506) Egas se comprometía a alzarla en cinco años a la par que abría los cimientos de la Catedral. Véase Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real»; Fernando Marías Franco, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 368.

627. José Manuel Pita Andrade y José Álvarez Lopera, *La capilla real y la catedral de Granada* (León: Everest, 1978), 40; Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 22-23.

mayor; e a de tener la dicha torre sus ventanas, las que fuere menester para las campañas del grandor e de la manera que le fueren mandado; e lo que fuere de sillarería de la dicha torre a de ser reuñida e canteada muy bien, e lo que fuere de ladrillo a de ser rebocado que paresca ladrillo, e lo que fuere de manpostería ha de yr reboçado e canteado; la qual dicha torre ha de fazer el dicho maestro a su costa entera e cerradamente, que sea de la forma e manera que la dicha torre que agora está en la dicha yglesia⁶²⁸.

Pero con la llegada de Carlos V a Granada pudo tener lugar un trascendental cambio programático⁶²⁹: según el doctor Fonseca (ca. 1578), el emperador habría rehusado continuar la tradición iniciada por sus abuelos de enterrarse en la Capilla Real, que, al igual que antes a Íñigo López, le habría parecido más *capilla de Mercader que de Reyes por la estrechura grande y obscuridad que tenía*. El testimonio de Fonseca ha sido interpretado literalmente por la práctica totalidad de la historiografía desde que Rosenthal lo difundiese⁶³⁰. Dicha lectura sugería que los tiempos habrían cambiado: frente a la humildad y devoción ejemplarizante expresada por los Reyes Católicos en la Capilla Real, Carlos V debía exteriorizar, más aún en una ciudad problemática y de dudosa lealtad, la imagen gloriosa correspondiente a un emperador; imagen que la arquitectura era capaz de transmitir del modo más efectivo y perdurable. Es por ello que habría tomado la decisión de ser enterrado no en la Capilla Real, sino en la capilla mayor de la Catedral en construcción: con su elección como panteón imperial, el templo amplificaría sus resonancias simbólicas como foco de atracción de la cristiandad y, recíprocamente, el emperador engrandecería su figura al disponer para sí de un panteón que fuese a la vez Catedral de la más famosa ciudad arrebatada al islam. Se trataría, por tanto, de una operación de alto contenido histórico, político y religioso, destinada a fijar para siempre el nombre de Granada en el panorama europeo.

Tal punto de inflexión en la concepción del edificio necesariamente habría de traducirse en una variación del rumbo que llevaban las obras. En palabras de Rosenthal, *para muchas figuras importantes de Granada en ese momento, y aparentemente para el propio Arzobispo, la suntuosidad imperial sería más apropiadamente expresada por las formas arquitectónicas de la Antigüedad*⁶³¹. Si el tardogótico venía siendo asociado a los Reyes Católicos, y éstos, a su triunfante empresa de reunificación nacional, en este momento de redescubrimiento de la Antigüedad clásica a un emperador cristiano parecían corresponder las formas de la Roma imperial, en consonancia con las aspiraciones supranacionales de gobernar y defender a toda la cristiandad. No debe olvidarse tampoco el abierto antagonismo con el emperador turco, Solimán el Magnífico, que representaba una lejana aunque constante amenaza. En este contexto, la inclinación del recién nombrado arzobispo de Granada, fray Pedro Ramírez de Alba⁶³², —y, tal vez, del de Toledo, Alonso

628. Rosenthal, «El primer contrato de la Capilla Real».

629. Juan Calatrava Escobar, «La Catedral de Granada: Templo y Mausoleo», en *Jesuicristo y el emperador cristiano: catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del año jubilar... y del V Centenario del nacimiento del emperador Carlos: Granada, 8 de julio al 8 de diciembre*, ed. Francisco Javier Martínez Medina (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000), 67-86.

630. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, Apéndice documental, documento 130.

631. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 27.

632. Prior del Monasterio de San Jerónimo, donde trabajaron Jacopo Florentino y el mismo Diego de Siloe. En abril de 1528, poco antes de la marcha de Egas, el arzobispo invitaba a un *maestro del estilo Romano* que se hallaba trabajando en “el Lojar” a venir a Granada. En la página 25 de la monografía,

de Fonseca, llegado a la ciudad junto con el emperador⁶³³— por el clasicismo renacentista motivaría la intervención de Diego de Siloe en las trazas y la destitución de Egas⁶³⁴. En todo caso, el viraje estilístico debe atribuirse a las autoridades eclesiásticas y a los asesores del emperador más que a su propia voluntad, pues se ha argumentado que carecía de preferencias arquitectónicas claras, cuestión que tendremos ocasión de corroborar en el caso del Palacio de Carlos V. Por otro lado, esta justificación tan atractiva como extendida del cambio en la concepción del edificio, sustentada en la lectura literal del testimonio de Fonseca, ha sido puesta en entredicho por William Eisler, quien ha demostrado el carácter interesado de las palabras del prelado y la intención inicial de los soberanos hasta Felipe II de enterrarse en la Capilla Real⁶³⁵. En tal caso, habría que pensar en otro tipo de motivaciones para la modificación del diseño catedralicio.

Lo cierto es que Diego de Siloe (ca. 1490-1563), arquitecto burgalés de ascendencia nórdica, reaprovecha parte de los cimientos periféricos y arranques de muros de Egas⁶³⁶ y sobre ellos proyecta un diseño netamente renacentista. El elemento más revelador de la nueva concepción del edificio lo constituye la capilla mayor, ahora según Rosenthal prevista, además de como altar, como panteón imperial. El arquitecto recurre audazmente a una solución circular (Ø 22 m) y vertical (45 m) con la intención de congregar a los fieles en torno al altar⁶³⁷; rompía, así, con la horizontalidad focal y el distanciamiento del pueblo al celebrante característicos de los templos góticos hispánicos. Se han detectado posibles influencias de la planta centralizada de Bramante para la Basílica de San Pedro en Roma (1506), que en aquellos momentos gozaba de la aprobación papal⁶³⁸. En realidad, el nuevo diseño puede ser entendido como la fusión espacial de dos templos: uno longitudinal, a modo de basílica tradicional, y otro circular y ascensional, que enlaza con memorables construcciones romanas como el Panteón de Agripa⁶³⁹ o los mausoleos de Augusto

Rosenthal identifica el topónimo de “el Lojar” con Loja, lo que tiene sentido teniendo en cuenta que el arzobispo era vicario de Loja, pero, sin embargo, no concuerda con la referencia *cerca de Plazencia* ni con el tiempo invertido en llegar a Granada: trece días y medio.

633. Pita Andrade y Álvarez Lopera, *La capilla real y la catedral de Granada*, 42.

634. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 25-26. La primera referencia documental a la presencia de Siloe en la Catedral se data a 5 de junio de 1528. Archivo de la Catedral, Cuentas de la fábrica, L-1258, n.º2. Transcripción en Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 202.

635. William Eisler, «Charles V and the Cathedral of Granada», *Journal of the Society of Architectural Historians* 51, n.º 2 (1992): 174-81. Lo corrobora, además de la crónica de Sandoval y los testamentos en que se apoya el investigador, una breve referencia en el *Civitates Orbis Terrarum*, que señala que *desde aquel tiempo [desde Fernando e Católico] por la ley recibida y por costumbre de los antepasados se viene observando que los reyes de España tengan sepultura en esta capilla*; en Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época*, 480. También Henríquez de Jorquera recoge que los cuerpos de los Reyes Católicos se trasladaron a la Capilla Real como en Panteón para sus descendientes y sucesores; en *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 69.

636. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 28-29.

637. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 142-45. Así lo señala Bermúdez de Pedraza: *el Altar Mayor, con tanto artificio puesto, que en qualquier capilla que se pongan de la Iglesia se descubre, y se veen celebrar en el los oficios diuinos*; en Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 81r.

638. Earl E. Rosenthal, «La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 23 (2011): 21-30.

639. Bustamante García y Marías Franco, «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento». La asociación con el Panteón de Roma ya está presente en el *Civitates Orbis*

o Adriano⁶⁴⁰ y también con edificios hierosolimitanos de amplias resonancias simbólicas para el cristianismo, como la Iglesia del Santo Sepulcro⁶⁴¹ o el mítico Templo de Salomón, confundido entonces con la Mezquita de la Roca⁶⁴². Estas asociaciones se ven explícitamente corroboradas, por ejemplo, en el elogio que Góngora hizo de la Catedral en obras en su romance *Ilustre Ciudad Famosa* (1586):

[...]
y a ver tu sagrado templo,
donde es vencida en mil partes,
de la labor, la materia,
Naturaleza, del arte,
[...]
cuyo cuerpo aun no formado
nos promete en sus señales
más fama que los que Roma
edificó a sus deidades,
[...]
y al de Salomón, aunque eran
sus piedras rubios metales,
marfil y cedro, sus puertas,
plata fina, sus umbrales;
[...]⁶⁴³.

La alusión, en las asociaciones con Roma y Jerusalén, a los primeros tiempos del cristianismo se entendería, además, especialmente pertinente en una ciudad como Granada, donde se trataba de argumentar por todos los medios la existencia de un pasado cristiano longevo y previo a la invasión musulmana. Desde este punto de vista, el proyecto siloesco proponía hacer de la Catedral granadina el *emblemata de la “Nueva Jerusalén” rescatada al islam*⁶⁴⁴. Tal vez por ello la traza generó tanto consenso y fue seguida fielmente durante décadas, pues el diseño aunaba referencias a Roma y a Jerusalén, convirtiendo implícitamente a Granada en *la síntesis de ambas*⁶⁴⁵. Pero la dimensión simbólica del proyecto siloesco no se limitaba a establecer vínculos con el pasado, sino que prometía nuevas hazañas para el futuro: si Granada había sido, al fin, recuperada para el cristianismo, la siguiente ambiciosa empresa de la cristiandad habría de ser recobrar Jerusalén, ciudad de la tumba de Cristo⁶⁴⁶.

En alzado, la capilla mayor habría de convertirse en un volumen con entidad propia, formado por el escalonamiento vertical de cuerpos de base circular, como la Anástasis del Santo Sepulcro. En ello, además, se habría seguido la recomendación

Terrarum, donde se indica: *el templo, con mucho, máximo, que con suntuosísima y admirable obra se ha empelado a edificar, con la forma, más o menos, que se observa en Santa María Rotonda, en Roma, teniendo el altar en medio*; en Luque Moreno, *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época*, f. 479.

640. Aunque de publicación posterior, es significativo que el Libro Quinto del tratado de Serlio (1547) se abra con un *Tempio rotondo*.

641. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 84-85, 170-87. Tafuri, sin embargo, cuestionó la importancia concedida a este modelo como referente.

642. Pedro A. Galera Andreu, «La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del “Templo de Jerusalén”», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 23 (1992): 107-17.

643. Góngora y Argote, «Ilustre ciudad famosa». El fragmento corresponde a los versos 65-100.

644. Galera Andreu, «La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del “Templo de Jerusalén”».

645. Galera Andreu, «La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del “Templo de Jerusalén”».

646. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 182-85.



[Fig. 7] Interior de la Catedral: fusión espacial de un templo basilical y otro circular y cenital. Fotografía de la autora, 2021.



[Fig. 8] Interior de la capilla mayor. Fotografía de la autora, 2021.

albertiana: *conviene que el templo sea tal y de tal manera puesto por toda parte, que atraiga para verle los ausentes, y deleyte a los presentes, y los detenga con la admiración y rareza de la obra*⁶⁴⁷ —mención explícita a su posible impronta en el “paisaje urbano exterior”⁶⁴⁸, seguida de la correspondiente a nivel de “paisaje urbano interior”⁶⁴⁹—. La cubrición de la cúpula de media naranja se proyectó con faldones de teja inclinados⁶⁵⁰, sin evidenciarse el cascarón semiesférico desde el exterior —de construcción ligera renacentista en vez de cantería romana⁶⁵¹— ni indicios de que se contemplase una linterna en este punto⁶⁵². Su presencia urbana estaba previsto que se completara no ya con una, sino con dos elevadas torres gemelas. Conformadas por dos cuerpos rectangulares, uno octogonal y uno cilíndrico, superpuestos en altura⁶⁵³, habrían de flanquear una fachada tripartita rematada por frontones triangulares y profusamente ornamentada con detalles platerescos⁶⁵⁴, según la reconstrucción del proyecto siloesco ofrecida por Rosenthal⁶⁵⁵ a partir del testimonio de Lázaro de Velasco⁶⁵⁶ [Fig. 10]. También en el hipotético diseño de este alzado se ha advertido que Siloe era buen conocedor de las tendencias italianas⁶⁵⁷: Gómez-Moreno González identificó como posible referente la catedral de Pienza (1459-1462)⁶⁵⁸, de Bernardo Rossellino —también de composición clásica tripartita y con pilastras recorridas por una cornisa intermedia—, y Leonardo Benevolo observó conexiones con proyectos albertianos como el templo Malatestiano en Rímini (ca. 1450) y la Basilica della Santissima Annunziata en Florencia (1444-1601)⁶⁵⁹; Rosenthal, en cambio, descarta las referencias italianas directas⁶⁶⁰.

647. Alberti, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, 131.

648. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

649. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

650. No parecen, por tanto, muy fundadas las conexiones que se han propuesto con la cúpula brunelleschiana de Santa Maria del Fiore. En Granada, más que la cúpula —que sólo es visible desde el interior— lo paisajísticamente relevante es la expresión exterior de la capilla mayor, con su escalonamiento de volúmenes circulares y cabecera horadada. Es este rotundo volumen el que, en todo caso, podría equipararse a la cúpula florentina en su impronta paisajística, habiendo sido ambos elementos equiparados a los montes que circundan ambas ciudades. Así lo refiere Vasari respecto de la cúpula de Santa Maria del Fiore: *veggendosi ella [la cúpula] estollere in tant' altezza, che i monti intorno a Fiorenza paiono simili a lei. E, nel vero, pare che il cielo ne abbia invidia, poi che di continuo le saette tutto il giorno la percutono*; en Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. Licia Ragghianti Collobi y Carlo L. Ragghianti, vol. II (Milán: Rizzoli, 1973), 46-47. Gómez-Moreno González calificaría la Catedral granadina como “montaña de piedra”; en *Guía de Granada*, 157.

651. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 89.

652. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 32. Según el mismo autor, pudo haberse proyectado una linterna sobre el crucero secundario.

653. Según el diseño de Lázaro de Velasco defendido en el concurso de 1577, que, en palabras de su autor, seguía fundamentalmente las líneas de Siloe; véase Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 120.

654. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 119.

655. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 297.

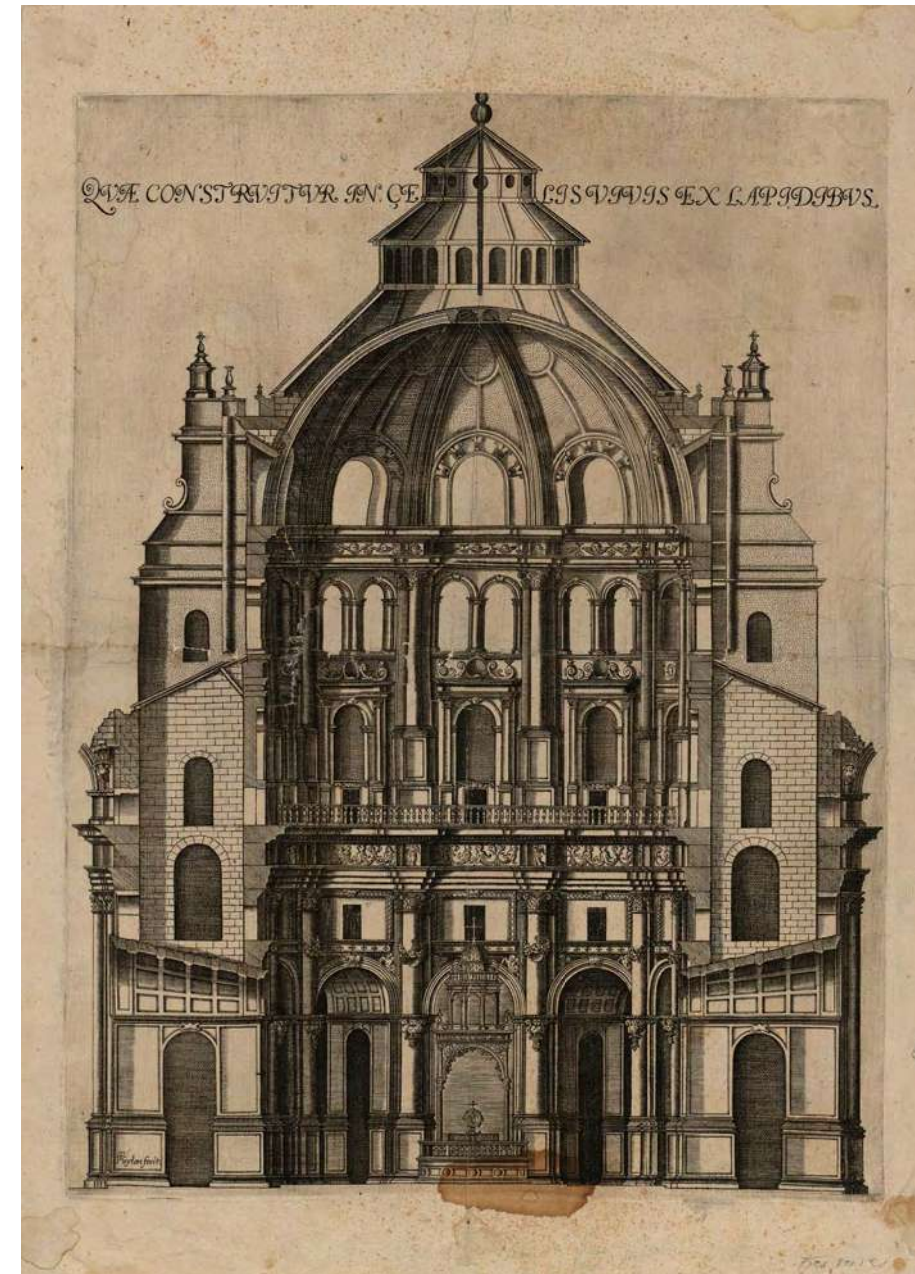
656. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 47, 48, 120.

657. Siloe volvió de Italia en 1519; véase María Angeles Toajas Roger, «Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloe y Pedro Machuca», en *El viaje del artista en la Edad Moderna. Materiales para su estudio* (Madrid: Universidad Complutense, 2007), 7-42.

658. Manuel Gómez-Moreno González, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, 2ª ed. (Madrid: Xarait Ediciones, 1983), 66.

659. Benevolo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII*, 519.

660. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 75.

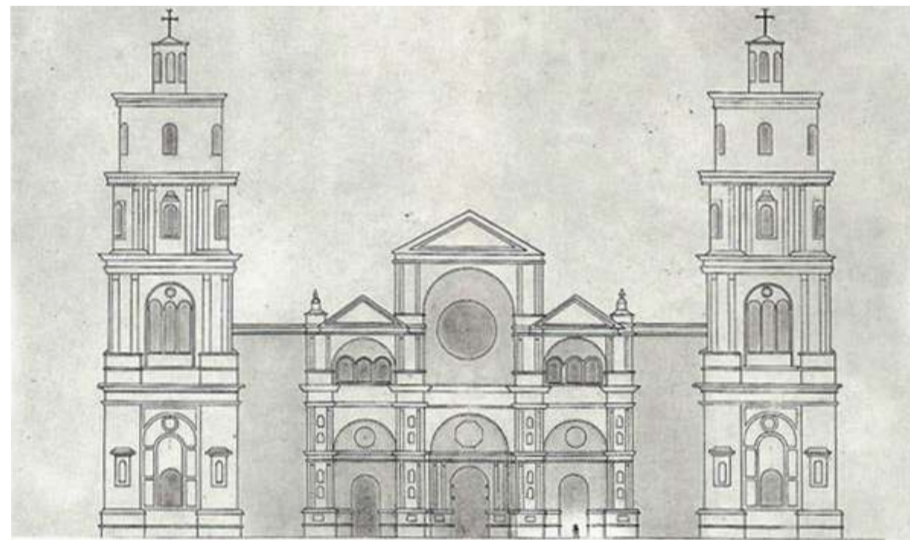


[Fig. 9] Sección de la capilla mayor de la Catedral en construcción. Dibujo de Ambrosio de Vico grabado por Heylan, ca. 1612. BDH, INVENT/32311.

Es sabido que, apenas unos meses después de iniciarse la participación de Siloe en la obra, se cuestionó desde la Corona el desarrollo del proyecto, ante la alarma de que supusiera un posible perjuicio para la contigua Capilla Real, y el arquitecto fue enviado a defender su diseño en la corte⁶⁶¹. Tal interrupción no debe entenderse como prueba de unos supuestos recelos de orden estético por parte

661. El emperador manda que el edificio desta santa iglesia no se haga a lo romano por el perjuicio de la Capilla Real. Archivo de la Catedral, Actas Capitulares, II, f. 195. Transcripción en Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 203; García Granados, «Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada».

[Fig. 10] Reconstrucción del proyecto de Lázaro de Velasco para la Catedral de Granada, basado en el de Siloe. Según Earl E. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el renacimiento español* (2015), 297.



del emperador hacia el estilo “romano”⁶⁶², pues el palacio imperial en la Alhambra se estaba proyectando en la misma línea. Es por ello que varios autores han señalado como motivo de la paralización de las obras el riesgo en la estabilidad de la capilla gótica inducido por la construcción vecina⁶⁶³. Concretamente, el adosamiento de la Catedral al norte de la Capilla Real se había de realizar aprovechando la medianería con la portada de ésta como muro interno de la nave catedralicia, lo que eliminaba la posibilidad de disponer capillas perimetrales, con sus contrafuertes, en este punto y causaba un reparto desigual de las cargas⁶⁶⁴. Es comprensible que se requiriesen garantías de que la Capilla Real no fuese a recibir un peso que fuera incapaz de soportar. Esta preocupación del emperador por la Capilla de sus abuelos contrasta, por otra parte, con el supuesto desprecio hacia la misma que Rosenthal le atribuye. Desde este punto de vista se entiende también su negativa a que el pavimento de la Catedral quedase elevado con respecto al de la Capilla de los Reyes Católicos, juzgando que de ese modo *quedaría muy undida e perdería la magestad que tiene*⁶⁶⁵.

Con la explicación dada por Siloe en la corte, las dudas de Carlos V se despejaron y los trabajos de la Catedral continuaron su ritmo habitual. Que en este proyecto se asumió el *modus operandi* italiano lo demuestra el hecho de que entre 1528 y 1532 se realizase una detallada maqueta lignea⁶⁶⁶; herramienta proyectual y de

662. Como se sugiere en Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 5.

663. Bustamante García y Marías Franco, «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento»; García Granados, «Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada».

664. *Yo he sido informado que el dicho hedificio de la iglesia mayor desa ciudad se quiere labrar al modo romano estando acordado desde el tiempo que se traçaron las obras de la dicha iglesia e la Capilla Real que entram[b]as se labrasen al modo moderno [gótico], e como la Capilla está edificada a aquel propósito ha parecido e parece a oficiales e maestros que el juntura de la postrera nave de la dicha iglesia que verná a juntarse con la dicha Capilla e paredes della avrá tanta cargazón de edificio que la dicha Capilla podría recibir detrimento por no estar labrada ni edificada a aquel propósito.* Carta de Carlos V transcrita en García Granados, «Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada».

665. Instrucciones de 6 de diciembre de 1526. AGS, Patronato Real, L-25, f. 57r. En Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, Apéndice documental, documento 24.

666. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 29-30 y Apéndice documental, documentos 34, 35, 39, 40-55.

mediación entre cliente y proyectista⁶⁶⁷ que viene a subrayar el inédito interés que ya entonces reciben el volumen y el aspecto externo de las edificaciones principales. Para la fecha de la muerte de Siloe (1563), la capilla mayor estaba prácticamente ultimada, albergaba ya el culto catedralicio⁶⁶⁸ y su volumen pétreo presidía el paisaje urbano de la ciudad baja y aun la silueta exterior de la ciudad, como muestran las vistas de Hoefnagel y Wyngaerde, dando la sugestiva impresión de constituir un templo completo de planta centralizada. En este estado debió de observarla Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575), considerando que era *templo el más suntuoso después del Vaticano de S. Pedro*⁶⁶⁹. De poco tiempo después (ca. 1612) data la conocida sección de la capilla mayor dibujada por Ambrosio de Vico y grabada por Heylan [Fig. 9]. El grabado cuenta con la inscripción *Qvae constrvitvr in celis vivis ex lapidibvs*, que enfatiza la referencia a Jerusalén implícita en el espacio cilíndrico y cupulado que se secciona.

La única torre que el templo finalmente tuvo, en la esquina septentrional de la fábrica, no figura en las vistas urbanas de mediados del s. XVI, pues para entonces sólo tenía edificado el primero de los cuerpos⁶⁷⁰. Su volumen, de planta cuadrada y 18,50 m de lado, continuaría alzándose en las décadas siguientes. Su altura completa, incluyendo los dos cuerpos cuadrangulares, el ochavado y el cilíndrico de remate, según Lázaro de Velasco habría de ser de 248 pies (69 m)⁶⁷¹, mientras que Henríquez de Jorquera le atribuyó 285 pies (79,40 m)⁶⁷² y Velázquez de Echeverría incrementaba las previsiones a 306 pies (85 m)⁶⁷³. En cambio, la ejecución de la meridional se pospuso, al interferir con lo que quedaba de la antigua mezquita, ya entonces reconvertida en Sagrario. Aún en 1577 la construcción idéntica de ambas se entendía irrenunciable para la consecución de la imagen clásica y simétrica que el templo había de proyectar en toda su cuenca visual, como pone de manifiesto el juicio de Velasco⁶⁷⁴:

[...] se a de considerar que el espacio que oviere de tomar la torre [meridional] se le tiene de dexar de la misma forma y grandeza de la compañera, que agora se va prosiguiendo, porque aunque es verdad que la vista no pueda comprehender la una torre y la otra, para juzgar si alguna de ellas es mayor o menor por no tener el templo distancia de plaça para poderlo juzgar con la vista, quando vengan a predominar por encima de toda la ciudad, se juzgará dende el campo y será imperfección y fealdad y contra los preceptos de arquitectura⁶⁷⁵.

667. Eugenio Battisti, *En lugares de vanguardia antigua (de Brunelleschi a Tiépolo)*, trad. Juan Calatrava (Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1993), 81.

668. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 258; Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 31.

669. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 261.

670. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 120.

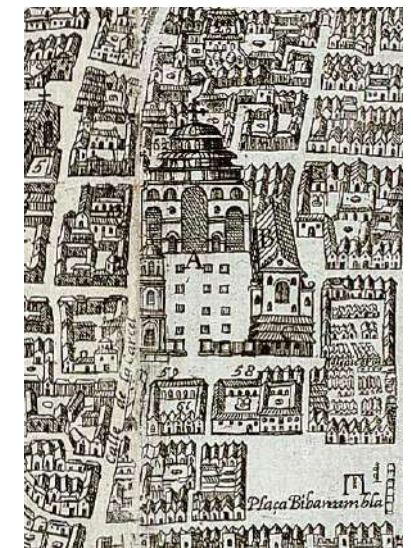
671. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, Apéndice documental, documento 150D.

672. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 67.

673. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I:308.

674. Arsenio Moreno Mendoza atribuye el memorial a Francisco del Castillo, en lugar de Velasco, en *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza* (Jaén: Fundación Pablo de Olavide, 1984), Apéndice documental, 341-2.

675. Archivo de la Catedral, *Memorial [de Velasco] de la orden que sea de tener en hazer el claustro y Sagrario en esta Sancta iglesia de Granada en el sitio de la iglesia vieja* (18 de mayo de 1577), L-314, n.º 6, f. 25. Transcripción en Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 224-25.



[Fig. 11] La Catedral en construcción, con la capilla mayor cerrada, la torre mocha y los arranques de los pilares de naves y fachada. A la derecha, la Capilla Real terminada y la “iglesia vieja” (antigua mezquita aljama). Detalle de la Plataforma de Granada de Ambrosio de Vico, ca. 1613. BDH, MV12.

No obstante, dicha imagen nunca se llegó a materializar, pues, construido el cuerpo octogonal de la torre norte bajo la dirección de Ambrosio de Vico⁶⁷⁶, al poco tiempo hubo de desmontarse a causa de su inestabilidad⁶⁷⁷, quedando truncada con 56 m de altura y tres cuerpos de base cuadrada, con remate horizontal. Es el aspecto con el que figura en la *Plataforma* —salvo por la adición de un chapitel semiesférico, probable licencia del dibujante— y el que presenta en la actualidad. Tal vez debido a este precedente fallido, la torre simétrica no llegó a edificarse conforme al plan original. Sacada de cimientos, se ejecutó con unas dimensiones mínimas, a modo de contrafuerte que cerraba el desarrollo horizontal del alzado⁶⁷⁸. En sus *Paseos por Granada y sus contornos* (1764), Velázquez de Echeverría se lamentaba de la ausencia de las torres gemelas como fueran originalmente previstas, diciendo por boca de su Granadino que *si estuvieran las dos Torres, que según la planta debía tener la Iglesia, acabadas, sería incomparable la hermosura*⁶⁷⁹. Su testimonio demuestra que, a los ojos de la época, buena parte de la belleza de la Catedral se había malogrado con la pérdida de la simetría y el truncamiento de sus torres. El azar ha determinado que precisamente la torre mocha se haya convertido, con el tiempo, en un elemento inconfundible del paisaje granadino⁶⁸⁰: con su rotundidad volumétrica, autonomía formal y coronación horizontal, establece asociaciones con las torres prismáticas ziríes y nazaríes existentes en la ciudad⁶⁸¹. De manera accidental e imprevista, la torre de la Catedral entra en resonancia con el “paisaje de torres” que siglos después será completado por las blancas del carmen del pintor Rodríguez-Acosta⁶⁸².

Además de evidenciar la moderna preocupación de los arquitectos de entonces por la impresión de sus obras en el paisaje urbano⁶⁸³, el testimonio anteriormente citado de Velasco llama la atención sobre otro de los aspectos determinantes en la percepción del nuevo templo: la inexistencia de una plaza o espacio urbano delantero de aproximación y visualización. La decisión de ocupar el centro simbólico de la densa ciudad nazarí había situado al proyecto desde un principio inmerso en

676. Maestro mayor de las obras de la Catedral entre 1588 y 1623, periodo en el que las obras apenas avanzaron; véase Delfín Rodríguez Ruiz, «Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594», *Archivo Español de Arte* 70, n.º 280 (1997): 358, nota 15.

677. Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, 17.

678. Como destacase Emilio Villanueva, la torre sur es más un estribo que adopta, en su cuerpo inferior, el mismo aspecto que uno de los machones laterales de la torre norte. El deseo de cierre simétrico del alzado motivó que la torre quedase desplazada de la esquina exterior de la fábrica. Véase Emilio Villanueva Muñoz, «La fachada de la catedral de Granada: La torre de San Miguel», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 33 (2002): 75-92.

679. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 308.

680. Como en Santa Maria del Fiore, que también cuenta con una sola torre o *campanile*, en Granada se verifica la condición referencial de la Catedral observada por Kevin Lynch: la posición relativa de torre y capilla mayor —cúpula en el caso florentino— permite la orientación del viandante. Véase Lynch, *La imagen de la ciudad*, 102, 124-25.

681. Estas son mencionadas expresamente por Francisco Bermúdez de Pedraza como elemento destacado en la imagen urbana de toda ciudad, pues *la hermosea y dan mas gracia*. Véase Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 9v; Juan Calatrava Escobar, «Encomium Urbis: La Antigüedad y Excelencias de Granada (1608) de Francisco Bermúdez de Pedraza», en *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, ed. Antonio Luis Cortés Peña, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, y Antonio Lara Ramos (Granada: Universidad de Granada, 2003), 473.

682. Se tratará en la tercera parte de la tesis.

683. Rodríguez Ruiz, «Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594», 360-61.



[Fig. 12] La Catedral en construcción desde el Bajo Albaicín. Apunte atribuido a Diego Velázquez, ca. 1648. BDH, DIB/16/40/28.

un entramado urbano abigarrado que tampoco se intentó clarear, posiblemente por la complejidad y lo gravoso del proceso. Como ha destacado Pedro Salmerón, tanto la Catedral como el Palacio de Carlos V son proyectos triunfantes, de proporciones colosales y *ávidos de suelo*, que consumen en detrimento de los espacios urbanos aledaños⁶⁸⁴. Hasta la apertura del “interior urbano”⁶⁸⁵ de la Plaza de las Pasiegas, con el derribo de los colegios de San Miguel (1692)⁶⁸⁶ y Santa Catalina (finales del s. XVIII), la situación de la Catedral granadina era la compartida por muchas basílicas medievales: encerrada entre edificaciones y calles estrechas y con sus alzados semiocultos por viviendas, capillas y otras edificaciones adheridas⁶⁸⁷. No se sigue, en la elección del emplazamiento, la recomendación perspectivista de Alberti —manifiestamente conocida por los proyectistas del último cuarto de siglo como Velasco— de que el templo tenga delante *vna plaza ancha, y digna de si, calles amplias o plazas principales, para que desde donde quiera excellentemente se vea*⁶⁸⁸;

684. Pedro Salmerón Escobar, «La Catedral de Granada. Un proyecto entre dos visiones del espacio arquitectónico», en *Jesucristo y el emperador cristiano*, ed. Francisco Javier Martínez Medina (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000), 120.

685. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1979), 151-53.

686. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 250. El colegio fue fundado por Carlos V en 1526 para educar a hijos de moriscos en la fe cristiana. Junto a él estaba el Colegio de San Ildefonso y Santa Catalina, fundado en 1537 y derribado a finales del s. XVIII, según Carmen Barrós Velázquez y Francisco del Corral del Campo, «Patrimonio y paisaje teatral urbano: la Plaza de las Pasiegas en Granada», en *La Cultura y la Ciudad*, ed. Juan Calatrava Escobar, Francisco Antonio García Pérez, y David Arredondo Garrido (Granada: Universidad de Granada, 2015), 1047-53.

687. Por ejemplo, la catedral de Santa Maria del Fiore. Decía el viajero francés Hyppolite Taine en 1866: *Voyons donc ce célèbre Dôme; la difficulté est de le voir. Il est sur un sol plat, et pour que l'oeil pût embrasser sa masse, il faudrait abattre trois cents maisons. En ceci apparaît le défaut des grandes constructions du moyen âge; même aujourd'hui, après tant d'éclaircies pratiquées par les démolisseurs modernes, la plupart des cathédrales ne sont visible que sur le papier*; citado en Luigi Zangheri, «La cupola del Brunelleschi nel paesaggio culturale (e non solo) di Firenze», en *La primavera del Rinascimento*, ed. Beatrice Paolozzi Strozzi y Marc Bormand (Florenca: Mandragora, 2013), 79. Véase también Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, 188.

688. Alberti, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberti*, 197.

al contrario, su implantación es típicamente medieval, sin pretensiones escénicas. Egas proyecta en el solar designado por los Reyes Católicos una catedral gótica concebida como un espacio interior, más que como un volumen con una precisa apariencia externa. Siloe reconduce el proyecto desde una preocupación renacentista por la resolución formal e imagen del nuevo templo, pero las condiciones de contorno continuaron siendo las de partida. En las relaciones del monumento con su entorno cercano, primaba lo matérico, decorativo y simbólico de la fábrica, al no ser posible más que una percepción del mismo parcial, secuencial y de componente vertical. Desde el interior de la capilla mayor, a raíz del proyecto siloesco, lo que se enfatizaba era una solemne tensión que parecía conectar en línea recta el cielo con el altar y posible panteón frustrado del emperador: un *axis mundi* de carácter intemporal. Pero, además, la Iglesia Mayor estaba dirigida, al menos desde la intervención de Siloe, a introducir una moderna relación horizontal entre la obra arquitectónica y su entorno medio y lejano, con vistas a convertirse en hito representativo de ámbito territorial y en icono distintivo de la ciudad cristianizada. Así lo demuestran las vistas de Hoefnagel, Wyngaerde, Meunier o Baldi, que hacen de la Catedral la absoluta protagonista del “paisaje urbano exterior”⁶⁸⁹. Recientemente Blanca Espigares ha destacado cómo lo especial de su localización, combinado con su atrevida resolución formal, permitía la visualización del monumento desde las crestas de las cinco colinas que caracterizan la geografía urbana y desde la vega a kilómetros de distancia⁶⁹⁰. El protagonismo paisajístico de la Catedral lo evidencia asimismo el famoso apunte de 1648 realizado desde el Bajo Albaicín, de debatida atribución⁶⁹¹; vista que, por otra parte, es ya, con toda propiedad, un paisaje en el sentido artístico del término: un panorama urbano espontáneo y sin aparente utilidad, que retrata la *montaña de piedra*⁶⁹² de la Iglesia Mayor emergiendo entre un mar de casas e interrumpiendo la silueta abrupta del horizonte [Fig. 12]. Aún hoy se puede comprobar la marcada presencia urbana del templo, divisable desde todas las colinas históricas (Sabika, Albaicín, Mauror, Sacromonte, San Cristóbal) y desde varios puntos de los contornos de la ciudad moderna [Fig. 13], si bien los ensanches occidental y meridional —sin olvidar los excesos de edificabilidad de la Gran Vía⁶⁹³— han mermado considerablemente el protagonismo y la condición referencial que en otro tiempo tuviera.

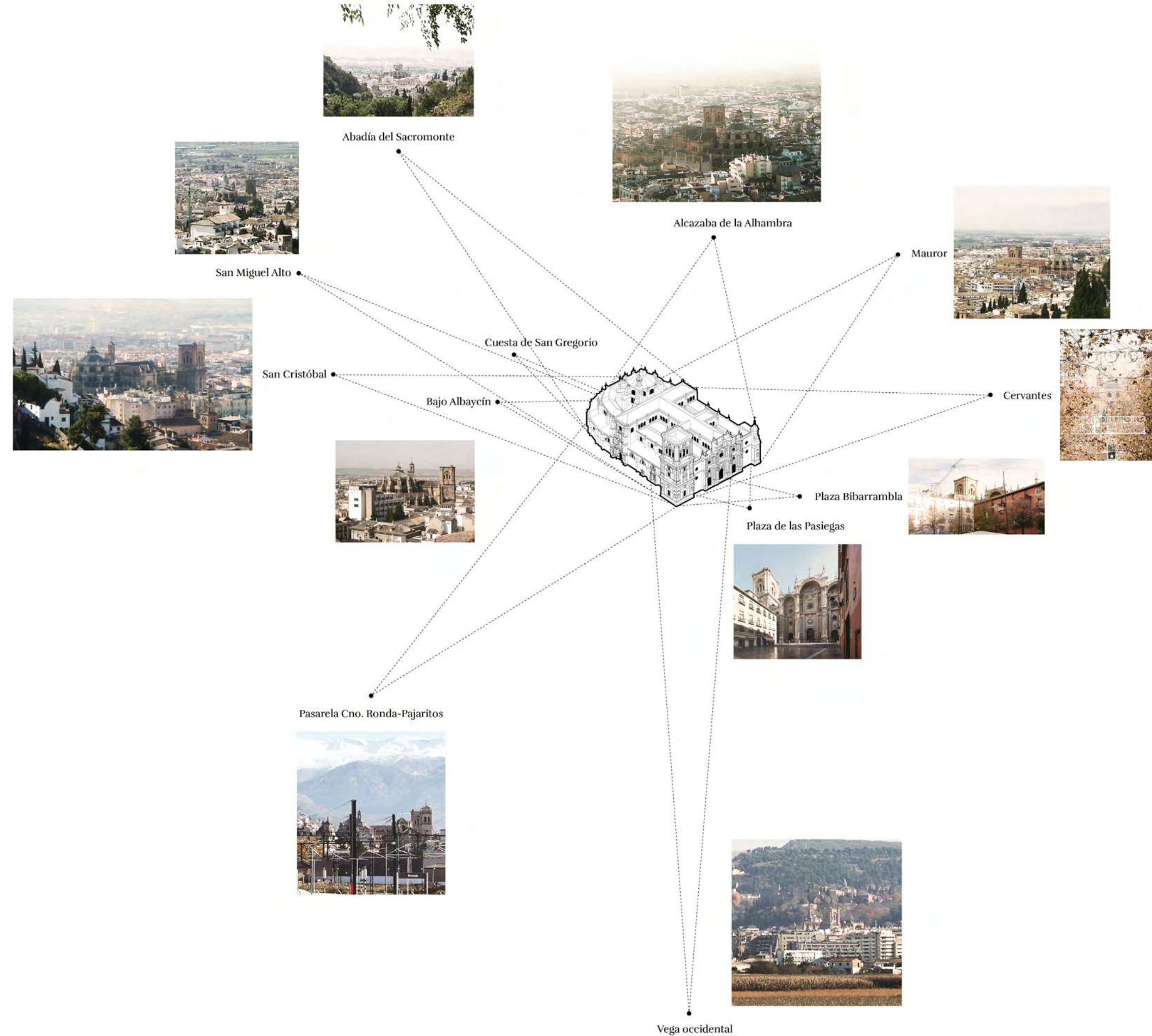
689. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

690. Blanca Espigares Rooney, «Cartografías superpuestas. Secciones urbanas de Granada» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015), 171, 183.

691. Se ha atribuido tanto a Diego Velázquez como a Alonso Cano, pero también se ha argumentado la desvinculación de ambos artistas. Algunas visiones en torno a este debate en Antonio Pérez Pineda, *La huella de Diego Velázquez en la ciudad de Granada, Universidad de Granada Discurso de Apertura Curso Académico 1991-92* (Granada: Universidad de Granada, 1991); José Carlos Madero López, «En torno a los dibujos canescos del “Instituto Gómez-Moreno” de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral», en *El libro de la catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina, vol. 2 (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005), 1019-80.

692. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 157.

693. Pita Andrade y Álvarez Lopera, *La capilla real y la catedral de Granada*, 37. De hecho, si se contempla la Catedral desde el Bajo Albaicín, se advierten especialmente dos inmuebles en altura muy próximos al templo. Se trata de dos edificios de oficinas y viviendas en la acera norte de Gran Vía (nºs 10 y 16) cuyas volumetrías materializan una edificabilidad excesiva y que resaltan aún más por su cromatismo sobre el fondo de piedra ocre de la Catedral. En la tesis doctoral de Roser Martínez-Ramos e Iruela se evidencia la sustitución especulativa de los inmuebles originales de la Gran Vía en los años 60 y 70.



[Fig. 13] Impronta perceptiva de la Catedral en la actualidad. Elaboración propia.

Resta hablar de la fachada de la Catedral, que hemos reservado para el final al ser el proyecto arquitectónico más tardío de cuantos dieron forma al templo. Siloe dejó, a su muerte, el arranque de los cuatro profundos machones del frente occidental⁶⁹⁴, tal y como se sugiere en la *Plataforma* de Vico. Estos cuatro machones dividían la fachada en tres calles con sus correspondientes puertas. En 1576, en la preparación del concurso-oposición para el cargo de maestro mayor, se señalaba que uno de los objetivos de los próximos años había de ser terminar la fachada incorporando *las tres puertas y las dos torres que al presente están empezadas*⁶⁹⁵ —la meridional sólo sacada de cimientos—. El concursante vencedor, Lázaro de Velasco (ca. 1521-1584), propuso un alzado, reconstruido gráficamente por Rosenthal, con el que se jactaba de dar continuidad a las intenciones de Siloe. Planteó una “lonja” o graderío entre las dos torres, con cinco escalones, cuya viabilidad resulta una incógnita, dado lo estrecho de la calle delantera de los Colegios⁶⁹⁶. Tres arcos o bóvedas de cañón cubrirían el espacio entre los machones salientes, creando un porche cubierto de utilidad para los fieles y para la protección de las esculturas⁶⁹⁷, que además dotaba de relieve y profundidad al alzado. Si a ello se añade la altura superior del vano central, que reproducía la situación de la nave principal respecto de las laterales, parece claro que la fachada presentaría la estructura de un arco de triunfo⁶⁹⁸: el triunfo religioso del cristianismo sobre el islam. Su simetría y remate en frontones triangulares completarían la imagen clasicista; además, ya se dijo que en el proyecto siloesco buena parte de los paramentos exteriores, de piedra franca o de Santa Pudia, estarían revestidos de una profusa decoración plateresca, con aspecto similar al de la Puerta del Perdón. Esta imagen del templo, como reconociese su fiel intérprete Lázaro de Velasco, sería imposible de apreciar a pie de calle en su pureza formal y equilibrio clasicista. Quizás Siloe optase por el profundo arco de triunfo, entre otras cosas, para favorecer, por medio del relieve y los contrastes lumínicos, la legibilidad del frente desde la oblicuidad forzada por la calle de los Colegios [Fig. 14]. Las contradicciones entre un cabildo que, en el tercer cuarto del siglo, exige elaborados alzados a los concursantes y un entramado urbano medieval que imposibilita la percepción de los mismos evidencian la transición de la proyectiva medieval de espacios interiores⁶⁹⁹ a la imaginación moderna de “volúmenes bajo la luz”.

Véase Roser Martínez-Ramos e Iruela, «Memoria de la construcción de la Gran Vía de Colón de Granada. Reconocimiento y caracterización de sus edificios» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015). Los edificios mencionados se recogen en las páginas 58-60 del citado volumen.

⁶⁹⁴ Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 34, nota 79.

⁶⁹⁵ Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 40.

⁶⁹⁶ El mismo Velasco parece reconocerlo en su memorial: *En la lonja de que yo trato en mi traça y memorial se haga en la delantera de el templo pareçera a algunas personas ser cosa no hazedera por el inconveniente de la calle y por decir ser de grandisimo gasto y que rrespeto de la poca posibilidad de la fabrica no se vera hecho* [...]. El tracista argumenta que a la grandeza de la Catedral ha de acompañarle su arquitectura y que es preferible hacer sólo una parte de la lonja y dejar su conclusión para tiempos mejores a ejecutar una versión mezquina y abaratada de la misma. Véase Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Apéndice documental, 340.

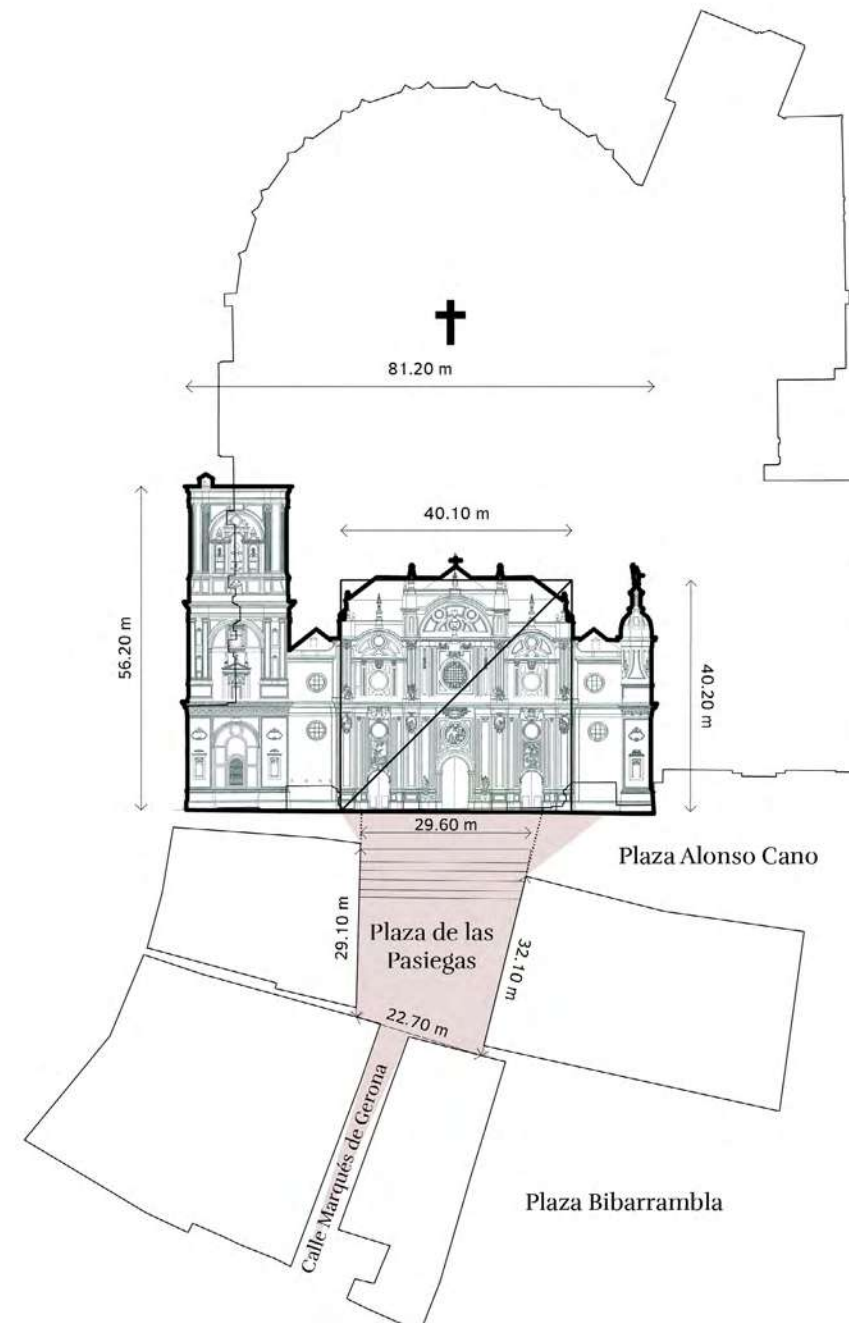
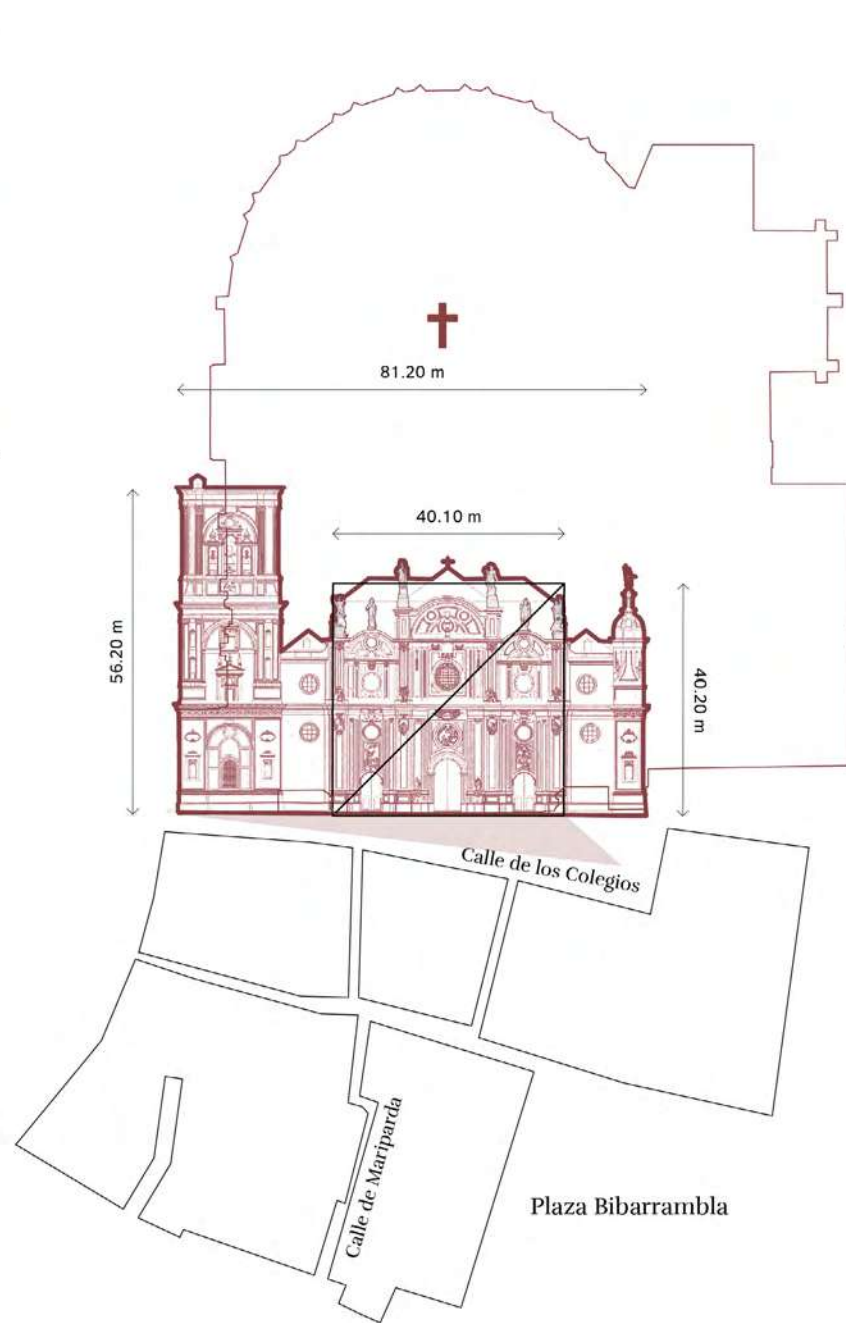
⁶⁹⁷ Palladio recomendaba que los templos estuvieran precedidos de pórticos como los de la Antigüedad: consideraba estos espacios de gran comodidad para el pueblo; en *I quattro libri dell'architettura*, Libro Quarto, Cap. IV, 8.

⁶⁹⁸ Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 47-48.

⁶⁹⁹ Sobre esta cuestión, remitimos a Sigfried Giedion, *La arquitectura fenómeno de transición (las tres edades del espacio en arquitectura)* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).



[Fig. 14] Recreación aproximada de la visión de la Catedral que hubieron de considerar los distintos proyectistas intervinientes durante los siglos XVI y XVII y, especialmente, Alonso Cano en su proyecto para la fachada. El relieve y los contrastes lumínicos proporcionados por los cuatro machones salientes favorecerían su percepción oblicua desde la calle de los Colegios. A la derecha, plano de elaboración propia a partir del alzado de la Catedral levantado bajo la dirección de Antonio Almagro (1987, RABASF), la Plataforma de Vico (ca. 1613), el plano de Dalmau (1796), la hipótesis de remate de Cano según Lázaro Gila (2005) y el proyecto de alineaciones de la calle de Mariparda (1868, AHMG, C.00757.0002).



[Fig. 15] Vista actual de la Catedral desde la Plaza de las Pasiegas, abierta entre finales del s. XVII y finales del XVIII para favorecer su visualización. Fotografía de la autora, 2021. A la izquierda, plano de elaboración propia a partir del alzado de la Catedral levantado bajo la dirección de Antonio Almagro, 1987 (RABASF).

Poco o nada se hizo de la fachada en lo restante del s. XVI. Durante los casi cincuenta años que Ambrosio de Vico estuvo implicado en la fábrica (1575-1623) las obras prosiguieron con suma lentitud⁷⁰⁰, centrándose en la torre septentrional y el cierre de las bóvedas del crucero. Para mediados de la centuria, la propuesta de fachada siloesca, aún sin ejecutar, habría quedado estilísticamente desfasada. Un nuevo concurso fue convocado para su rediseño y actualización, que habría de quedar desierto por no convencer ninguna de las soluciones presentadas al cabildo. Sería finalmente Alonso Cano, racionero de la Catedral, el que, ya en pleno Barroco, concibiese la imagen definitiva del frente catedralicio (1667)⁷⁰¹. Cano mantiene la composición triunfal y tripartita ya planteada, con sus pedestales y arcos de medio punto o bóvedas de cañón, pero otorga a cada calle la altura completa de la nave interior, eliminando la división intermedia a nivel de la cornisa. Se consigue así un efecto de intensa verticalidad⁷⁰², relieve y depuración de las formas⁷⁰³. Las tres puertas cobijadas por los arcos replican su forma a menor escala⁷⁰⁴; se sustituyen las ventanas tripartitas clasicistas por óculos circulares; el rosetón central adquiere forma estrellada —símbolo solar y eucarístico⁷⁰⁵—, y se olvida la profusión decorativa plateresca⁷⁰⁶, otorgando el máximo protagonismo a las formas arquitectónicas. El remate superior lo habrían de constituir las propias bóvedas de cañón con sus contornos curvos, en un gesto de gran originalidad y limpieza estructural. Coronando los machones se preveía alzar voluminosas esculturas de los apóstoles⁷⁰⁷. El resultado habría sido un arco de triunfo de orden gigante (36,50 m de altura) y estricta proporción cuadrada, reminiscente de los romanos y deudor de la experiencia previa de Cano con la puerta para la entrada de Mariana de Austria en Madrid (1649)⁷⁰⁸, de la que Lázaro Díaz del Valle dijo que era *obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la Architectura que admiró a todos los demás Artífices, porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos auían seguido los de la Antigüedad*⁷⁰⁹. Para Domingo Sánchez-Mesa, la fachada canesca estaba además imbuida de complejas significaciones espirituales, expresadas

700. Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, 16, 32.

701. Archivo de la Catedral, Actas Capitulares, XVI, f. 252. Transcripción en Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 252. Asimismo se conferenció sobre el gobierno de la obra y como está falta de maestro mayor, que es notable y aviendo traído el Sr. Racionero D. Alonso Cano a el cabildo una planta de la fachada principal y aviendo parecido bien ya que para ejecutarla es necesario que el dicho Sr. Racionero la gobierne toda la obra. Resolvió el cabildo que dicho Sr. Racionero sea agora maestro mayor [...].

702. Henares Cuéllar, *La Capilla Real, la Catedral y su entorno*, 62.

703. Véase la reconstrucción del alzado de Cano por René Taylor; en «El arquitecto José Granados de la Barrera», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* XII, n.º 23 (1975): 5-23. El investigador argumenta que Cano tendía a limitar en lo posible la decoración en exteriores.

704. Robert Venturi destacó este aspecto como característico de la pretensión de monumentalidad en el pasado, citando explícitamente como ejemplo la Catedral granadina; en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 2ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 92.

705. Emilio Villanueva Muñoz, «La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 32 (2001): 139-57.

706. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 58, 120.

707. Lázaro Gila Medina, «La última etapa constructiva: de 1650 a 1704», en *El libro de la catedral de Granada*, ed. Lázaro Gila Medina, vol. 1 (Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005), 169-208.

708. Rosenthal, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*, 57.

709. Citado en Madero López, «En torno a los dibujos canescos del "Instituto Gómez-Moreno" de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral».

a través de la escultura, y representaba el sentido didáctico del arte deseado por los promotores⁷¹⁰.

Dado que Cano falleció el mismo año de 1667, se encargaría de ejecutar la fachada José Granados de la Barrera hasta su muerte en 1684⁷¹¹. La decisión de su sucesor Melchor de Aguirre (1692) de rematar los volúmenes escalonados de las bóvedas de cañón con cornisas horizontales y pináculos⁷¹², aunque ha sido criticada por desvirtuar la propuesta de Cano⁷¹³, tiene la virtud de reforzar la unidad compositiva del templo con la torre mocha. El alzado catedralicio queda, de este modo, compuesto por una sucesión de volúmenes ascendentes rematada por una línea quebrada de segmentos horizontales. Este alzado, que a duras penas podía ser observado desde la calle de los Colegios, era sin embargo bien visible a distancia: señala Ignacio Henares que *podía ser admirado desde la mayor parte de los caminos que llegaban a la ciudad en la época en que ésta coincidía con el actual casco histórico y se abría a un paisaje de huertas para alcanzar a través de ellas el verde espejo de la vega*⁷¹⁴, aunque debamos avanzar hasta el siglo XIX para encontrar imágenes que recojan esta percepción.

A la inversa de lo acaecido con el Hospital Real, que perdió, en el transcurso del tiempo, el amplio espacio libre de aproximación y visualización con que originalmente contaba, la Catedral, que había nacido encerrada en un entramado denso que sólo permitía su visión oblicua y vertical, habría de ganar, entre finales del s. XVII y últimos años del XVIII, un espacio público destinado a la contemplación de su fachada barroca⁷¹⁵. La apertura de la Plaza de las Pasiegas, prueba de la consolidación de las inquietudes escénicas aplicadas al espacio urbano, permitió la visualización completa del arco de triunfo y su aproximación gradual [Fig. 15]. De forma trapezoidal y abocinada —inversa a la deformación perspectiva⁷¹⁶—, en apertura progresiva hacia la fachada del templo y con unas dimensiones menores que ésta, la plaza constituye una plataforma escénica y una embocadura teatral que recorta lateralmente el alzado canesco y encuadra su tramo central⁷¹⁷. La proporción doméstica de la plaza y su cota 1,80 m rehundida respecto de la fachada engrandecen aún más la visión del monumento. En 1868 se ensancharía y rectificaría asimismo

710. Domingo Sánchez-Mesa, «La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de A. Cano», en *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, y Andrés Soria Ortega, vol. 3 (Granada: Universidad de Granada, 1979), 307-22. También se ha argumentado supprofunda significación religiosa en Madero López, «En torno a los dibujos canescos del "Instituto Gómez-Moreno" de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral».

711. Galera Mendoza, «Granada: estructura urbana y arquitectura en el siglo XVII», 40.

712. Esta propuesta se trató en una reunión con el cabildo celebrada el 1 de octubre de 1692, aduciendo Aguirre consideraciones fundamentalmente estéticas. Véase Gila Medina, «La última etapa constructiva: de 1650 a 1704».

713. Galera Mendoza, «Granada: estructura urbana y arquitectura en el siglo XVII», 40.

714. Henares Cuéllar, *La Capilla Real, la Catedral y su entorno*, 12.

715. Señala Gómez-Moreno González que el derribo del Colegio de San Miguel se efectuó *para dar vista a la fachada de la Catedral*; en Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 250.

716. Al igual que en el proyecto emblemático de la Plaza del Campidoglio según el diseño de Miguel Ángel.

717. Sobre el dispositivo teatral de la embocadura en el contexto barroco, véase Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*, 2ª ed. (Barcelona: Planeta, 1989), 49.

la calle de Mariparda que a ella desembocaba, dando frente a la Catedral. El resultado es la actual calle Marqués de Gerona, vía que ha terminado por prolongar la visión parcial de la fachada del templo hasta la céntrica calle Mesones⁷¹⁸.

Palacio de Carlos V

Ya se ha dicho que el emperador y la emperatriz llegaron a Granada a principios de junio de 1526 tras su enlace en Sevilla. Escapando de los calores hispalenses y deseosos de conocer la ciudad, se aposentaron en los palacios de la Alhambra, que habían ordenado acomodar varias semanas antes. Según el cronista Santa Cruz —al que seguirán después Sandoval⁷¹⁹ y Bermúdez de Pedraza⁷²⁰—, Carlos V quedó impresionado por *los edificios antiguos y las obras moriscas y los ingenios de las aguas y la fuerza del sitio y la grandeza del pueblo*, motivo por el cual, *aunque de todas las ciudades de sus Reinos había mostrado tener gran contento, mostró tener á ésta mucho más*⁷²¹. Lo corrobora Marino Sanuto pocos años después, en 1532, cuando transmite que el César había manifestado su deseo de retornar al *castelo over palazi dil re in Granata*, para permanecer allí *in tranquillità per esser lochi amenissimi et li più beli dil mondo*⁷²².

Durante su estancia granadina debieron de gestarse varios proyectos edilicios a medio y largo plazo. Ya hemos hablado de la adaptación, a pocos años vista, de algunas dependencias en el seno de la Casa Real Vieja y sus implicaciones paisajísticas. Pero, además, entre los muros de la Alhambra Carlos V abrazó la ambiciosa idea de complementar las suntuosas construcciones nazaríes con un palacio real más de nuevo cuño. Así lo recoge el biógrafo de los Mendoza, Gaspar Ibáñez de Segovia:

[...] acompañando [Luis Hurtado de Mendoza] a sus Principes hasta el Alhambra donde se hospedaron, con cuya ocasion aunque era tan celebrado entre las mas magnificas fabricas de los Moros el Palacio que habían labrado en ella sus Reyes, y aun oy admiran por su irregular y costosa arquitectura quantos le ven, graduandole por el primero y mas admirable que se conserva en España, le pareció al Emperador era empresa digna de la grandeza de su animo heroico fabricar otro de nuevo en su competencia que le excediese en el artificio y hermosura y firme en este dictamen mandó hacer diferentes diseños, segun se reconoce de varias cartas escritas al Marques sobre la forma en que se havia de executar, hasta que dexó al arbitrio del Marques la eleccion de qual se havia de executar [...]⁷²³.

Tal como lo relata Segovia, parece que el emperador —seguramente sugestionado por Luis Hurtado⁷²⁴, por el propio lugar y por el ambiente cultural de entonces,



[Fig. 1] El Palacio de Carlos V en construcción, visto desde el sur. El centro del lienzo oeste figura aún sin cerrar, mientras que en el meridional destaca el balcón serliano ya construido. En el tramo de muralla delantero existía un mirador cubierto aludido por las fuentes escritas. A la derecha, la parroquia de Santa María de la Alhambra (antigua Mezquita Mayor) con su alminar convertido en campanario, que se rotula erróneamente como "San Francisco" en probable referencia al cercano convento (curiosamente, Vico en su *Plataforma* repetiría tal confusión). Detalle de la vista de Granada desde el sur por Anton van den Wyngaerde, 1567. Dibujo incluido en la obra *Villes d'Espagne*. ÖNB, Cod. Min. 41, 55.

⁷¹⁹ Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V max. fortissimo rey catholico de España, y de las Indias, Islas, y tierra firme del Mar Oceano. Primera Parte (1500-1528)*, 741.

⁷²⁰ Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 212.

⁷²¹ Alonso Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1920), Tomo II, 245-6.

⁷²² Marino Sanuto, *I diarii di Marino Sanuto. Volume LVII*, ed. Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi, y Marco Allegri (Venecia: Visentini cav. Federico editore, 1902), 308. También según Bermúdez de Pedraza, *Carlos V hizo en la fuerça del Alhambra casa a lo Castellano para su retiro*, en *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 33v.

⁷²³ Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, *Historia de la Casa de Mondéjar; por Gabriel Rodríguez de Ávila*, f. 294r (BNE Mss/3315).

⁷²⁴ No resulta difícil pensar que el alcaide tuviera interés en que Carlos V edificase un palacio en la Alhambra o que, incluso, trasladase a esta ciudad la corte. Así lo sugieren sus palabras años más tarde, asegurando que *por lo bien que le avia parecido esta cibdad avia mandado hacer en el alhambra della una casa en la qual ya se avian gastado muchos dineros... y que su magestad donde deseaba hacer mas continua su habitación hera en esta cibdad... y en hazerse dicha casa hera bien y onrra de la cibdad*. AGS, Estado, L-27, f. 318. Citado en Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas».

⁷¹⁸ Acale Sánchez, «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos», 791-95. Véase también AMG, expediente con signatura C.00757.0002. Durante la alcaldía de Gallego Burín se proyectó extender la plaza hasta la calle Mesones, ampliando aún más el alcance perspectivo de la fachada catedralicia.

así como excitado por sus adversarios⁷²⁵— se propuso realizar, a través de la nueva construcción, una demostración pública de los valores imperiales. La Alhambra conquistada no podía permanecer visualmente impasible al paso del nuevo Rey de Romanos: esta acrópolis palaciega debía verse puntuada, al igual que la ciudad baja, por un hito representativo de la nueva era. Si se tienen en cuenta, además, las tensas relaciones con el papado⁷²⁶ y el problema de los moriscos, que comenzaba a tomar tintes preocupantes⁷²⁷, se entiende que la mera conservación de los palacios nazaríes como trofeo de la conquista se hubiera vuelto insuficiente: al tiempo que se seguía interviniendo en ellos con criterios de mayor o menor continuidad, era necesario reforzar la presencia y autoridad imperiales⁷²⁸ con una obra comparablemente majestuosa y en un lugar tan simbólico como el recinto de la Alhambra, en abierto y deliberado contraste⁷²⁹. El mensaje a transmitir, a juzgar por los relatos de Segovia y Sánchez Sarabia, aparece claro en una primera lectura: los palacios correspondientes al nuevo orden político, religioso y cultural podían ser arquitectónicamente tanto o más excelsos que los nazaríes —altamente valorados, como se puede comprobar⁷³⁰—, marcando al mismo tiempo las distancias con aquéllos y, como veremos, absorbiéndolos como anejos o pabellones secundarios, a los que la nueva construcción proporcionaría entrada y fachada común. Toda la casa real de la Alhambra quedaría, de este modo, rejerarquizada y reorganizada en relación con un nuevo centro simbólico: el Palacio de Carlos V. Evidentemente, la operación también proclamaría a los cuatro vientos otro mensaje de mayor profundidad y alcance: el nuevo palacio vendría a simbolizar el núcleo del gran imperio que Carlos había heredado y trataba de extender⁷³¹, y los palacios preexistentes, visiblemente pertenecientes a otra cultura y anexionados por el primero, la periferia y los territorios sometidos o deseables de someter en los años venideros.

725. Dice Sánchez Sarabia: *es voz comun eneste pueblo que un Rey de Africa embio sus embaxadores al Cesar dandole la enorabuena dequese hallase complacido ocupando el Real Palacio Arabe, deque resultó la excitación dequeder dar aconocer su Magestad la grandeza de su Animo en emprender otra correspondiente, que aposentare lo augusto desu persona, y discerniere la diferencia deuna y otra avitacion*; en Diego Sánchez Sarabia, *Descripción histórica que comprende la delineación de los Reales Alcázares de la ciudad de Granada*, 1762, f. 28v-29r.

726. Pedro A. Galera Andreu, «El Palacio de Carlos V: la idea arquitectónica», en *El palacio de Carlos V: un siglo para la recuperación de un monumento* (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1995), 16.

727. Señala Sánchez Sarabia que los moriscos estaban *cada día mas displizentes y maquinativos*; en *Descripción histórica que comprende la delineación de los Reales Alcázares de la ciudad de Granada*, f. 28v. Téngase en cuenta, además, el enfrentamiento candente con los otomanos, de los que se temía que pudieran convertirse en potenciales aliados de los moriscos, unidos por la religión.

728. Ya recordamos que Maquiavelo aconsejaba, para el sometimiento definitivo de un territorio con lengua y costumbres diferentes, la fijación en él de la residencia del gobernante; en *El príncipe de Nicolás Maquiavelo, traducido del toscano al español*, f. 8-9.

729. Víctor Nieto Alcaide, «El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica», *Fragmentos*, n.º 8-9 (1986): 129-52; Brothers, «The Renaissance Reception of the Alhambra: The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V».

730. También Juan de Maeda diría que la *casa Real que los moros tenían [...] es cosa de los edificios que ellos labraban mui señalada y mexor que se a visto y puesto y edificado en gran superioridad de la zudad, Albayzín y Alcazaba*; en *Paresçer de Juan de Maeda sobre la casa real del Alhambra* (1576). AGS, Casas y Sitios Reales, L-265, f. 124. Citado en López Guzmán, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada, siglo XVI*, 201.

731. Para Cepeda Adán, el palacio, a la postre inconcluso, era fiel reflejo de la concepción imperial de Carlos V: ideal, majestuosa e irrealizable en la práctica; véase «El Palacio de Carlos V, símbolo de una frustración», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 53-58.

Esta voluntad de autoafirmación y contraste con lo precedente jugaría un papel crucial en la elección de un proyecto “al romano”⁷³² para la nueva residencia. Romanas pudieron ser las arquitecturas efímeras con las que se recibió a Carlos V en Granada, algunas de ellas encargadas por los comerciantes locales a Pedro Machuca⁷³³. Ya hemos visto, en el caso de la Catedral, que la antigua Roma pudo haberse identificado, a partir de 1528, como un buen anclaje ideológico y propagandístico para la figura imperial de Carlos V. No había en España edificios de nueva planta construidos íntegramente según las bases formales del clasicismo italianizante, por lo que el asombro entre los nacionales estaría garantizado⁷³⁴; fuera de nuestras fronteras, por su parte, sería evidente la asociación con la Antigüedad clásica resucitada por el humanismo italiano y, en general, con cierta idea atemporal de orden y armonía universales⁷³⁵. También en esta concepción “romana” del palacio pudieron pesar los juicios e influencias de algunos personajes entonces estantes en Granada⁷³⁶, como Baldassare Castiglione⁷³⁷, Mercurino Gattinara, Andrea Navagero o Pietro Martire di Anghiera, además del propio alcaide Luis Hurtado, cuyo italianismo ya hemos apuntado. Lo cierto es que, como ha subrayado Nieto Alcaide, el deseo de enlace y comparación de lo nuevo con lo viejo es evidente en el hecho de que, para la implantación de su fábrica, el emperador no tuviese reparo en proponer la demolición de la antigua Mezquita Mayor, entonces iglesia de Santa María, mientras que los palacios reales de Comares y Leones se conservaron íntegramente —con la salvedad de la crujía sur del Palacio de Comares, que había sufrido un incendio en 1524⁷³⁸—. La preservación de los palacios previos permitiría que el contrapunto, de la mano del estilo romano, alcanzase niveles sorprendentes: como agudamente ha observado Cammy Brothers, supondría oponer a la arquitectura aditiva, multicolor y diseñada de dentro a fuera un bloque puro y unitario, proyectado de fuera a dentro, decorado externamente pero reconcentrado hacia el patio⁷³⁹ —patio que, además, habría de ser rompedoramente circular: de haber adoptado forma cuadrangular, el contraste con los palacios nazaríes habría sido menos acusado—.

Gaspar Ibáñez de Segovia indicaba que, firme en su decisión de erigir un nuevo palacio, el emperador *mandó hacer diferentes diseños, según se reconoce de varias cartas escritas al Marques sobre la forma en que se havia de executar, hasta que dexó*

732. Es conocido que Alonso de Santa Cruz se referiría al palacio como *edificio tan costoso y soberbio que mejor se pudiera decir edificio romano que no castellano*; en *Crónica del Emperador Carlos V*, Tomo II, 249.

733. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 19.

734. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 4-5.

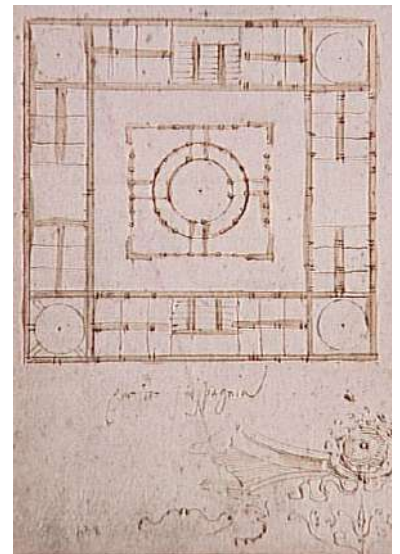
735. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 257.

736. Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos».

737. Manfredo Tafuri, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 24 (1988): 77-108; Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo». Rosenthal descartaba la mediación de Castiglione por las tensiones políticas con el papado, que Tafuri relativiza.

738. Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*, 207; Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 59; Earl E. Rosenthal, «The lost Quarto de las Helias», en *Miscelánea dedicada al Profesor Antonio Martín Ocete*, vol. II (Granada: Universidad de Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1974), 933-43.

739. Brothers, «The Renaissance Reception of the Alhambra: The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V», 89.



[Fig. 2] Palacio in Spagna. Raffaello da Montelupo (atrib.), s. XVI. Palais des Beaux-Arts de Lille, Codex de Lille, Inv.Pl.730, f.26v.

al arbitrio del Marques la eleccion de qual se havia de executar [...]740. Los diferentes diseños se corresponderían con distintas soluciones posiblemente comentadas durante la estancia granadina de Carlos V, que el emperador mandaría desarrollar gráficamente a nivel de anteproyecto. Tal vez alguna o varias de ellas fuesen sugerencias traídas o recomendadas por alguno de los personajes italianos arriba mencionados, pues se han detectado notables semejanzas formales del palacio finalmente construido con el boceto previo de la Villa Medici (Madama), atribuido a Antonio da Sangallo el joven y dibujado hacia 1516741; también con algunos proyectos teóricos de villas de Francesco di Giorgio742, Baldassare Peruzzi743 o Raffaello da Montelupo [Fig. 2]744, o con varios de los recogidos por Serlio en los libros sexto y séptimo de su tratado745, ambos impresos póstumamente. Durante la primera mitad del año 1527, Luis Hurtado debió de remitir al emperador dibujos de las distintas opciones, realizados por su escudero Pedro Machuca (ca. 1490-1550) —reconocido pintor746 de formación italiana747 y sin experiencia arquitectónica conocida, más allá de las arquitecturas efímeras ya mencionadas748—. En otoño de ese mismo

740. Ibáñez de Segovia Peralta y Mendoza, *Historia de la Casa de Mondéjar*, por Gabriel Rodríguez de Ávila, f. 294r (BNE Mss/3315).

741. GDSU, 1054 A. Véase Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 171.

742. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 170-80.

743. Según Joaquín Lorda, Serlio habría heredado varios de los dibujos de Peruzzi. Véase Joaquín Lorda Iñarra, «La perfección esquivia. Problemas de la arquitectura centralizada: Granada y Cádiz», en *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, ed. Pedro A. Galera Andreu y Sabine Frommel (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018), 267-96.

744. Véase al respecto Pedro A. Galera Andreu, «Carlos V y la Alhambra», en *Carlos V y la Alhambra*, ed. Pedro Galera Andreu (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000), 21-52.

745. Concretamente, en el *Sesto Libro*, los proyectos *Del gentil-huo[mo] partiale, detto capo di pare* (ff. 12v-14r) y *Della casa del principe illustrissimo per fare alla campagna* (ff. 25v-27r); en el *Settimo Libro* guarda ciertos paralelismos el proyecto *Della duodecima casa fuori de la città* (26-27).

746. Francisco de Holanda, en sus diálogos sobre la pintura, lo considera una de las «águilas» del Renacimiento español en este arte. Véase Francisco de Holanda, *De la pintura antigua*, trad. Manuel Denis (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921).

747. Lázaro de Velasco, hijo de Jacopo Florentino, afirma que Machuca fue discípulo de Miguel Ángel en su traducción de Vitruvio (ca. 1565). El manuscrito se conserva en la Biblioteca Pública de Cáceres; se ha consultado la transcripción de Tojas Roger, «Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloe y Pedro Machuca». Investigaciones recientes vienen asociando el aprendizaje italiano de Machuca, más bien, con el entorno de Rafael. Poco es lo que se conoce a ciencia cierta de su período formativo. Para 1520, según Velasco, Machuca ya estaba de vuelta en España. Llegó a Granada junto con Jacopo Florentino y Alonso Berruguete y comenzó a pintar en la Capilla Real. Tal vez ayudado por el hecho de ser hidalgo y escudero del entonces alcaide de la Alhambra, Luis Hurtado de Mendoza, con quien mantenía una estrecha relación, pasó de la imaginaria religiosa a la arquitectura del palacio imperial. Rosenthal sugiere que ya el padre de Machuca pudo estar al servicio de los Mendoza, razón que explicaría su estrecha vinculación. Fernando Marías argumenta que sería en 1526 el único artista de formación italiana presente en Granada, pues Siloe todavía no había sido atraído a las obras catedralicias y Jacopo Florentino había fallecido. Véase Gómez-Moreno González, *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, 104; Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 12-13; Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos»; Esther Cruces Blanco, «La documentación sobre Pedro Machuca en el Archivo de la Alhambra: Organización y procedimientos en las obras reales (1520-1550)», *Cuadernos de La Alhambra*, n.º 36 (2000): 35-50; Rafael López Guzmán y Gloria Espinosa Spínola, *Pedro Machuca* (Granada: Comares, 2001), 8.

748. El que Machuca careciese de trayectoria propiamente arquitectónica no era un obstáculo insalvable: era frecuente el trasvase entre las distintas profesiones artístico-artesanales y no hay que olvidar que la fachada barroca de la Catedral granadina habría de ser asimismo diseñada por un pintor-escultor-retablista. Por otro lado, el propio hecho de confiar en artistas ajenos a los oficios constructivos vuelve a incidir en la importancia concedida al aspecto de las edificaciones principales en este contexto.

año, el emperador se pronunciaba sobre los diseños, indicando sus prioridades y dejando en manos del alcaide la elección de la solución definitiva:

Marques de Mondéjar, pariente, mi capitán general del Reyno de Granada. Las traças que me embiastes de lo que se ha de adelantar y edificar de nuevo en la casa real del Alhambra, las he detenido hasta aora esperando embiaros resolución y determinación de lo que se ha de hazer, y al cabo he acordado remitírselo a vos para que lo hagáis como mejor os pareçiere. Sólo os quiero dezir que la sala delantera sea grande y que en ella aya capilla para dezir y oír misa, y que lo demás de los aposentos que se han de hazer se junten con la casa. Vos lo ordenad y hazed todo como mejor os pareçiere, que con remitíroslo pienso que se açierta en lo mejor [añadido en otra mano:] Digo que, si ser pudiere, sea la capilla de manera que de arriba y de abaxo y por entrambas partes se pueda oír misa749.

Fundamental resulta el punto de la adhesión a los palacios preexistentes de Comares y Leones750, con los que el emperador deseaba una intercomunicación cómoda y discreta, para seguir disfrutando privadamente de sus estancias, patios e incomparables vistas751. La adición de un palacio adosado a los nazaríes (*lo que se ha de adelantar y edificar de nuevo en la casa real del Alhambra*) era signo evidente de continuidad y sucesión histórica en el poder752, pero el emplazamiento aventajado por su centralidad, y no casualmente el primero visible una vez se accede al recinto de la Alhambra —a través de la puerta preferentemente utilizada en aquella época, la de la Justicia— convertiría a la construcción en nueva protagonista de la ciudadela. Parece haber sido, por tanto, deseo de Carlos V que el nuevo palacio se

749. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 281. Recientemente Delfín Rodríguez ha rescatado una diferente interpretación de esta carta sugerida por Manuel Gómez-Moreno: el autor señala que nada en la misiva indica que la construcción referida sea el Palacio de Carlos V, pudiendo perfectamente tratarse, en su opinión, de los aposentos acomodados en el seno de la Casa Real Vieja. De este modo, considera que la capilla en la *sala delantera* no sería otra que la acondicionada en el Mexuar —que, en efecto, contó con tribuna elevada—, y que *lo demas de los aposentos que se han de hazer* serían los construidos en torno a Lindaraja, que, de hecho, se unieron y comunicaron con los palacios previos. No obstante, esta carta debe leerse en relación con todo el hilo de correspondencia conservado, y, en este sentido, la misiva del 27 de febrero de 1528, en la que se vuelve a hacer referencia a la capilla del *quarto delantero* pero mencionando también el modelo líneo que se había de construir antes de que la obra *se comience*, y el hecho de que el conde hubiera *mostrado las traças* a Luis de Vega —a quien se atribuyen los aposentos imperiales de la Casa Real Vieja, por lo que no tendría sentido que le mostraran sus propias trazas— apunta a la interpretación más extendida: que estas cartas aluden al palacio de nueva planta. Véase Gómez-Moreno González, *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, 106; Delfín Rodríguez Ruiz, «Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 145 (2000): 16-27; Rodríguez Ruiz, «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada».

750. Rosenthal pensaba que *lo demas de los aposentos que se han de hazer* serían los espacios administrativos y de servicio que, al no tener cabida en el volumen cúbico, se proyectarían alojar en las placetas a los lados sur y oeste del palacio; en Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 33-34. Le sigue Fernando Marías en «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos». En este trabajo nos inclinamos, más bien, por la idea defendida, entre otros, por Pedro Galera: que el emperador lo que estaba exigiendo era la adhesión de los aposentos residenciales del nuevo palacio a los dos nazaríes. Así lo prueba la carta de Carlos V de 1531 transcrita un poco más adelante. Véase Galera Andreu, «El Palacio de Carlos V: la idea arquitectónica», 23.

751. Nieto Alcaide, Morales Martínez y Checa Cremades, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, 100-102. También en Redondo Cantero, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 88.

752. Santa Cruz relata que el emperador libró 18.000 ducados *para que se comenzase á hacer una casa en la Alhambra junto á la que estaba hecha antigua*; en Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, Tomo II, 249. Observa Fernando Checa cómo el distanciamiento del soberano respecto del pueblo se mantiene en el Palacio de Carlos V al igual que en los nazaríes; en Fernando Checa Cremades, «Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura áulica española del siglo XVI», en *Seminario sobre arquitectura imperial* (Granada: Universidad de Granada, 1988), 11-43.

acomodase en la escuadra entre los de Comares y Leones, a modo de atrio monumental de todo el conjunto de aposentos reales. Lo confirma Juan de Maeda, al calificar la construcción como *recibimiento y entrada de la casa Real que los moros tenían*⁷⁵³; también lo hace Gaspar de León en su relación de 1617, cuando habla de *la casa real nueva que se va labrando que acavada queda yncorporada y con puertas a los dichos dos quartos Reales viejos*⁷⁵⁴, así como Bermúdez de Pedraza, quien señalaría que *la casa Real de Castilla está contigua a la Morisca, porque tiene tres lienços Castellanos, y por la parte que le falta, se continua con el quarto de Comares*⁷⁵⁵. La otra prioridad manifestada por el emperador es la *sala delantera*, es decir, a la entrada del nuevo palacio, de previsible carácter representativo, que deseaba *grande* y con capilla a doble altura en las cercanías, para que *por entrambas partes se pueda oír misa*. La exigencia de una capilla a la entrada coincide con las recomendaciones albertianas para la arquitectura de la villa⁷⁵⁶. El que Carlos V hiciese estas dos observaciones revela que no todas las soluciones presentadas cumplían dichas condiciones, que él entendía irrenunciables.

Luis Hurtado debió de tomarle la palabra al emperador y escoger, de entre las distintas opciones tanteadas, la que era más de su agrado, para que Machuca, como maestro mayor, la pasase a desarrollar. De hecho, algo más tarde, las *Instrucciones de las obras de las casas reales del Alhambra* (1549)⁷⁵⁷, ya bajo la alcaidía de su sucesor Íñigo López de Mendoza y Mendoza, recogerían entre las funciones del maestro mayor de las casas reales *traçar e ordenar todo lo que en la obra de la casa real que en esta Alhambra se edifica se ha de hazer conforme a la traça que el Marques mi señor dexó*⁷⁵⁸, lo cual reitera la autoridad e influencia del segundo marqués de Mondéjar en el proyecto del Palacio de Carlos V. Que Machuca debió de partir de un esquema en planta —diseñado o no por él⁷⁵⁹— seleccionado por Luis Hurtado y tendente al idealismo —palacio cuadrado con patio circular— lo deducimos de un rasgo compartido por las tres trazas conservadas que ha llamado la atención de los investigadores: el incomprensible error, reiterado en los dibujos y materializado en la obra, por el cual diversas particiones interiores vendrían a entestar con los huecos de las fachadas. La explicación que se ha planteado en alguna ocasión es que posiblemente Machuca recibiera instrucciones con la medida de las habitaciones cuando ya tenía diseñados los lienzos exteriores⁷⁶⁰ o que los alzados estaban,

753. *Paresçer de Juan de Maeda sobre la casa real del Alhambra* (1576). AGS, Casas y Sitios Reales, L-265, f. 124. Citado en López Guzmán, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada, siglo XVI*, 201.

754. Martín González, «Relación de las obras de la Alhambra hecha a 7 de febrero de 1617».

755. Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 36v.

756. Alberti, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Libro quinto, Cap. XVII, 153.

757. Cruces Blanco, «La documentación sobre Pedro Machuca en el Archivo de la Alhambra: Organización y procedimientos en las obras reales (1520-1550)».

758. Duque de San Pedro de Galatino, «Instrucciones para las obras en la Alhambra (1546-9)», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11, n.º 32 (1935): 209-16; Gámiz Gordo, «Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532».

759. Para Manfredo Tafuri la primera traza básica pudo ser obra de algún arquitecto italiano, quizás Giulio Romano; véase Tafuri, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura "a lo romano" e iconografía imperial»; Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo». También Joaquín Lorda defendió que Machuca habría recibido un proyecto dibujado que hubo de interpretar cometiendo algunos errores; véase Lorda Iñarra, «La perfección esquiva. Problemas de la arquitectura centralizada: Granada y Cádiz».

760. Gómez-Moreno González, *Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra*, 41; Tafuri, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura "a lo romano" e iconografía imperial». Pedro Galera, por su

de algún modo, predeterminados⁷⁶¹. Pero esta suposición no parece casar con la variación en el número de vanos a cada lado del eje central de las fachadas oeste y sur, entre la "Planta Grande" [Fig. 6] y las otras dos conservadas ("Planta Pequeña" [Fig. 4] y planta del AHN [Fig. 3]). Además, las particiones interiores son, en los tres casos, prácticamente idénticas, lo que sólo se explica si estuviesen fijadas —no necesariamente construidas ni cimentadas, como supone Delfín Rodríguez⁷⁶²; de hecho, existen apreciables variaciones dimensionales entre las tres plantas, como se puede comprobar en los gráficos que presentamos [Figs. 8-11]—. Parece posible pensar, por tanto, que el orden del diseño fuera el inverso: Machuca pudo partir de un esquema en planta sin demasiado detalle ni grafiado de huecos, que satisfizo a Luis Hurtado —quien resaltaría su *graçia y proporçión*⁷⁶³—; a partir del esquema aceptado, el arquitecto habría de proyectar, entre otras cosas, las fachadas del palacio, que parece ensayar en las tres trazas⁷⁶⁴ sin que ninguna de las soluciones llegase a encajar, en su ritmo y modulación, con la distribución en planta. La importancia del diseño de las fachadas en la tarea encomendada a Machuca y su aptitud, como pintor virtuoso, para "componer escenas" viene reconocida por el testimonio de Juan de Maeda (1576):

Maxuca el viexo, que fue el primer maestro que intentó⁷⁶⁵ los edificios de esta real casa, era pintor mui ecelente, y el hixo que le sucedió, también, y estos tales, en conponer y adornar una delantera y acabarla, hizieron lo mui bien [...]»⁷⁶⁶.

Virtuosismo artístico y formación italiana explicarían el hecho de que, para la magna obra, se contase con Machuca en vez de con Luis de Vega, arquitecto formado en la tradición a quien se encargan casi simultáneamente los cuartos en la Casa Real Vieja, más orientados a la funcionalidad y comodidad que al simbolismo y la representatividad⁷⁶⁷. Aquellos valores podían resultar apropiados para unos aposentos íntimos integrados en las construcciones preexistentes, pero no para la transformación drástica de este escenario simbólico mediante un palacio

parte, considera que estos errores serían producto del conflicto entre el entendimiento eminentemente formal y simbólico del palacio por parte de Machuca y los requerimientos funcionales como residencia regia por parte del Emperador y sus consejeros; véase Galera Andreu, «El Palacio de Carlos V: la idea arquitectónica», 20.

761. Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo».

762. Rodríguez Ruiz, «Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca».

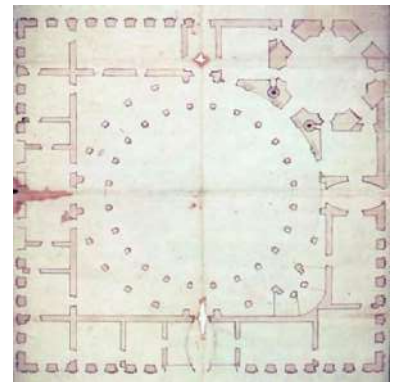
763. Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos».

764. No vemos inconveniente en asumir, en principio, la autoría de Machuca también para la planta del AHN, siguiendo en este punto a Gómez-Moreno Martínez y Delfín Rodríguez, en Gómez-Moreno González, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, 47-49; Rodríguez Ruiz, «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada». Un poco más adelante argumentaremos los motivos. La mayoría de estudiosos, sin embargo, han tendido a asociarla —con mayor o menor convencimiento— con Diego de Siloe, salvo Rosenthal, que propuso para ella la autoría de Luis de Vega. Véase Tafuri, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura "a lo romano" e iconografía imperial»; Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos»; Gámiz Gordo, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*.

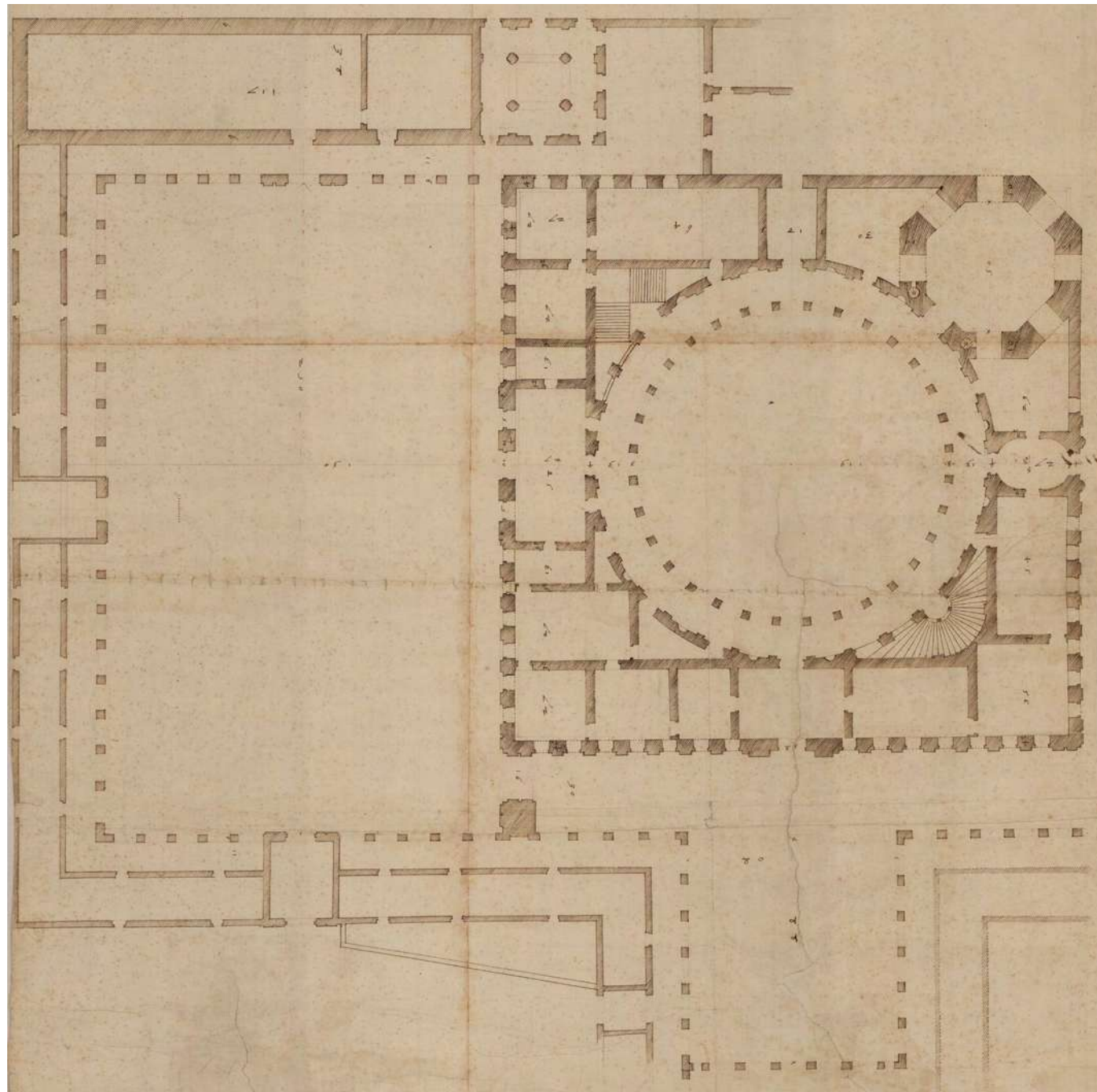
765. La palabra *intentó*, sugiere Delfín Rodríguez, podría ser indicativa de que el diseño del palacio no fuese enteramente suyo; véase Rodríguez Ruiz, «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada», 443.

766. *Paresçer de Juan de Maeda sobre la casa real del Alhambra* (1576). AGS, Casas y Sitios Reales, L-265, f. 124. Transcripción en Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 304.

767. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, f. 20-22, 49.



[Fig. 3] Planta del Palacio de Carlos V. Atribuida a Diego de Siloe. El plano carece de cotas y escala. AHN, Osuna, CP.10, D.20.



[Fig. 4] "Planta Pequeña" del Palacio de Carlos V. Pedro Machuca, ant. 1530 (según hipótesis argumentada en el texto). El plano cuenta con cotas de espacios interiores y gruesos de muros en pies castellanos. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, IX/M/242/2 (2).

representativo de la idea imperial de Carlos V. De todas formas, Luis de Vega, como arquitecto de confianza de la Corona, sería enviado junto con la respuesta anterior del emperador para conocer de primera mano el proyecto y las intenciones de Machuca y Hurtado y tratar de conciliarlos con las exigencias cortesanas⁷⁶⁸.

Aunque el emperador tenía decidida la ubicación de su futuro palacio, ocupando la escuadra entre los de Comares y Leones —de modo que los tres quedasen

768. López Guzmán y Espinosa Spínola, *Pedro Machuca*, 92.

interrelacionados y el nuevo se leyese como adición superior a los anteriores—, el traslado del esquema ideal a la realidad presentó algunos conflictos. El primero fue la presencia de la antigua Mezquita Mayor de la Alhambra, ya consagrada en iglesia, cuyo solar, al parecer, obstaculizaba el desarrollo de las obras. Hemos comprobado gráficamente [Fig. 9] que la ocupación del ángulo entre los de Comares y Leones no implicaba el derribo de la antigua mezquita, pues ésta quedaba más hacia el este; aunque es posible que existiesen en su solar otras construcciones religiosas auxiliares, además del suelo que pertenecería a la misma. La *rawda* real, en cambio, sí interfería claramente con las líneas de la construcción proyectada, pero su presencia no parece haber sido tan problemática⁷⁶⁹. La erección del palacio en esta posición ortogonal habría supuesto, además, el cierre de una de las calles transversales de la ciudadela, entre la Calle Real Baja y la Calle Real Alta. Pero la inviabilidad de dicha implantación se puso fundamentalmente de manifiesto con la negativa del arzobispo Gaspar de Ávalos a trasladar la iglesia, con sus dependencias, a otro lugar⁷⁷⁰. Luis Hurtado entendió que lo mejor, en tal caso, sería desplazar el proyecto del palacio unos metros hacia el oeste; así, en 1530 enviaría nueva documentación al emperador en la que se señalaban *los quartos un poco más baxo de lo que estaba platicado*⁷⁷¹. Este envío podría perfectamente incluir el plano del AHN [Fig. 3], en el que, aunque no se dibuja el contexto, se intuye el desplazamiento del nuevo palacio en dirección oeste en la apertura de vanos en el lienzo norte hasta el zaguán central, situación que habría sido imposible tanto en la implantación en el ángulo entre los palacios previos como en la posición girada que se terminaría finalmente adoptando. Podría ser este plano, por tanto, una adaptación del proyecto seleccionado —del que se construye una maqueta entre 1528 y 1532⁷⁷²— incluyendo las modificaciones derivadas del citado desplazamiento. Sin embargo, Carlos V advirtió (1531):

[...] mirad que en ninguna manera se hagan [los quartos] sino que uno venga en par del quarto de los Leones y el otro del de Comares, porque no siendo así sería al contrario de lo que yo querría, y si a esto embaraça algo lo de la iglesia escrevidme lo que sera menester para que se mude a otra parte por que yo lo mande luego proveer⁷⁷³.

La referencia a que uno de los quartos o aposentos del futuro palacio hubiese de venir *en par del quarto de los Leones* y, el otro, del de Comares sugiere que el emperador hablaba de las dos crujías en ángulo recto que se habrían de adherir a los palacios preexistentes. Esta situación, a nuestro juicio, podría ser la sugerida por la "Planta Pequeña" [Fig. 4], traza que la mayoría de estudiosos han considerado como

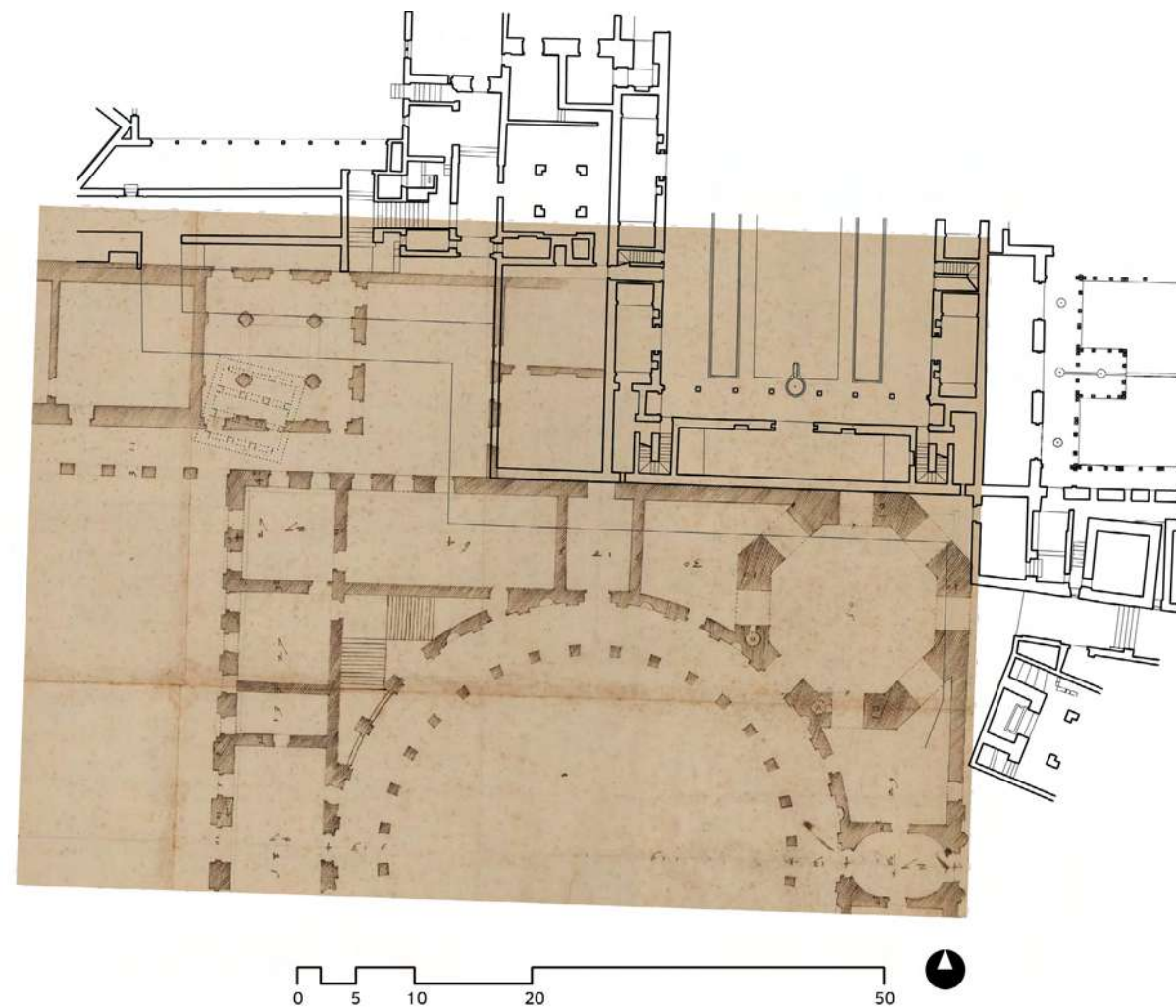
769. En la "Planta Grande" se propondría su demolición y sustitución por una *cozina* y otras dependencias de servicio, mientras que la "Planta Pequeña" omite la representación de esta zona.

770. Carta de Gaspar de Ávalos a la emperatriz regente del 23 de noviembre de un año sin especificar, que Rosenthal identifica con 1529 y Redondo Cantera con 1530. Véase Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 42, 282; Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas».

771. Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», 118.

772. Rodríguez Ruiz, «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada». Juan de Maeda confirma que el proyecto *era primero con sus columnas acompañadas por los lados con los pies derechos y movimientos sobre que se çerraban los arcos redondos*, situación que parece ser la representada en la planta del AHN.

773. AGS, Estado, L-23, f. 200. Citado en Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», 118-19.



[Fig. 5] Detalle de superposición de planta hipotética de la Alhambra nazari (EEA, CSIC) con proyecto del Palacio de Carlos V según la "Planta Pequeña". La traza del Palacio de Carlos V ha sido escalada conforme a las dimensiones en pies castellanos que figuran acotadas. Obsérvese la coincidencia de líneas con la esquina suroccidental del Palacio de Comares. Esta traza, por tanto, parece anticiparse en el tiempo a la "Planta Grande", pues aún considera la implantación en la escuadra de los palacios nazaries. Elaboración propia.

la última de la serie⁷⁷⁴, por lo afinado de su dibujo y su escala más cercana⁷⁷⁵, pero en la que se aprecia el contacto en ángulo recto con el Palacio de Comares⁷⁷⁶. No sólo los muros dibujados al oeste del zaguán norte coinciden en sus líneas con la esquina hoy faltante del palacio nazari [Fig. 5] —su existencia, aunque mutilada por la posición girada del nuevo palacio, se evidencia en la "Planta Grande" [Figs. 6-7]—, sino que sus espesores son visiblemente menores que los de la fábrica carolina, se insinúa una alhacena que resta grosor a uno de los muros y la discontinuidad gráfica en el contacto de ambas construcciones apunta a su condición diacrónica. La recreación de la implantación sugerida por esta traza confirma que el palacio

774. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 28, 42; Pedro A. Galera Andreu, «Carlos V y la Alhambra», en *Carlos V y la Alhambra*, ed. Pedro Galera Andreu (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000), 21-52; Rodríguez Ruiz, «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada»; Christoph Luitpold Frommel, «Il Palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca», en *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, ed. Pedro A. Galera Andreu y Sabine Frommel (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018), 77-119.

775. La "Planta Grande" está dibujada a escala 1/300, mientras que la "Planta Pequeña" se aproxima a 1/180.

776. Fernando Marías advirtió este detalle, pero no llevó estas observaciones hasta sus últimas consecuencias; en Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos».

en ella representado vendría a insertarse en el ángulo recto entre los de Comares y Leones [Fig. 9]; la diferencia con la opción "deslizada" de la planta del AHN es evidente en la mayor clausura del lienzo norte. La "Planta Pequeña", en consecuencia, podría responder tanto a la solución inicial minuciosamente definida y dibujada antes de conocer la negativa del arzobispo —los pilares cuadrados del patio son compartidos con la planta del AHN aunque sin las semicolumnas adosadas— como al proyecto grafiado inmediatamente tras la anterior advertencia del emperador, en la que, pese a todo, se instaba a desarrollar el proyecto en escuadra y adosado a los nazaries (1531). Esta última posibilidad es la que *a priori* se intuye más probable a la vista de los esquemas adjuntos [Figs. 8-11], pues la variación dimensional entre la planta del AHN y las dos de la Biblioteca del Palacio Real es mayor que la existente entre estas últimas trazas, que obedece sólo a pequeños ajustes, lo que sugiere su mayor proximidad temporal. Por otra parte, el que la maqueta que entonces se fabrica presentase sólo dos fachadas⁷⁷⁷ evidencia la continuidad del esquema en planta y las incertezas entonces existentes con respecto a la implantación del palacio en relación a los nazaries.

Como es sabido, el arzobispo no dio su brazo a torcer y se hubo de replantear el proyecto ya delineado para adecuarlo al solar disponible. Para María José Redondo, el conflicto irresoluto habría forzado una "solución de compromiso": la rotación de la planta del palacio respecto de la escuadra de los nazaries para mantener la integridad de la polémica iglesia⁷⁷⁸. Según la investigadora, la "Planta Grande" constituiría una prueba de esta solución girada, que dataría, en su opinión, de ese mismo año de 1531⁷⁷⁹, ya que poco después se ejecutaron las zanjas para la cimentación de las alas meridional y occidental, las más representativas y también las menos conflictivas⁷⁸⁰. Ya hemos visto que, en principio, la edificación de la antigua mezquita no se vería afectada por el emplazamiento del palacio en escuadra; lo que estaba comprometido serían parte de sus terrenos y edificaciones auxiliares —probablemente, las casas de los beneficiados que se mencionan en la documentación de la época, finalmente derribadas⁷⁸¹—. Lo cierto es que el giro proyectado de la traza, de unos 6,5° en la "Planta Grande"⁷⁸² —tomando como centro de giro el vértice virtual de la esquina nororiental del palacio—, sumado a una traslación prevista de 2,25 m hacia el oeste y 2,05 m hacia el norte, permitía preservar el solar de la

777. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 16; Gámiz Gordo, «Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532».

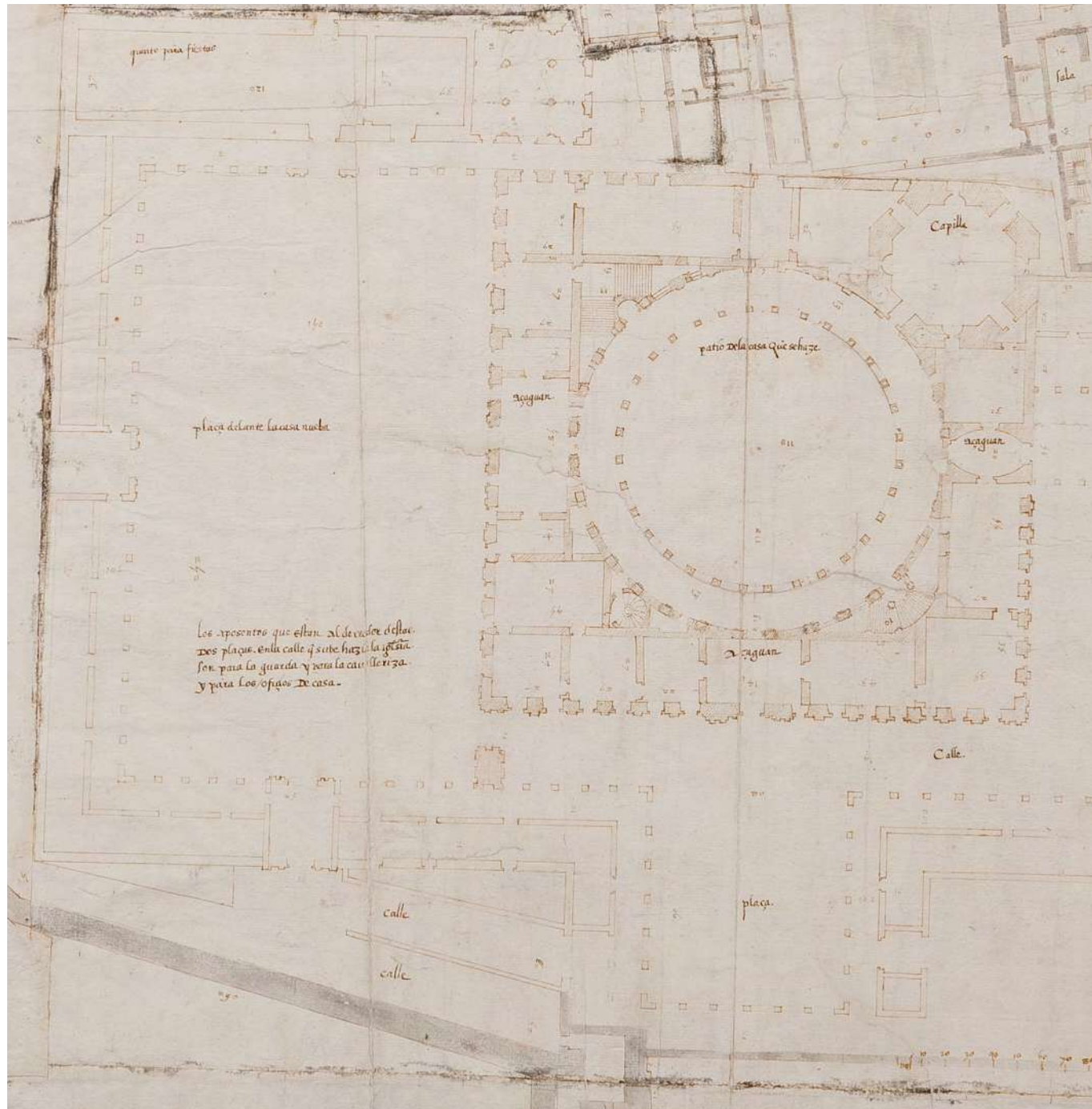
778. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 78-79.

779. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 79.

780. Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas», 80; Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos». Este último autor cita como prueba de que las zanjas de cimentación se abrieron en 1532 una carta del marqués de Mondéjar del 13 de mayo de ese año, en AGS, Estado, L-22, ff. 255-256, en la que se dice: *en la obra de la Casa desta Alha[m]bra hago dar mucha prisa tengo ya sacadas las çanjas de los dos quartos principales que no es pequeña parte de la obra*.

781. Joaquín Casado De Amezuía Vázquez, *Las Casas Reales de la Alhambra: geometría y espacio: una aproximación al proceso de formación del espacio* (Granada: Universidad de Granada, 2012), 73.

782. En lo ejecutado el giro final es de unos 9°. Las inexactitudes hasta ahora manejadas podrían deberse al trabajo sobre planos dibujados a mano y rasterizados, cuando no sobre ortofotografías; la cartografía vectorial actualizada ofrece una precisión mucho mayor.

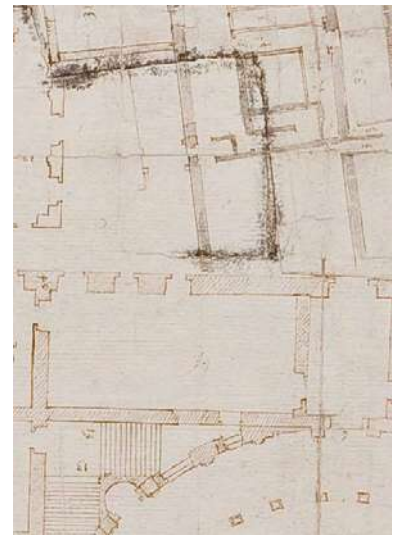


[Fig. 6] Detalle de la "Planta Grande" del Palacio de Carlos V. Pedro Machuca, post. 1530 (según hipótesis argumentada en el texto). En este plano sólo se acotan medidas longitudinales de espacios interiores, también en pies castellanos. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, IX/M/242/2 (1).

iglesia y, también, la calle transversal de comunicación entre la Calle Real Alta y los palacios nazaríes: de hecho, se advierte que el Palacio de Carlos V delineado en la "Planta Grande" es prácticamente paralelo a dicha calleja, que quizás diese acceso a la iglesia, definiendo la linde de sus terrenos, y que además se previó como entrada de servicio al volumen de cocinas y dependencias auxiliares nunca edificado.

Otros autores han señalado como causa de esta rotación la maximización de las superficies construidas, teniendo en cuenta las placetas porticadas que se dibujan

en la "Planta Pequeña" y en la "Planta Grande" y la irregularidad del solar y de los contornos amurallados de la Alhambra⁷⁸³. Esta explicación es plausible pero no termina de justificar por sí misma la excentricidad del enlace con los palacios nazaríes, más aún sabiendo que Carlos V deseaba la adhesión y continuidad tanto con el Palacio de Comares como con el de Leones y puesto que las placetas soportadas de dependencias de servicio nunca llegaron a construirse —lo que demuestra que no eran tan prioritarias—. Por otro lado, en las recreaciones gráficas que adjuntamos se aprecia que ni en la solución en escuadra ni en la girada estos pórticos habrían tenido buen encaje: aunque en ambos casos podrían haber tenido cabida las placetas —o la mayor parte de ellas— dentro del recinto amurallado, las galerías y habitaciones de servicio que las contornean presentarían varios puntos de conflicto con las murallas y desniveles de la ciudadela, invisibles en la "Planta Pequeña" por la escasez de contexto y disimulados en la "Planta Grande" por lo impreciso del levantamiento y las ampliaciones proyectadas de la cerca⁷⁸⁴. De hecho, el dibujo de estos soportales, sobre todo en la "Planta Grande", es bastante dubitativo, en comparación con la fábrica del palacio: las líneas se pierden sin cerrar los contornos y los muros seccionados no se rayan, como si no fuesen seguros. También se han sugerido, para explicar el giro de la traza del palacio, intencionados paralelismos con las líneas del frente oriental de la Alcazaba⁷⁸⁵ o del aljibe subterráneo construido por Íñigo López (1494)⁷⁸⁶; paralelismos inefectivos en la práctica por la inexactitud del levantamiento de la "Planta Grande". De todas formas, pensamos que estas relaciones debieron de tener una importancia secundaria respecto a aquellas inmediatas a establecer con los palacios nazaríes y la vieja iglesia. Una última línea, finalmente, señala una explicación más simbólica al giro del palacio: su orientación deliberada hacia Jerusalén⁷⁸⁷. Es cierto que la fábrica actual es sensiblemente paralela en sus direcciones principales a la de la actual iglesia de Santa María de la Alhambra —la diferencia se cifra en 2°—, pero no debe olvidarse que el palacio ha variado ligeramente su rotación respecto a lo dibujado en la "Planta Grande" —remitimos de nuevo a las recreaciones gráficas [Figs. 8-11]— y que la iglesia es de construcción posterior, habiendo tomado las líneas de éste⁷⁸⁸. Por otro lado, si en la Catedral —por influencia de Íñigo López, padre de Luis Hurtado— se habían aceptado con sensatez las contingencias del emplazamiento, asumiendo sin demasiados problemas una orientación manifiestamente desviada respecto de las prescripciones tradicionales, sería bastante extraño que décadas después se priorizase hasta el extremo la orientación simbólica, aceptando, a cambio, graves



[Fig. 7] Detalle de la unión del Palacio de Carlos V con la esquina suroccidental del Palacio de Comares según la "Planta Grande". A diferencia de en la "Planta Pequeña", la implantación girada fuerza la mutilación parcial de este sector del palacio nazarí. Obsérvese que los muros del palacio islámico son sensiblemente idénticos a los representados aisladamente en la "Planta Pequeña". Real Biblioteca, Patrimonio Nacional, IX/M/242/2 (1).

783. Gámiz Gordo, «Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532»; Juan Domingo Santos, *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013), 249.

784. Gámiz Gordo, «Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532».

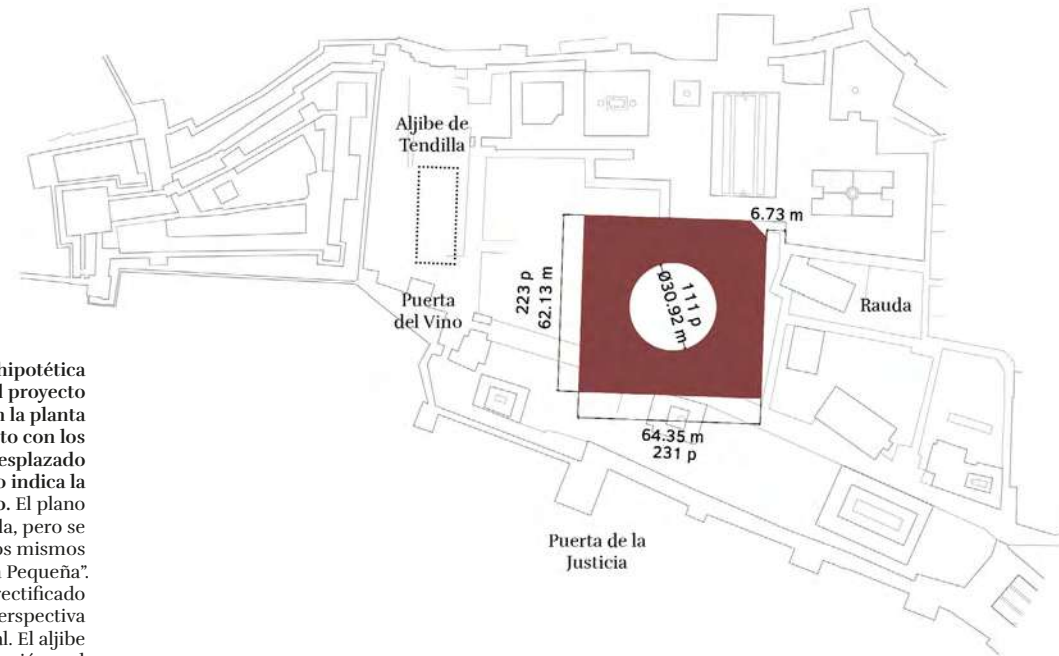
785. Villafranca y Bermúdez López, «Adaptaciones arquitectónicas y relaciones de poder en La Alhambra de los Tendilla».

786. Domingo Santos, *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*, 249.

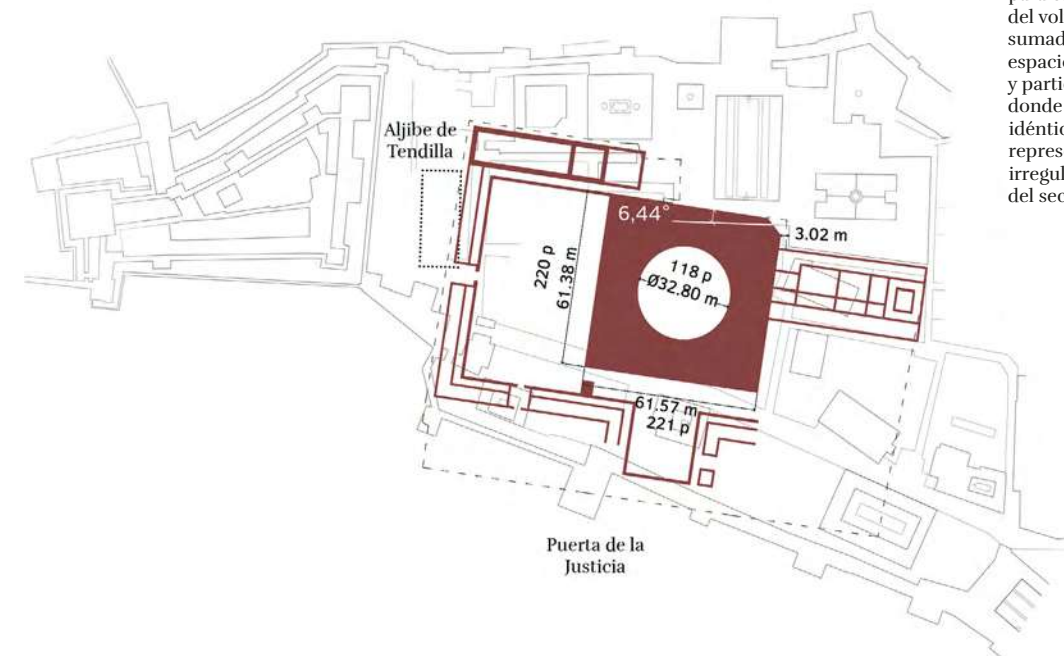
787. Casado De Amezuía Vázquez, *Las Casas Reales de la Alhambra: geometría y espacio: una aproximación al proceso de formación del espacio*, 73-82; Álvaro Martínez-Sevilla y José Policarpo Cruz Cabrera, «El módulo constructivo y la orientación del Palacio de Carlos V de Granada: arte, geometría y símbolo», *Arte, Individuo y Sociedad* 33, n.º 1 (2021): 29-47.

788. Manuel Gómez-Moreno Martínez, «Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra», *Archivo español de arte* 14, n.º 40 (1940): 5-18.

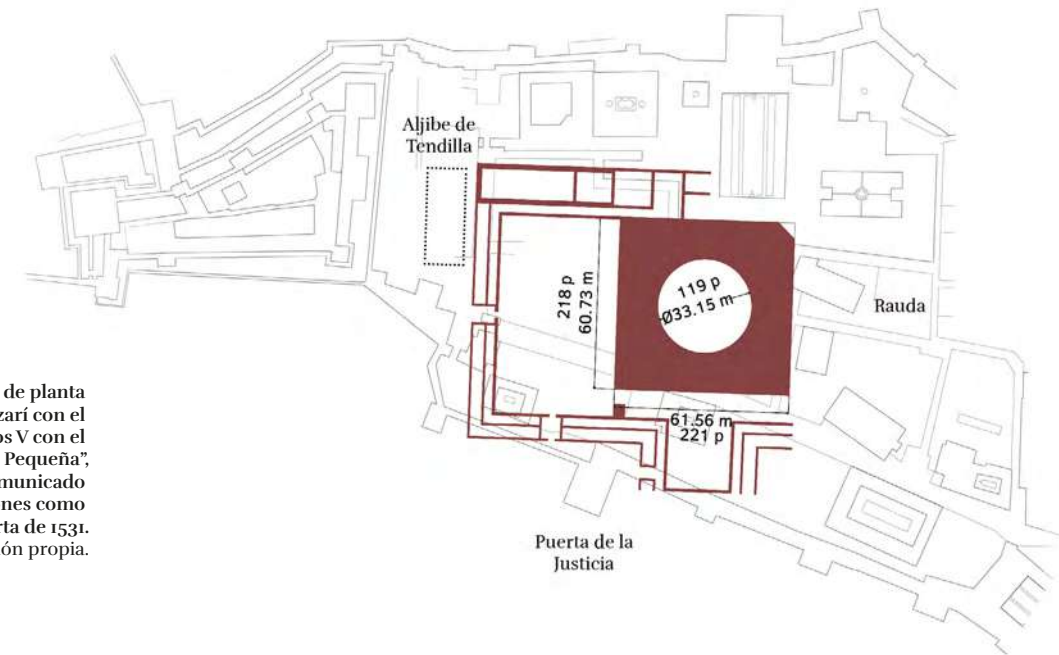
[Fig. 8] Superposición de planta hipotética de la Alhambra nazarí con el proyecto del Palacio de Carlos V según la planta del AHN, ubicado en ángulo recto con los de Comares y Leones pero desplazado unos metros al oeste, como indica la carta de Luis Hurtado de 1530. El plano del AHN carece de cotas y escala, pero se ha escalado para mantener los mismos espesores de muros de la "Planta Pequeña". El plano ha sido previamente rectificificado para corregir la distorsión perspectiva que presenta su imagen digital. El aljibe de Tendilla se dibuja en su ubicación real. Las cotas indican las dimensiones en pies castellanos y su equivalencia en metros. Elaboración propia.



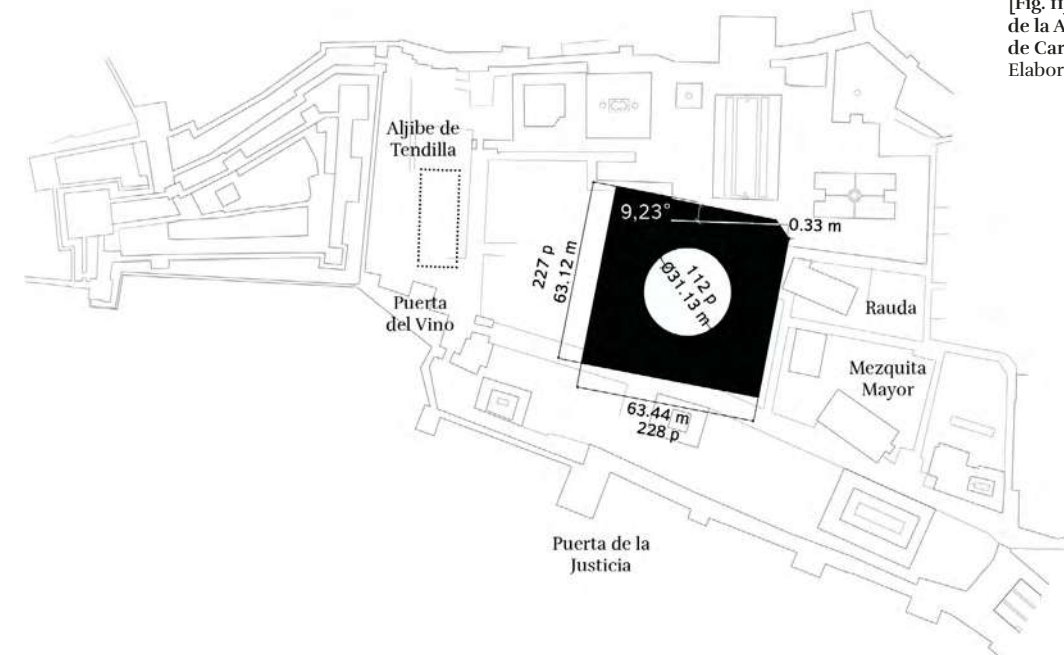
[Fig. 10] Superposición de planta hipotética de la Alhambra nazarí con el proyecto del Palacio de Carlos V según la "Planta Grande". Dado que en la "Planta Grande" solo se acotan espacios interiores, para obtener las medidas aproximadas del volumen completo del palacio hemos sumado a la dimensión total de los espacios interiores los gruesos de muros y particiones de la "Planta Pequeña", donde sí aparecen acotados y con idéntica distribución. La línea discontinua representa el recorte de papel de contornos irregulares donde queda contenida la traza del sector. Elaboración propia.



[Fig. 9] Superposición de planta hipotética de la Alhambra nazarí con el proyecto del Palacio de Carlos V con el diseño y medidas de la "Planta Pequeña", ubicado en escuadra y comunicado con los de Comares y Leones como exige el emperador en su carta de 1531. Elaboración propia.



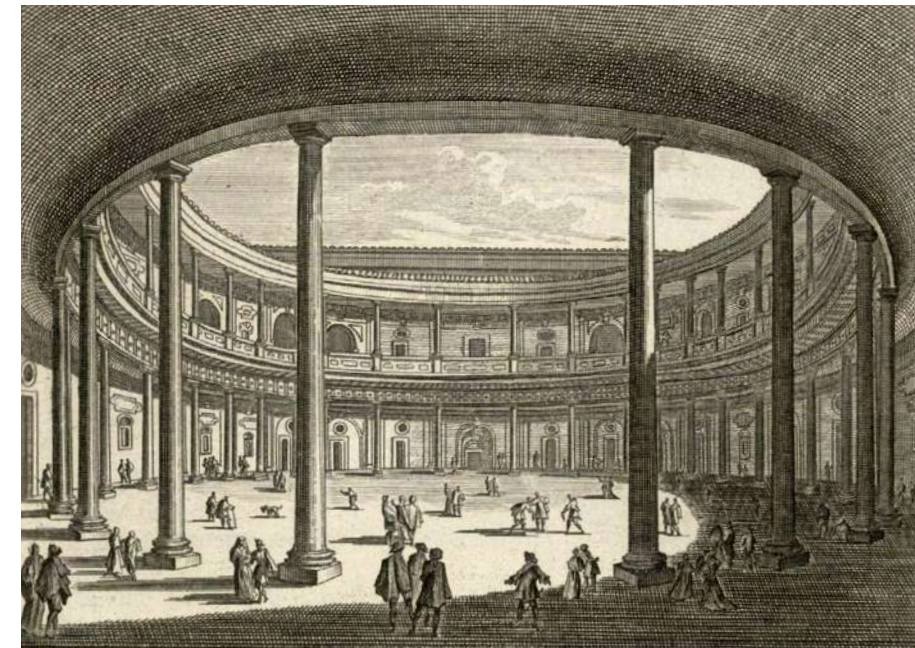
[Fig. 11] Superposición de planta hipotética de la Alhambra nazarí con el Palacio de Carlos V finalmente construido. Elaboración propia.



perjuicios funcionales y perceptivos, que además iban en contra de los deseos del encargante, en un edificio que ni siquiera era una iglesia.

Si lo más probable es que el giro del palacio obedezca a las tensiones del emplazamiento, la “Planta Grande”, única de las tres visiblemente girada, habría de ser cronológicamente la última de la serie; suposición que se ve reforzada si se tiene en cuenta la representación de los aposentos de la Casa Real Vieja y sus criterios gráficos, comentados en apartados anteriores. En esta planta, que ha sido caracterizada como plano de trabajo o “plan maestro”⁷⁸⁹ por su visible condición de palimpsesto⁷⁹⁰, la solución dibujada para el palacio, sus placetas y dependencias de servicio aparece contenida en un recorte de papel de contornos irregulares, que delimitan el área máxima disponible en direcciones norte y oeste. Este recorte se encuentra pegado sobre el plano parcial de la Alhambra, con evidente voluntad de integrar lo nuevo con lo preexistente. Significativo es que el borde norte del papel coincida en varios tramos con las líneas de la futura edificación. El borde occidental del recorte se solapa asimismo con el límite de la fábrica en torno a la placeta delantera. La “Planta Grande” vendría, en definitiva, a fusionar elementos de las dos trazas anteriores fijando la nueva implantación girada —como se ha dicho, ligeramente diferente en la realidad— en relación con las construcciones colindantes y añadiendo el ala de cocinas en la zona de la *rawḍa*.

Parte de las tensiones de la implantación en un solar tan irregular y condicionado por las preexistencias se deben a que Hurtado y Machuca se decantaron desde un principio por un palacio de gran pureza formal, rayana en el idealismo neoplatónico. La combinación en planta de cuadrado y círculo seguía al pie de la letra las recomendaciones de tratadistas como Diego de Sagredo —*editio princeps* precisamente de 1526—, para quien los antiguos habían determinado *que todo lo que labrasen y edificasen se formasse sobre el redondo o sobre el quadrado: y todo lo que fuera destas dos figuras se hallare sea tenido por falso y no natural*⁷⁹¹. El simbolismo de ambas formas ha sido ampliamente estudiado: el cuadrado posiblemente alusivo al mundo terrenal y, el círculo, al macrocosmos universal⁷⁹² y el dominio de lo celeste; tierra y cielo, imperio terreno y aspiraciones de eternidad fundidos en un único volumen en el que se aúnan la expansión horizontal, a través de los cuatro lienzos mecánicamente horadados hacia las cuatro orientaciones —de haberse podido edificar el palacio alineado con los de Comares y Leones, la apertura se habría producido exactamente hacia los cuatro puntos cardinales—, y la introversión centrípeta y tensión vertical, articuladas por el espacio cenital del patio, verdadero



[Fig. 12] Vista idealizada del patio del Palacio de Carlos V. Grabado incluido en la obra *Annales d'Espagne et de Portugal*, Juan Álvarez de Colmenar, 1741. BDH, GMM/330 V.3, s.p.

“teatro”⁷⁹³ interior [Fig. 12]. La singularidad del diseño circular podría haber enlazado intencionadamente con el Teatro Marittimo de la Villa Adriana en Tivoli, proyecto de otro emperador de sangre hispana⁷⁹⁴; su elevación 1,80 m respecto del zaguán⁷⁹⁵ incrementa el impacto perceptivo y establece un recorrido ascendente de connotaciones heroicas⁷⁹⁶. La capilla que tanto preocupaba al emperador se ubicó finalmente en la esquina más próxima a Comares y Leones⁷⁹⁷ —quizás para favorecer la equidistancia a los distintos *quartos*— y se formalizó con planta octogonal: transición geométrica entre el cuadrado y el círculo o entre lo terrenal y lo celeste pero, también, referencia bastante literal a la capilla palatina de Carlomagno en Aquisgrán, en la que Carlos fue coronado Rey de Romanos (1520)⁷⁹⁸. La organización en arco de triunfo del acceso principal, por el frente oeste —cuyo vano central Rosenthal suponía originalmente concebido en arco de medio punto⁷⁹⁹—, vendría a redundar en la misma idea de gloria imperial transmitida por el programa escultórico de las fachadas⁸⁰⁰. En conjunto, el palacio miraba al mismo tiempo al pasado, para recordar la histórica victoria de 1492; al presente, para encumbrar la figura de

793. Como “teatro”, de hecho, lo califica Cosimo III de’ Medici en su visita; véase Magalotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*, 243.

794. Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo»; Marías Franco, «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada».

795. López Guzmán y Espinosa Spínola, *Pedro Machuca*, 138.

796. Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo».

797. El que la capilla no figure en la *sala delantera* conforme a los deseos expresados por el emperador constituye uno de los principales argumentos de Delfín Rodríguez para asociar dichas exigencias con la reforma de la Casa Real Vieja; véase Rodríguez Ruiz, «Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca».

798. Rainer Henssler, «Una visión en piedra: el Palacio de Carlos V y la idea del imperio universal», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 29 (1993): 233-64.

799. En apoyo de esta tesis cabe observar que los vanos interiores que comunican el zaguán con el patio presentan el esquema de arco de medio punto en el central y adintelamiento en los laterales.

800. Henssler, «Una visión en piedra: el Palacio de Carlos V y la idea del imperio universal».

789. López Guzmán y Espinosa Spínola, *Pedro Machuca*, 96-97.

790. María del Mar Villafranca y Jesús Bermúdez han sugerido, sin embargo, su condición de plano de replanteo, previo al inicio de las obras. Esta consideración se refiere fundamentalmente a la amplitud del ámbito representado; véase Villafranca y Bermúdez López, «Adaptaciones arquitectónicas y relaciones de poder en La Alhambra de los Tendilla». Existen otras posibles explicaciones al dibujo de este plano en un ámbito tan generoso, como que sirviera para explicar al emperador, en un momento concreto, el estado en que se hallaban las obras, superponiendo lo ejecutado, lo proyectado y lo que se hallaba aún en curso.

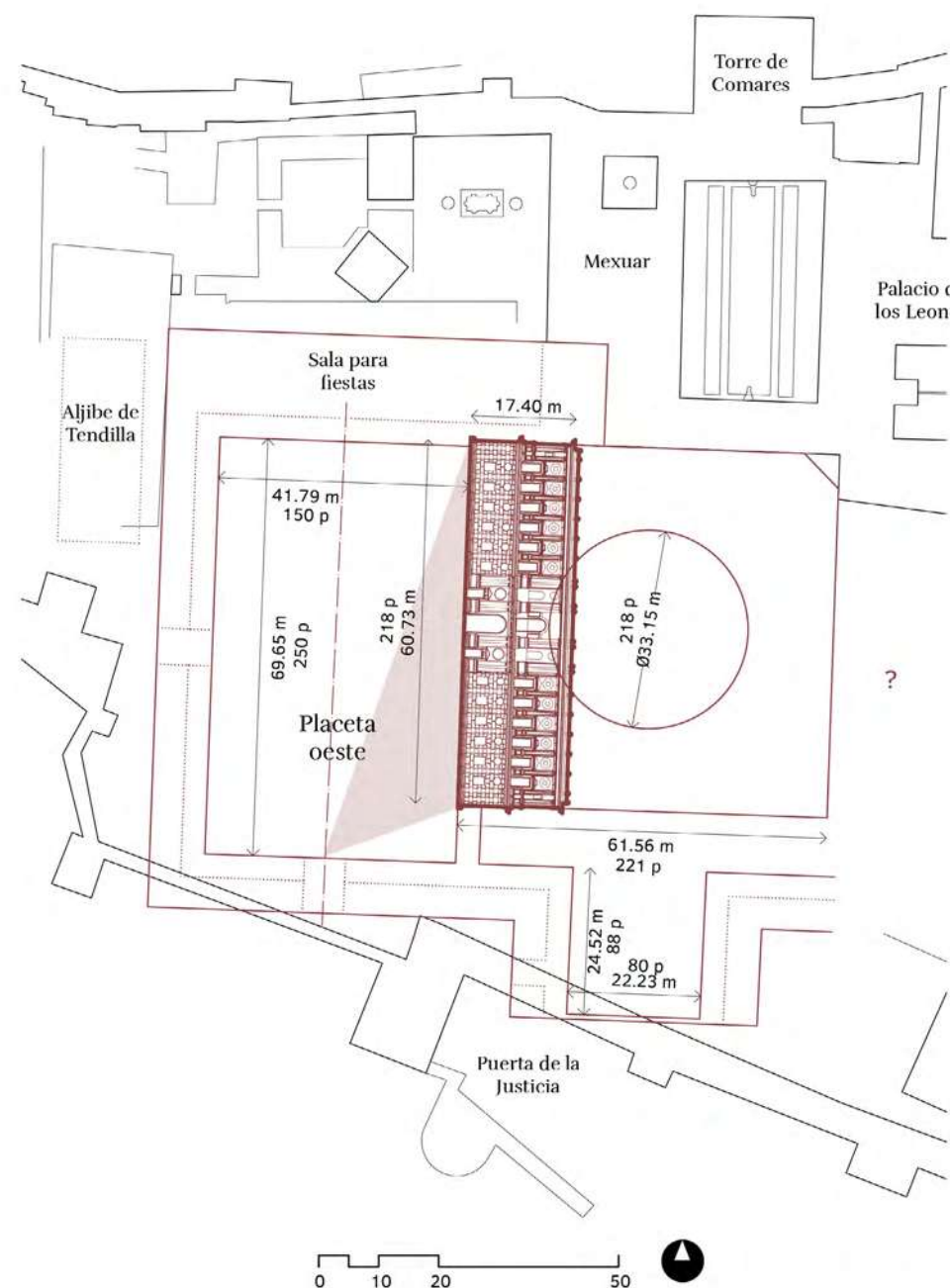
791. Sagredo, *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Casas / Colunas / Capiteles / y otras piezas de los edificios antiguos*, f. Aviv.

792. J. C. Cooper, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols* (Londres: Thames and Hudson, 1978), 36, 157-58; Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 9ª ed. (Barcelona: Labor, 1992), 130-31, 156-57; Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», 127.

Carlos V al mismo nivel de los antiguos emperadores romanos y amedrentar a sus oponentes, y al futuro, al afirmarse como promesa de esplendor y prosperidad, de que lo mejor estaba aún por venir⁸⁰¹.

Parece probable que, como sugiriese Rosenthal, Machuca concibiera inicialmente el edificio como un bloque cúbico exento, de aspecto monolítico y finamente tallado, engastado como una joya⁸⁰² en el epicentro de la Alhambra. Leonardo da Vinci escribió que *un edificio debe de estar siempre exento para que pueda verse su forma exacta*⁸⁰³ —tanto más si esta era una forma pura, discernible por el intelecto y causante de satisfacción—. Damián Bayón añade que *un arquitecto italiano hubiera probablemente dejado más espacio alrededor del nuevo palacio, lo hubiera rodeado de perspectivas libres sobre sus cuatro costados*⁸⁰⁴; afirmación que entendemos igualmente aplicable a un arquitecto-artista formado en el país vecino y recientemente retornado. En este sentido cabe entender la observación hecha por el emperador en 1527 de que los aposentos *se junten con la casa*⁸⁰⁵: los primeros esbozos de Machuca supervisados por Luis Hurtado reflejarían, posiblemente, una construcción exenta, para ser admirada desde todas las direcciones. Lo cierto es que el arquitecto diseñó el palacio como un “exterior”⁸⁰⁶ en toda regla, que habría de entrar inmediatamente en conflicto con la prototípica condición de “interiores” de los palacios nazaríes y con las exigencias de Carlos V de que el nuevo edificio fuese un atrio en prolongación de los mismos. El adosamiento del volumen puro a los palacios preexistentes convertía en medianerías las dos medias fachadas de la esquina nororiental. De este modo, el edificio pasaba de concebirse como rodeable y perceptible desde todos los puntos de vista, tal y como recomendaba la proyectiva renacentista, a idearse atendiendo preferentemente al escorzo desde el ángulo suroccidental: la única perspectiva que permitía abarcar dos fachadas completas.

Pero a esta percepción a la que Machuca a todas luces redirigió sus esfuerzos —y así lo demuestra la maqueta de madera, terminada en primera versión en 1532, con sus dos fachadas— también surgieron impedimentos. Según Rosenthal, las problemáticas placetas porticadas ante los frentes occidental y meridional, con su dificultoso encaje y dubitativo dibujo, difícilmente hubiesen sido propuestas por el arquitecto toledano, habiéndose sugerido su imposición desde la corte hispánica por motivos funcionales⁸⁰⁷. Su objetivo habría sido disponer de sendas plazas de armas y recibimiento circundadas por dependencias de servicio⁸⁰⁸, que no tendrían cabida en el volumen puro esbozado por Machuca. A la vista de lo grafiado en las plantas Grande y Pequeña, no hay razón para suponerlas de más de un piso, pues no se detectan espacios destinados a escaleras; en consecuencia, su diseño



[Fig. 13] Recreación aproximada de la vista principal del Palacio de Carlos V que hubo de considerar Machuca en el proyecto grafiado en la “Planta Pequeña”. Elaboración propia a partir del escalado de la “Planta Pequeña” y su encaje en la planta hipotética de la Alhambra en el siglo XVI, considerando la presencia de la portada de mármol, la tesis de Rosenthal para los vanos centrales del lienzo oeste y la balaustrada del “alzado Burlington” como remate original. La plaza porticada se interpreta conforme a los dibujos de Serlio en los folios 13 y 14 del *Libro Sexto*. Las cotas tomadas de la “Planta Pequeña” se expresan en metros y en pies castellanos.

801. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 278-79; Brothers, «The Renaissance Reception of the Alhambra: The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V».

802. Más que un *meteoro casualmente clavado*, como lo calificó Tafuri; en «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial», 105.

803. Torres Balbás, «La Edad Media».

804. Damián Bayón, *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475-1621)* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1991), 195-96.

805. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 24.

806. Bayón, *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475-1621)*, 213.

807. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 39, 169.

808. Así se rotula en la misma “Planta Grande”: *los aposentos que estan alderredor destas dos plaças enla calle que sube hasta la iglesia son para la guarda y para la caualleriza y para los oficios de casa*.

podría haber sido similar al dibujado por Serlio en los folios 13 y 14 del *Libro Sesto* [Fig. 13]. Posiblemente los vanos se cerrasen hacia las plazas con arcos de medio punto, pues la asociación entre pórticos y arcadas era casi inmediata para los proyectistas del Renacimiento⁸⁰⁹. La placeta occidental habría de tener 250 × 150 pies, según se acota en la “Planta Pequeña” y, la meridional, 80 × 88 pies; las medidas en la “Planta Grande” presentan leves diferencias, 252 × 150 pies la primera y 80 × 90 pies la segunda, que hablan de reajustes métricos atendiendo al espacio disponible y no tanto de la preferencia por unas proporciones concretas. De haberse construido, como apunta Fernando Marías siguiendo a Rosenthal, las plazas soportadas habrían definitivamente *anulado el efecto de bloque geométrico* del palacio⁸¹⁰ y fraccionado buena parte del espacio libre que permite su visualización, aislando el edificio de su entorno inmediato para relacionarlo preferentemente con el horizonte lejano. Que, a pesar de todo, Machuca siguió dedicando especiales esfuerzos a las fachadas y su visión preferentemente escorzada lo demuestra el que en la “Planta Grande” y en la “Planta Pequeña” parezca primarse la entrada sur de la placeta occidental⁸¹¹, con acceso más directo desde la Puerta de la Justicia —ahora, por su condición de entrada única, rotulada como *puerta del alhambra*— y axialmente enfrentada a la puerta del *quarto para fiestas*, que ofrecería, al franquear el arco, una vista oblicua de la fachada occidental completa [Fig. 13]. Sus líneas clásicas y proporciones monumentales harían olvidar los vetustos e intrincados palacios nazaríes que quedaban casi totalmente ocultos a sus espaldas. Secundario y destinado probablemente a la conexión con la Alcazaba habría sido el acceso a la plaza por el lado occidental, que, además, en las dos plantas de la Real Biblioteca está visiblemente descentrado del eje del palacio, por lo que proporcionaría una visual imperfecta de la fachada. El descentramiento podría deberse a la priorización, sobre todo en la “Planta Pequeña”, de la vista de la placeta desde el interior de la misma y desde el propio palacio, aunque no sean tampoco descartables los defectos de modulación y ritmo de los que adolece igualmente el edificio⁸¹². La placeta meridional, por su parte, con sus reducidas dimensiones, habría podido encuadrar poco más que el tramo central del lienzo correspondiente⁸¹³. Aún hoy, en ausencia de las placetas porticadas, se mantiene un cierto “efecto sorpresa” cuando, al culminar el ascenso al recinto amurallado, se descubre inesperadamente —aunque semioculto por el arbolado— el bloque pétreo del palacio, que resulta por completo inadvertido desde la ciudad baja: sólo desde la parte alta del Albaicín, San Miguel Alto y la Silla del Moro se atisba parcialmente [Fig. 15]. La ausencia de pórticos acentúa el contraste resultante de la yuxtaposición de la fábrica carolina y los palacios nazaríes y estrecha la relación del monumento con su entorno inmediato.

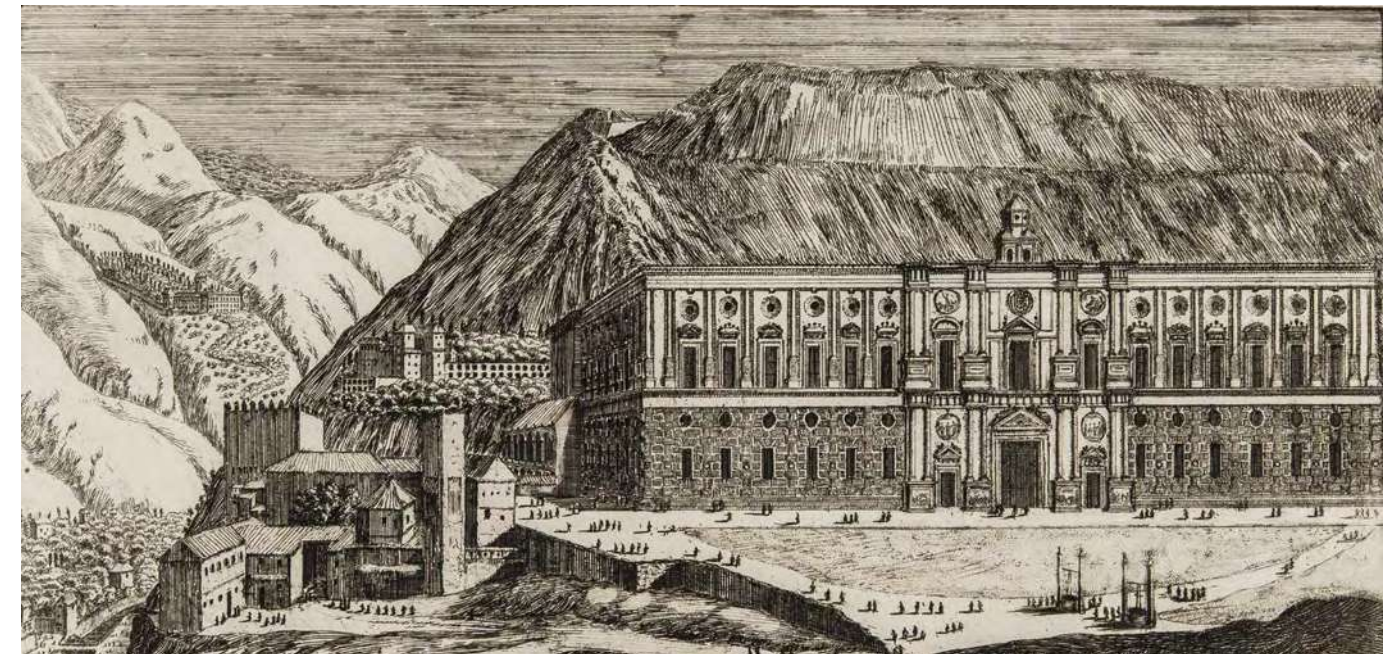
809. Hanno-Walter Kruft, «L'idea della piazza rinascimentale attraverso i trattati e le fonti visive», *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, n.º 4-5 (1993): 215-29.

810. Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», 114; Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 34.

811. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 35.

812. Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo».

813. Antón Capitel, «El Palacio de Carlos I en la Alhambra. Intervenciones en los grandes monumentos islámicos II», en *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (Madrid: Alianza Editorial, 1988).



Según Rosenthal, Machuca deseaba que todas las fachadas se ejecutasen íntegramente en piedra arenisca, para realzar la unicidad y pureza del volumen cúbico⁸¹⁴. La imagen monomaterial era un recurso habitual en los palacios del Renacimiento italiano, como ocurre en la Banca Medicea profusamente representada en el tratado de Filarete⁸¹⁵. Para el investigador americano, Machuca llegó a construir la fachada sur de este modo, entre 1533 y 1536. No obstante, según el mismo autor, serían los consejeros castellanos del emperador los que exigirían la singularización de los vanos centrales mediante la introducción de portadas de un material diferenciado⁸¹⁶: mármol gris de Sierra Elvira, que habría de contrastar vivamente con la arenisca blanca —desprovista de la pátina rojiza que hoy la recubre⁸¹⁷—. Muy a su pesar, Machuca se vería obligado a rediseñar primero la portada del frente sur en este material y, más tarde, la del alzado oeste (1548-1549)⁸¹⁸, tras un gesto de rebeldía, entre 1540 y 1542, en el que habría empezado a construirla en piedra arenisca⁸¹⁹. En todo caso, esta última portada la diseñaría con mármol en un solo piso para salvaguardar, al menos, la unidad material del nivel superior de la fachada⁸²⁰. Posteriormente, ya fallecido Machuca, se tomaría la decisión de añadir también un segundo cuerpo de mármol gris a la portada oeste siguiendo las indicaciones de Juan de Herrera (1584-1590), lo que explica la variación tonal del material empleado.

814. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 182.

815. Romero Medina, «La arquitectura en época de los Reyes Católicos. Lorenzo Vázquez de Segovia introductor del renacimiento en Castilla (C.1450-1515)».

816. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 67-69, 80.

817. Los contratos para la compra y transporte de material especifican repetidamente que se trataba de una piedra arenisca muy blanca y sin manchas; en Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 68.

818. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 92.

819. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 76-79.

820. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 111-12.

[Fig. 14] Vista idealizada del alzado occidental del palacio. En primer plano, la Plaza de los Aljibes; a la izquierda, lo que quedaba de los patios de la Mezquita Vieja y del Mexuar; tras ellos, el Palacio de Comares y, al fondo, el Generalife. *Palais du Roy despagne dans Le Chateav de LaLambre de grenade*, Louis Meunier, ca. 1665. BDH, ER/5824 (46).

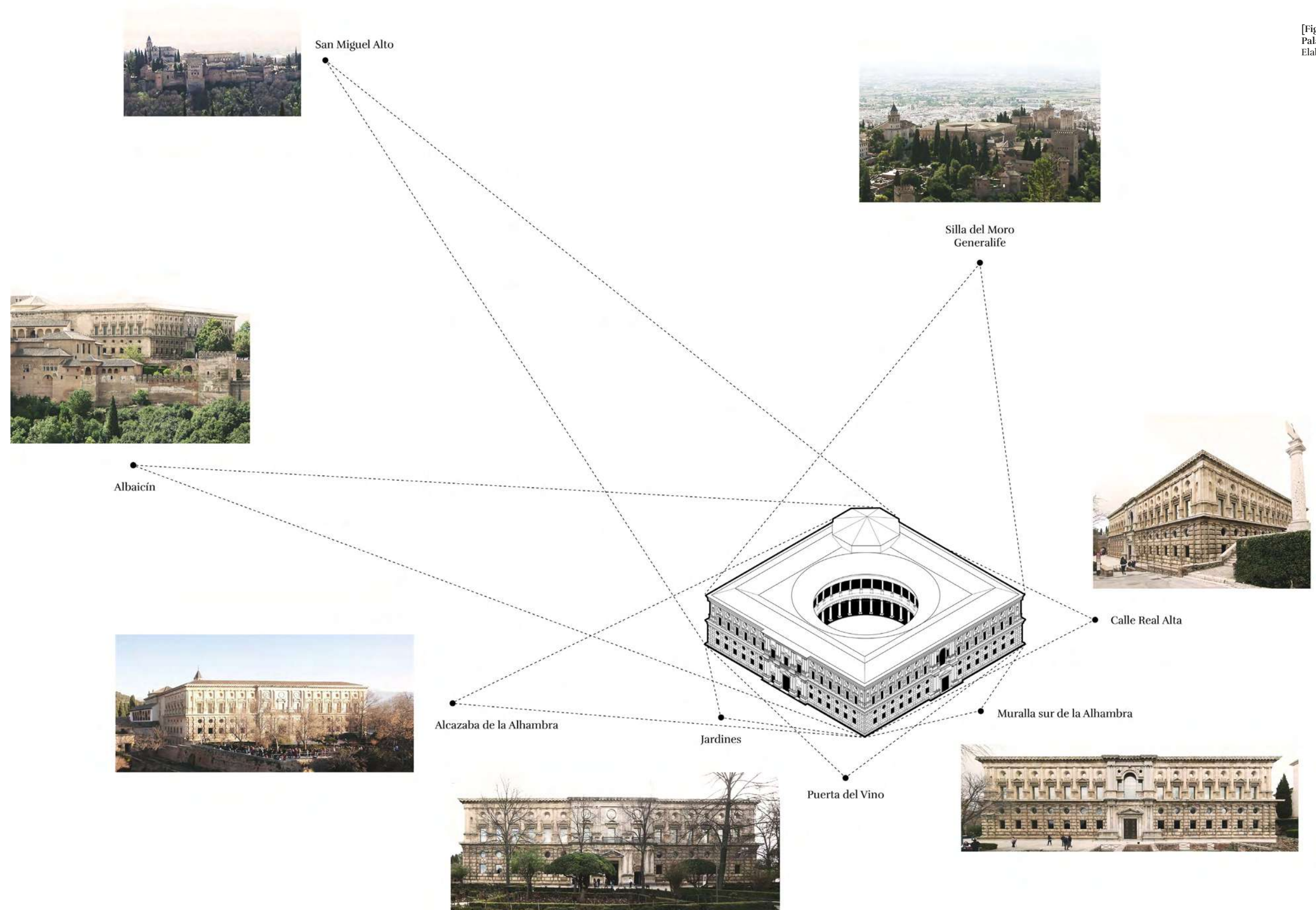
Tafari, por su parte, refutó la hipótesis de Rosenthal, considerando que no hay evidencias para afirmar que las portadas de mármol no fueran concebidas desde un principio por Machuca. Según el autor, el arquitecto toledano habría realizado una interpretación “impresionista” de la arquitectura romana, con variaciones heterodoxas e incluso “brutales”, motivo por el cual las portadas de material diferenciado pudieron ser perfectamente concebidas por él; además, un gesto de desobediencia tan osado como el que plantea Rosenthal habría tenido consecuencias nefastas para el propio arquitecto⁸²¹. Gómez-Moreno González tampoco dudaba de la presencia de las portadas en el proyecto original⁸²². Por otro lado, conviene advertir que en la planta del AHN no se rellena la sección de los tramos centrales de los lienzos sur y oeste, y sus contornos exteriores tampoco se llegan a graficar, como si se estuviese a la espera del diseño de las portadas. Del mismo modo, la ruptura del ritmo interior de las placetas en sus accesos, insinuado en las plantas Grande y Pequeña mediante dobles pilastras salientes, sugiere que la presencia de portadas remarcando los tramos centrales de los alzados no habría de ser necesariamente extraña al lenguaje empleado por Machuca. El resultado, en cualquier caso, evidencia una hibridación entre el palacio renacentista italiano, con su materialidad unitaria y voluntad de exteriorización repartida por toda la superficie de la fachada, y la tradición hispánica del énfasis principal sobre las portadas. El nivel inferior se “texturizó” con un almohadillado punteado de acusado relieve, englobando las pilastras salientes que definen los ejes verticales portantes. Este rústico almohadillado, junto con la volada cornisa intermedia y los guardapolvos alternos, curvos y triangulares, que coronan los huecos de planta primera, otorga un variado relieve al alzado que lo hace vibrar bajo la incidencia solar. La vista de Meunier desde la Plaza de los Aljibes magnifica su arquitectura en comparación con los palacios nazaries e incluso con las figuras humanas que atraviesan el lugar, que aparecen irreconocibles y del todo insignificantes [Fig. 14]. Este grabado presenta la cima de la colina roja como escenario fastuoso y único en el mundo, con el palacio carolino tan agigantadamente monumental que se convierte en absoluto protagonista de la escena y transmisor de contenidos sin necesidad de figuras en primer plano.

No puede pasarse por alto que el privilegiado emplazamiento de la residencia imperial, a la cota 775, prometía asimismo amplias y gratas perspectivas, principalmente en direcciones oeste, sur y este, aunque extendidas también hacia el norte por los palacios anexos de Leones y Comares. Así se reconocía en el *Civitates Orbis Terrarum*:

Existe también aquí un nuevo palacio del Rey de las Españas, visible por su forma y hermosura con tan gran magnificencia que casi sobrepasa mi confianza y facultad en escribir. [...] Llamará a esta casa, no sin méritos, las delicias del Rey. Por su situación, se levanta con una vista tan deliciosa que provoca, con increíble delectación, el sentido de la vista. También verás a lo lejos y admirarás la fertilidad del agro granadino y la bondad de Dios para con su naturaleza. Hacia la salida del sol y al sur se ofrecen montes altísimos, con nieve perpetua, incluso en el tiempo estival [...]. Hasta donde abarca la mirada

821. Tafari, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial»; Tafari, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo».

822. Gómez-Moreno González, *Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra*, 28.



[Fig. 15] Impronta perceptiva del Palacio de Carlos V en la actualidad. Elaboración propia.



al norte y al ocaso pueden verse agradables planicies con prados muy alegres y floridos y que presentan toda clase de frutos con mucha abundancia⁸²³.



También Juan de Maeda incidiría en el potencial paisajístico del palacio:

[...] esta casa [Palacio de Carlos V] [...] tiene grandíssima vista de toda la comarca, ansi de la Sierra Nebada, como de la vega y billas y lugares que estan alderredor demás de los xardines y guertos, Xiñalarife, Rio de Darro y bosque que todo es cosa de gran contentamiento con el Rio del Xenil que pasa por medio de la dicha vega y este es lugar saníssimo por partiçipar de mui buenos aires y frescor y por tener tan estrenadas aguas como tiene [...]⁸²⁴.

Cabe preguntarse en qué medida estas cualidades pudieron ser consideradas en el proyecto arquitectónico, en lo que respecta al diseño y disposición de sus espacios interiores. Asumiendo la existencia de una primera traza esquemática —en la que poco o nada del contexto estaría presente— y la pureza formal del volumen, podría pensarse que estas preocupaciones hubieron de estar en un principio ausentes. Existe, sin embargo, la posibilidad de que la ideación inicial del palacio como objeto exento —como propuso Rosenthal—, de planta cuadrada y orientado precisamente según los puntos cardinales —en la posición en escuadra— pretendiera establecer un simbólico dominio visual del orbe vinculado a la idea de exaltación imperial; un *omphalos*⁸²⁵ desde el que Carlos V divisase la tierra⁸²⁶. Se trata, evidentemente, de una mera hipótesis que habría de ser indagada y contrastada, pero que no nos resistimos a apuntar. Lo cierto es que la fenestración en los cuatro lienzos se concibió sensiblemente homogénea —retícula de huecos rectangulares con óculos circulares, nada que ver con la azarosa disparidad de los huecos en las fachadas del Hospital Real—; orden que se mantuvo incluso a pesar del adosamiento a los palacios nazaríes por exigencia del emperador. Sin embargo, la pérdida de la condición exenta se tradujo en una disminución de la importancia de los alzados oriental y septentrional, ahora parcialmente ocultos, en favor de las fachadas occidental y meridional, que adquirieron mayor protagonismo. Según Rosenthal, la primera correspondería a los aposentos del emperador y, la segunda, a los de la emperatriz⁸²⁷, aunque existen otras interpretaciones⁸²⁸. De cualquier manera, no cabe duda de que el *piano nobile* estaba destinado a las dependencias principales del palacio. El alzado occidental, donde se emplaza la entrada de mayor boato, se habría asomado sobre la placeta porticada mayor, la Alcazaba castrense y la ciudad situada a sus pies, sobre el fondo de la vega; disposición que resaltaría la figura del



⁸²³. Extracto del texto que acompaña a la vista de Granada desde poniente dibujada por Joris Hoefnagel, en Georg Braun y Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum* (Colonia: Petrum a Brachel, 1572), vol. 1, 4. Transcripción tomada de Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 142-43.

⁸²⁴. *Paresçer de Juan de Maeda sobre la casa real del Alhambra* (1576). AGS, Casas y Sitios Reales, L-265, f. 124. Citado en López Guzmán, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada, siglo XVI*, 201.

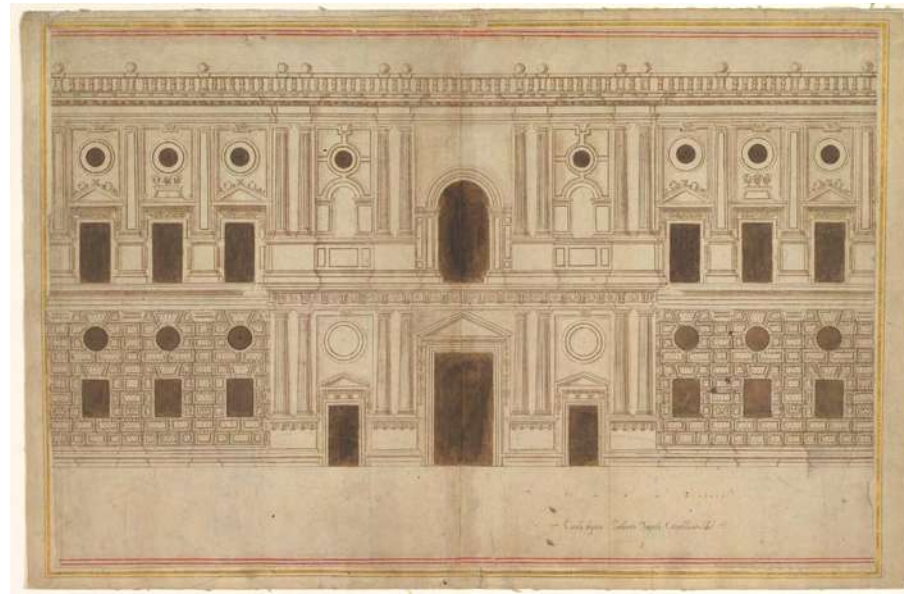
⁸²⁵. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 39.

⁸²⁶. Señala María Mercedes Delgado que *un cuadrado construido a partir de un centro evoca toda la Creación al situar en el espacio los cuatro horizontes geográficos*; en María Mercedes Delgado Pérez, «El Palacio de Carlos V en el conjunto monumental de la Alhambra: contextualización de un edificio singular», en *Paisajes, espacios y objetos de devoción en el Islam*, ed. Fátima Roldán y Alejandra Contreras (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017), 17-69.

⁸²⁷. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 36.

⁸²⁸. Christoph Luitpold Frommel considera que la crujía meridional pertenecía también a los aposentos del emperador; véase Frommel, «Il Palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca».

[Fig. 16] Estudio para el alzado occidental del palacio (“alzado Burlington”). Atribuido a Juan de Orea, ca. 1580. Metropolitan Museum of Art.



emperador que supervisa y dirige desde lo alto a sus tropas, súbditos y dominios. El alzado meridional, por su parte, se orientaría hacia el sol, Sierra Nevada y la vega del Genil: una escena más bucólica y apacible donde prima la naturaleza humanizada, que llevó a Antón Capitel a asociar su composición con los frentes orientados a los jardines de palacios y villas renacentistas⁸²⁹.

Para ambos alzados, Machuca concibió huecos singulares en la parte central del piso alto, que romperían la retícula ritmada de ventanas. Estos huecos se corresponderían con las salas principales y de aparato de cada una de las alas. Así, sobre la portada occidental se situaría, siempre según la hipótesis de Rosenthal, el despacho y salón de recepciones del emperador, contando la emperatriz con una sala similar hacia el centro de la fachada meridional, que se abre al horizonte a través de una elegante serliana —llamada simplemente “ventana” en los documentos de la época⁸³⁰—. Podría llamar la atención lo delicado y elaborado de la serliana hipotéticamente destinada Isabel de Portugal [Fig. 17] en comparación con el mezuquino balcón de Carlos V, que en nada aventaja a los contiguos. Ya se ha dicho que el cuerpo superior de la portada occidental es de construcción tardía y, de hecho, todo indica que el balcón serliano del alzado sur podría representar la solución de apertura ideada por Machuca para ambos frentes. Por el informe de Juan de Herrera de 1580⁸³¹ sabemos que uno de los alzados dibujados por Orea —yerno de Pedro Machuca y cuñado y sucesor en la fábrica de su hijo Luis— para este nivel superior del lienzo occidental, entonces inconcluso, presentaba un hueco triple, posiblemente otra serliana⁸³², flanqueado por dos nichos. Es muy probable que el primer diseño que Juan de Orea le remitiera a Juan de Herrera respetase en gran

829. Capitel, «El Palacio de Carlos I en la Alhambra. Intervenciones en los grandes monumentos islámicos II».

830. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 85.

831. Eugenio Llaguno y Amirolo, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. II (Madrid: Imprenta Real, 1829), 330-32.

832. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 220.

medida el proyecto de Machuca para esta zona⁸³³; no tenía razones para no partir de las trazas previas, más aún formando parte de la familia⁸³⁴. Esta pudo ser, por tanto, la configuración originalmente prevista por el arquitecto toledano, atendiendo a su semejanza con la fachada meridional y también con proyectos probablemente conocidos por él, como el Palazzo Farnese según el diseño de Antonio da Sangallo⁸³⁵ o la Villa Madama según las trazas de Rafael Sanzio (1519), cuyo diseño original pudo contar con otra serliana orientada al Tíber que nunca fue construida⁸³⁶. La ulterior eliminación de la serliana occidental en el Palacio de Carlos V se debería a las imposiciones de Juan de Herrera con el objetivo de acelerar las obras y poner término a la construcción. Así, en 1580 Herrera ordenaba a Orea, a la vista de su referido alzado, que dejase un solo hueco central y sustituyese los nichos o veneras laterales por ventanas rectangulares, siguiendo el mismo orden que el resto de huecos de la fachada; solución culminada en 1590 y visible hoy en día. De todo este debate contamos con un documento de inapreciable valor: el conocido como “alzado Burlington” [Fig. 16], que presenta la portada oeste coronada por un único balcón de medio punto con dos nichos ciegos a los lados. Salta a la vista que las dimensiones de los huecos, los guardapolvos y otros aspectos del alzado no coinciden con lo ejecutado. Para Tafuri, este dibujo reflejaría una propuesta de Machuca de los años 1530-1540⁸³⁷, posiblemente copiada más tarde, pero también podría pensarse en una alternativa o tanteo de Orea anterior a la solución impuesta en 1580, que hubiese tomado como calco un alzado desactualizado⁸³⁸.

En el proyecto que Machuca empezó a edificar, únicamente estos dos huecos situados sobre las puertas occidental y meridional habrían recibido un tratamiento diferenciado en el conjunto de las fachadas. Su singularidad les permitiría ejercer tanto de miradores como de balcones de apariciones⁸³⁹. Aunque no contemos con testimonios de su función debido a lo inconcluso de los trabajos, la condición de mirador de la serliana meridional es deducible de otro mirador, en este caso, urbano, creado a pocos metros, a eje de la portada y sobre la misma muralla. El padre Echeverría lo describe como *Mirador cubierto, con su Balcon de rexa, que cae à la Puerta principal de esta Fortaleza, llamada Judiciaria: successivamente con este Mirador sigue hacia Oriente el muro con su antepecho, y à trechos fuertes Torres, desde donde se descubre la apacible Vega*⁸⁴⁰. No sorprende esta denominación, pues ya

833. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 113.

834. López Guzmán y Espinosa Spínola, *Pedro Machuca*, 140.

835. Hay más semejanzas entre el Palacio de Carlos V tal y como habría concebido Machuca, según la hipótesis de Rosenthal, y el Palazzo Farnese en Roma: el monolitismo de la fachada, la entrada en arco de medio punto, las ventanas adinteladas con guardapolvos alternos, etc.

836. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 186-87. El autor apunta también que el palacio de Jerónimo Vich en Valencia contó seguramente con un hueco serliano sobre la portada y que Machuca, en su regreso de Italia hacia 1520, podría haber pasado por esta ciudad y visto el palacio prácticamente finalizado.

837. Tafuri, «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo».

838. Earl E. Rosenthal, «A Sixteenth Century Drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada», en *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, y Andrés Soria Ortega, vol. 3 (Granada: Universidad de Granada, 1979), 137-48; Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 138.

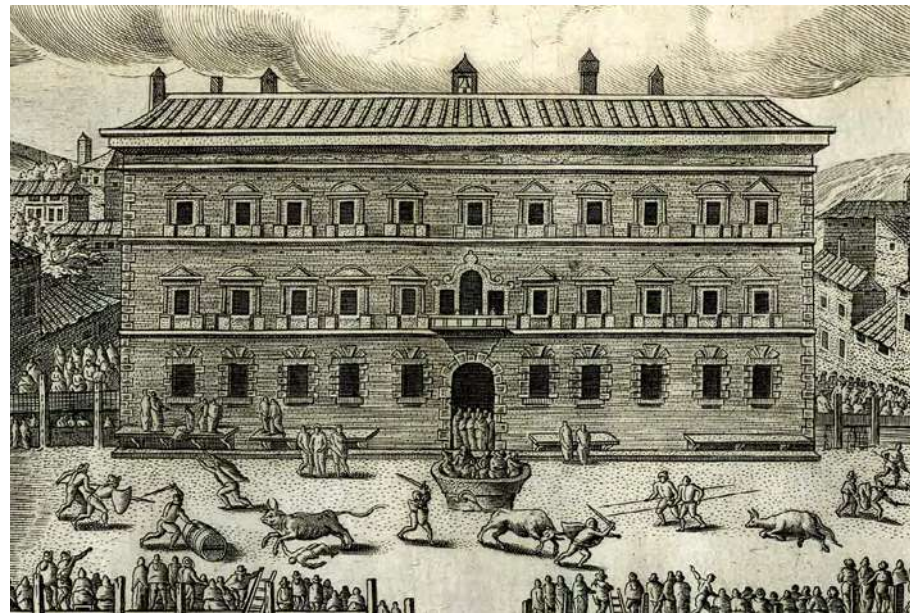
839. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 269; Marías Franco, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos».

840. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 9.



[Fig. 17] Serliana meridional desde el interior. Fotografía de la autora, 2019.

[Fig. 18] Fachada del Palazzo Farnese en Roma. Lámina 18 de *Ruinarum Varii Prospectus Ruriumque Aliquot Delineationes*. Grabado por Philips Galle y publicado por Theodoor Galle a partir de dibujos de Hendrick van Cleve, ca. 1557-1612. BM, 1950.0306.2.18.



antes Bermúdez de Pedraza había calificado el cerro de los Mártires situado a sus pies como *vistoso mirador de la vega*⁸⁴¹. Ello explica, por otro lado, dos referencias a pagos por obras en la Casa Real Nueva: en 1551 se retribuye a dos canteros por traer piedra de Sierra Elvira *para la obra de la ventana que vuestra señoría mandó fazer sobre la puerta del mirador de la casa real*⁸⁴², mientras que en 1588 se ordena *que en la casa real nueva que de presente están todos los materiales, no haya avierta más de una puerta de la dicha casa que es la que está frontera del mirador [...]*⁸⁴³. Sería esta otra prueba clara del empleo del término “mirador” en su sentido moderno, inequívocamente vinculado ya, como en el *mirador sobre darro*, a la experiencia del paisaje. Con toda probabilidad, de haber entrado en uso, la serliana meridional habría adquirido similares connotaciones, aunque son igualmente previsibles las tradicionales como palco privilegiado para presenciar alardes y festejos, que podrían haber discurrido en la placeta a sus pies al igual que en la occidental⁸⁴⁴ —en mayor medida en esta última, por la amplitud de sus dimensiones—. La ventana triple estaba previsto que se dotase de carpinterías practicables con hojas acristaladas⁸⁴⁵ y, de acuerdo con Rosenthal, también de una barandilla de hierro forjado⁸⁴⁶.

841. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 3r.

842. APAG, L-5-16. Citado en López Guzmán, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada, siglo XVI*, 133-34.

843. 31 de mayo de 1588, «Ordenanzas de las obras de la Alhambra». APAG, L-183-2. Citado en López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*, 723. Ello concuerda con otra alusión de Echeverría a los aposentos de operarios y herramientas, en Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 11. La identificación de estos trabajos con el alzado meridional se propone asimismo en Gómez-Moreno González, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, 111.

844. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 35.

845. Contrato a Niccolò da Corte para la ejecución de la parte superior de la portada de mármol, fechado a 26 de octubre de 1548. APAG, L-3, 11, f. 1-2v. Transcrito en Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 287-88.

846. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 86.

La solución finalmente construida en el lienzo oeste, menos afortunada, diluye el protagonismo de la abertura central para sustituirla por un balcón adintelado similar a los que recorren los cuatro alzados. A él debió de asomarse Cosimo III de' Medici (1668-1669), pues en el relato de su visita se anotó que sobre la puerta apoyaba *una barandilla que proporciona una magnífica perspectiva de esta construcción*⁸⁴⁷. Las vistas del entorno que, a modo de recuadros verticales, rasgan regularmente los cerramientos del palacio se han sabido poner en valor en el proyecto para la adaptación de la planta alta como Museo de Bellas Artes realizado por Antonio Jiménez Torrecillas (2003-2008)⁸⁴⁸.

Un último aspecto del “alzado Burlington” merece ser comentado en relación con las implicaciones paisajísticas del palacio. Nos referimos a la balaustrada que en él se grafía como remate del edificio. Como señalase Manfredo Tafuri, esta solución presenta conexiones evidentes con realizaciones italianas previas, como el romano Palazzo Branconio dell'Aquila de Raffaello Sanzio (ca. 1518)⁸⁴⁹ [Fig. 19]. Aunque las balaustradas eran empleadas tanto con azoteas planas como con faldones inclinados de teja, cabe apuntar una posible correspondencia con la apreciación de Serlio en el *Libro Terzo* de su tratado (1540) sobre la conveniencia de las primeras por ser lugares aventajados para la experiencia del paisaje. El boloñés lo ejemplifica para el caso del Palazzo di Poggioreale: *non ho notato il coperto de l'edificio, percioche al mio parere lo uorria tale edificio scoperto di maniera, che si potesse usare per spasso a mirare la campagna*⁸⁵⁰; consideración que podría ser extrapolada al Palacio de Carlos V.

Rosenthal, en sus reconstrucciones gráficas del diseño original de Machuca, integraba un remate horizontal del alzado, pero descartó que la balaustrada del “alzado Burlington” formase parte del proyecto inicial: su argumentación se basaba en que Machuca no incluyó este recurso en ninguna otra parte del palacio⁸⁵¹, que tampoco aparece aludido en la documentación conservada y que, a su juicio, difícilmente pudiera haber formado parte del repertorio formal adquirido por el arquitecto en Italia antes de 1520 —consideración rebatida por Tafuri⁸⁵²—. El investigador americano sugirió que su introducción en este alzado pudo deberse a

847. Magalotti, *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*, 243.

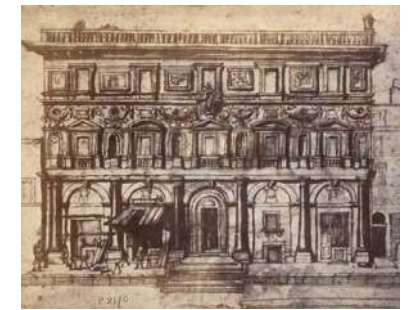
848. Las vistas quedan integradas en la museografía, vinculando la obra artística expuesta en las salas a la especificidad del lugar. Véase, al respecto, Ricardo Hernández Soriano, «El palacio revelado. Palacio de Carlos V. La Alhambra, Granada», *Restauración & rehabilitación*, n.º 108 (2008): 26-27; Antonio Jiménez Torrecillas, «Arquitectura y paisaje contemporáneo en monumentos y contextos históricos», *P+C, proyecto y ciudad. Revista de temas de arquitectura*, n.º 3 (2012): 133-46.

849. Tafuri, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial», 90.

850. Sebastiano Serlio, *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiqvitta di Roma, e le altre che sono in Italia, e fvori d'Italia* (Venecia, 1540), CLI. La versión española en Villalpando, *Tercero y quarto libro de arquitectura de Sebastia Serlio Boloñés. En los quales se trata de las maneras de como se puede adornar los hedificios có los exemplos de las antigüedades*, f. 78.

851. Fernando Chueca, sin embargo, entendió que la balaustrada habría sido el cierre lógico de la galería del segundo piso en torno al patio, considerando el actual antepecho macizo *una desgraciada variante hecha a la muerte de Machuca*; en Fernando Chueca Goitia, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XI: Arquitectura del siglo XVI* (Madrid: Plus Ultra, 1953), 216.

852. Además de los precedentes italianos anteriores a 1520, está el hecho de que edificios peninsulares anteriores como el Colegio de Santa Cruz en Valladolid ya incluían el motivo de la balaustrada, que en el Palacio de Cogolludo se convirtió en pretil calado.



[Fig. 19] Fachada del Palazzo Branconio dell'Aquila en Roma. Fotografía de un dibujo atribuido a Battista Naldini (GDSU, 230 A r). Royal Collection Trust, RCIN 854140.

las indicaciones de Juan de Herrera para terminar el monumento⁸⁵³. Precisamente Herrera había proyectado para el Palacio de Carlos V una cubierta de gran pendiente revestida de plomo a semejanza de la de El Escorial, de lo que deja constancia en su informe de 1580⁸⁵⁴, aunque en él no menciona la balaustrada. Teniendo en cuenta, por otro lado, la posibilidad anteriormente apuntada, de que el “alzado Burlington” respondiese a un tanteo de Orea anterior al dictamen de Herrera —y, por tanto, previo a su determinación de la cubierta inclinada de plomo—, no puede descartarse tampoco la posibilidad de que, al no haber alcanzado entonces la construcción la cota del coronamiento en todo su perímetro, este debate no hubiese todavía surgido cuando Orea ensayaba soluciones para el nivel superior de la portada y sus alzados se limitasen a reproducir en esta zona la solución original. Por ello, no parece descabellado considerar, siguiendo en este punto a Tafuri⁸⁵⁵, que la balaustrada pudiese formar parte del diseño de Machuca, y esta solución tal vez pudo llevar aparejada alguna franja o porción transitable de la cubierta; cubrición que sólo se ejecutaría en el siglo XX, primero a la catalana (1929-1931) y después con faldones inclinados de teja⁸⁵⁶.

Esta revisión del Palacio de Carlos V desde la óptica paisajística permite concluir, siempre de modo provisional, que en este proyecto, al igual que en el Hospital Real, las inquietudes paisajísticas pudieron estar desde un principio presentes, tanto referidas a la presencia urbana de la arquitectura en el lugar como en lo que respecta a la experiencia del paisaje desde espacios y huecos aventajados. Seguramente se tratase de unas inquietudes paisajísticas más implícitas que explícitas, y es posible que varias de las situaciones inicialmente previstas se viesan malogradas en el curso de los trabajos. Nuevas indagaciones se revelan, en cualquier caso, necesarias para profundizar en estas cuestiones y arrojar más luz sobre una dimensión del monumento hasta ahora escasamente estudiada.

853. Rosenthal, «A Sixteenth Century Drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada»; Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 117.

854. *Orden para que se prosigan las obras, y el como, particulares. Relación de las cosas que su magestad quiere mudar en el hazer y proseguir la obra de la casa real del Alhambra de Granada...* (10 de junio de 1580): [...] *los tejados an de ser cubiertos de plomo, y en ellos a de aver aposentos para mujeres, con ventanas en los tejados [...], de la manera que está hecho en Aranjuez y el Escorial*. APAG, L-21, 3. Transcripción en Rosenthal, *El Palacio de Carlos V en Granada*, 305-6.

855. Tafuri, «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial».

856. Torres Balbás, «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929»; Francisco Prieto-Moreno, «Obras recientes en la Alhambra y el Generalife. Resumen del año 1968», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 5 (1969): 125-28.

Real Chancillería

Continuamos con otro de los edificios emblemáticos de Granada. Ocho años después de la conquista, los Reyes Católicos decidieron trasladar a la ciudad la Chancillería correspondiente a la jurisdicción del sur del Tajo; traslado que se hizo efectivo en febrero de 1505 por provisión del rey Fernando. Seguidamente, la reina Juana, en una carta dirigida al cabildo municipal, recordaba que sus padres al *tiempo que estuuieron enessa ciudad, por la mas ennoblecer, acatando ser cabeça de esse Reyno de Granada, mandaron que la dicha Audiencia de Ciudad Real se passasse a essa ciudad, y que residiesse en ella*⁸⁵⁷. La motivación que se aduce repetidamente en los escritos para el asentamiento del tribunal en Granada es el “ennoblecimiento” de la ciudad, lo que se entiende como generoso gesto de los soberanos para con la capital recientemente incorporada a sus reinos. Se trata, en este caso, de una forma de grandeza urbana de carácter abstracto, más ligada a la presencia de funciones y ciudadanos notables que a la arquitectura monumental y suntuosa que los habría de acoger. De hecho, a diferencia de los casos de estudio anteriores, la arquitectura de la audiencia real no fue inicialmente una prioridad: respondió a proyectos parciales de reforma y sólo en los años finales del siglo XVI y a iniciativa de su presidente alcanzaría una monumentalidad acorde a su uso y emplazamiento.

Aunque el “ennoblecimiento” de la ciudad sea la razón unánimemente alegada para la instalación en ella de la Chancillería, es evidente que bajo esta idea de ornato urbano se encontraban también implícitas ciertas intenciones de aculturación. Con el establecimiento de una de las más importantes instituciones de gobierno se favorecía la colonización castellana y el sometimiento de los naturales al orden nacional. La cédula de la reina Juana prosigue justificando la decisión y dejando entrever claramente estas motivaciones:

[...] porque yo è sido informada que assi para la poblacion y pacificacion, y ennoblecimiento de essa ciudad, como para mas aliuiio de los negociantes que en la dicha mi Audiencia residen, y han de negociar sus pleytos, conuiene que la dicha mi Audiencia vaya a estar e residir en essa ciudad, por estar como esta en mas comarca de todas essotras ciudades, villas y lugares del Andaluzia, y del reyno de Murcia, y de todo esse reyno de Granada [...]»⁸⁵⁸.

Para favorecer su instalación, Juana y Fernando piden al gobierno municipal, al arzobispo y al corregidor de Granada que faciliten *posadas conuenibles* al presidente, oidores y oficiales de la Chancillería *en el Alcaçaua de esta dicha ciudad*⁸⁵⁹. Esta ubicación genérica para su alojamiento —probablemente compartida o cercana al ejercicio de sus funciones— debe de corresponderse con la alcazaba del Albaicín, en la parte más alta del cerro. Se ha señalado, de hecho, la calle Oidores, anteriormente llamada de los Toribios, como posible lugar de aposentamiento⁸⁶⁰.

857. AGS, Cámara de Castilla, CED, 7, 55, 1. Transcripciones en *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada* (Granada: Sebastian de Mena, 1601), Libro Primero, Título I, f. 1v; Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 140r [erróneamente numerado 133].

858. Chancillería de Granada, *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*, f. 1v.

859. Chancillería de Granada, *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*, f. 1v-3.

860. A. García Samos, *Audiencia de Granada desde su fundación hasta el último pasado siglo: reseña histórica-descriptiva* (Granada: Tip. de Calixto Álvarez, 1889), 15-16; Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, 329; Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, 182.



[Fig. 1] Representación esquemática de Plaza Nueva. Detalle de la vista general de Granada en el *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Pedro de Medina (1549), f. 142r.

Las asociaciones con la Alcazaba de la Alhambra que se han propuesto en alguna ocasión⁸⁶¹ parecen improbables por numerosos motivos: si lo que se deseaba era incrementar la población cristiana y favorecer el orden y el control social, poco sentido tendría una Chancillería encastillada en la ya de por sí saturada Alcazaba militar de la Alhambra, por no hablar de los conocidos conflictos de competencias con el alcaide y capitán general.

No se conocen datos que permitan afirmar si la instalación de la Chancillería en la alcazaba albaicinerá llegó a hacerse efectiva, pues, apenas cuatro meses después de la llegada del personal a la ciudad, consta que la audiencia se hallaba asentada en unas casas del corregidor Alonso Enríquez, por las que se demostró interés desde el primer momento. Así lo relata el conde de Tendilla en una carta de marzo de 1505 al secretario real Hernando de Zafra:

Aquí, señor, son venidos vn alcalde y el fiscal de la Chançillería, a aposentarse⁸⁶²; a ydo el corregidor al Alcaçaba a mostrar las casas para donde se puedan aposentar el Avdiencia, no se an contentado en lo alto ni baxo de casa ninguna, ni de dos juntas syno de la del corregidor. El señor arçobispo, a quien su alteza mandó que entendiese en esto del aposentamiento, me envió oy a desir que quería yr a verlo todo y creo que con yntençión de trabajar que se contenten arriba con vna o con dos casas, que se manden vna por otra, los pecadores querrian estar en la plaça, no sé cómo se les hará⁸⁶³.

Se desconoce la ubicación exacta de estas casas del corregidor, pero Antonio Ángel Ruiz Rodríguez las localizó, a partir de la escritura de compraventa, *çerca de la puente de Santana*⁸⁶⁴, es decir, en las inmediaciones de Plaza Nueva. Este espacio libre, que habría de jugar un papel fundamental en la definición del paisaje urbano de la Granada cristianizada, empezaba a crearse precisamente por aquellas fechas. En 1505 se planteaba la conveniencia de una plaza en la zona neurálgica denominada del Hatabín⁸⁶⁵, en la confluencia de las calles Elvira y Zacatín, comprendiendo la zona de la iglesia de San Gil⁸⁶⁶ y el Puente de los Barberos o del Baño de la Corona⁸⁶⁷. El objetivo de su apertura era, una vez más, el *noblesçimiento*⁸⁶⁸ de la ciudad, cualidad urbana que también comprendía, en su vertiente física, la existencia de amplios espacios libres clareando el aglomerado urbano, facilitando el trasiego en las

861. Antonio Ángel Ruiz Rodríguez, «Documentación relativa a la ubicación urbanística de la Real Chancillería de Granada y su Archivo, en los primeros años del siglo XVI», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17 (1985): 321-28; Antonio Ángel Ruiz Rodríguez, *La Real Chancillería de Granada en el siglo XVI* (Diputación Provincial de Granada, 1987), 19-20.

862. Posiblemente el conde se refiera a que hospedó a estos dos ministros en sus propiedades en la Alhambra, pues en una carta al rey una semana antes (2 de marzo) dice: *Suplico a vuestra alteza que se acuerde de cómo me ha mandado hacer buena ayuda de costa en la venida de la Chançillería a Granada, que nunca se me ha de vaziar la casa de huéspedes*; en Szmolka Clares, Moreno Trujillo y Osorio Pérez, *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, vol. I: 274-75.

863. Carta de 9 de marzo de 1505. Szmolka Clares, Moreno Trujillo y Osorio Pérez, *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, vol. I: 278.

864. Ruiz Rodríguez, «Documentación relativa a la ubicación urbanística de la Real Chancillería de Granada y su Archivo, en los primeros años del siglo XVI».

865. [...] *porque allí es lamejor parte desa dicha ciudad y en medio della donde amenos costa se puede hazer; Carta para que el corregidor de Granada aya informaçion si el hatabin es lugar conueniente para la plaça e que casas serán menester de se comprar*, AMG, Libro de Provisiones, n.º 1, f. 238r.

866. Anteriormente Mezquita del Hatabín.

867. Véase, respecto a los puentes islámicos del Darro, Antonio Orihuela, «Restos de la Granada islámica ocultos por las bóvedas del río Darro», *Al-Qanṭara* 14, n.º 2 (1993): 293-309.

868. *Carta para que el corregidor de Granada aya informaçion si el hatabin es lugar conueniente para la plaça e que casas serán menester de se comprar*, AMG, Libro de Provisiones, n.º 1, f. 238r.



[Fig. 2] Plaza Nueva en 1567. La Chancillería se hallaba asentada en su ubicación definitiva, ocupando las casas del Patriarca de las Indias. La ausencia de monumentalidad de la sede de entonces hace que pase completamente desapercibida, aunque Wyngaerde la identifica con la letra "L". Destacan las iglesias de San Gil y Santa Ana como hitos que pautan y acotan el espacio urbano. Detalle de la vista de Granada desde el oeste esbozada por Anton van den Wyngaerde, 1567. V&A, 8455, 3v.

zonas de máxima afluencia y permitiendo la realización de actividades públicas. Apenas un año después, se autorizaba la compra y derribo de casas⁸⁶⁹ y el embovedado del tramo del Darro comprendido entre San Gil y la Cuesta de Gómez⁸⁷⁰, que se proseguiría en los años siguientes hasta el citado Puente de los Barberos, a la altura de la actual calle Aire. La nueva plaza, esquemáticamente representada por Pedro de Medina (1548)⁸⁷¹ [Fig. 1], presentaría una planta irregular de tendencia diagonal y unas dimensiones más acotadas que en la actualidad, pues han desaparecido la manzana de San Gil⁸⁷², que contorneaba parte de su lado norte, y la Fuente de las Ninfas⁸⁷³, que cerraba su extremo oriental, y el embovedado se encuentra

869. 28 de agosto de 1506, *Carta para que se pueda hacer una plaza enel Hatabin*. AMG, Libro de Provisiones, n.º 1, f. 506.

870. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 200-201. Esta sería la *piazza non molto grande, sotto laquale per un uolto ui passa il Darro*, que observó Navagero en su visita; en Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 21v.

871. Como ha señalado Juan Calatrava, el carácter genérico de la representación permitió que fuera utilizada en ediciones posteriores de la obra asociada a otras ciudades; véase Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 33.

872. Fernando Acale ha estudiado las transformaciones de esta plaza: desde mediados del s. XIX se llevaron a cabo proyectos de alineaciones para hacer paralelos sus lienzos norte y sur; en 1861 José Contreras sugirió la eliminación de la manzana de San Gil para conformar una plaza trapezoidal y en 1868 se decretó finalmente su demolición, pero con realineación de todo aquel frente paralelo al opuesto, conforme al proyecto de José María Mellado. La consecuencia será el tensionamiento y desfiguración del espacio público, que a la postre terminará por parecer una extraña "calle ancha" de escasa longitud. Véase Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*, 330-40.

873. Así la describe Henríquez de Jorquera: *está fabricada maravillosa fuente de alabastro y jazpe con dos hermosas ninfas de dichas piedras de ordinaria estatura, de todo relieve, ofreciendo el agua por sus pechos, cogiendo en medio en bizarra fachada de escultura las Reales armas, encima de un tablero de la misma piedra que con letras doradas, da la razón del año de su fábrica, el título de su Corregidor, Ciudad y diputados, y disminuyendo en su mayor altura tiene asiento el estandarte de la Cruz, adornando la fábrica y sus lados dos pirámides y dos granadas. La pila sirve de peana a esta vistosa y artificiosa fuente, subiéndose a ella por dos gradas de piedra parda y en los dos extremos de la pila, por la parte de afuera, se forman dos corpulentos leones de piedra blanca, que puestos en pié descansan sus manos sobre la pila adonde vacian el agua que por la boca arrojan, por dos caños de bronce; y toda aquesta fábrica se funda sobre la bóveda del Río*. Citado en Francisco de Paula Valladar y Serrano, «De Granada antigua. La Plaza Nueva», *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, n.º 401 (1914): 519. Gómez-Moreno pensaba que su construcción fue auspiciada por el mismo presidente de la Chancillería Fernando Niño de Guevara, tal vez valiéndose de los mismos artifices de la nueva fachada; en cambio, Gallego Burín afirmó que el pilar fue construido por el Ayuntamiento en 1593 y que su autor fue probablemente Juan de la Vega. Para Arsenio Moreno Mendoza, Francisco del

hoy extendido hasta la parroquia de Santa Ana. El siguiente extracto de un anónimo Tratado de Arquitectura español resulta bastante ilustrativo de los criterios que guiaban la creación de este tipo de espacios libres: su uso público, dimensión ajustada a la previsible afluencia y ornato urbano; el autor observa asimismo la ausencia de geometría regular o proporciones precisas en las plazas de su tiempo:

Necessario es en medio de los Pueblos aber plaças donde puedan conuenir y mucha gente al [e]jercicio a fiestas o a mercados a ferias a pregones de cosas pertenecientes al bien Publico y a otros usos semejantes los [sic, por las] quales deben ser de tal grandeza que sean bastantes para lo que son y no mas tendidas que al pueblo conuiene por que abiendo enellas poca gente no parezcan desiertas. Los de nuestro tiempo no an curado de hazer las Plaças con medida ni ornamentos mas los antiguos tenian desto mucho cuydado porque el espacio que es cosa mas adornada y mas puestas en Razon de toda la ciudad de ber la ques mas vista del pueblo y do mas comun mente acuden los estrangeros los quales suelen lleuar de la Relaçion de las ciudades a otras tierras estrañas [...]⁸⁷⁴.

La conveniencia de un espacio libre en esta céntrica zona de la ciudad se haría coincidir rápidamente con la voluntad de que una plaza anteciese al tribunal de la Chancillería, expresada desde un principio por sus ministros. En real cédula de 2 de junio de 1505 se ordenaba estudiar la posibilidad de derribar varios inmuebles fronteros a las casas del corregidor Alonso Enríquez con objeto de crear un espacio libre ante la Chancillería. Las razones se apoyaban, por un lado, en cuestiones prácticas, ya que *mucha gente [...] continuamente concurre en la dicha Audiencia* y, como señalase Tendilla, *los pecadores querrian estar en la plaça*, presumiblemente para su ajusticiamiento. Por otro lado, se aduce el ya familiar *noblecimiento de las [casas] de la dicha Audiencia*⁸⁷⁵, es decir, la posibilidad de su acercamiento gradual y visión perspectiva, con el consiguiente realce de las edificaciones que la albergaban y recualificación del “paisaje urbano interior”⁸⁷⁶.

Las casas del corregidor fueron compradas y reformadas⁸⁷⁷, pero, al poco tiempo, lo estrecho del solar y las calles aledañas y la imposibilidad de adquirir unos inmuebles cercanos de Beatriz Galindo para albergar la cárcel⁸⁷⁸ pusieron

en crisis el emplazamiento de la institución. Así, en 1508 el presidente Sancho Aceves reconocía:

[...] la casa del audiencia no es perteneciente para ello y no se puede hazer allí do está, sin derrocarla del todo y tomar otras casas para iuntarlas con ella, y valen allí mucho preçio las casas, que sería mejor vender aquellas casas y hazellas en otra parte do oviese anchura y el suelo fuese sano [...]⁸⁷⁹.

En 1525 Carlos V reiteraba la orden de tasar y derribar *las casas que estan frontero de las de la dicha Audiencia*, lo que sugiere que poco o nada de la plaza ante los inmuebles del corregidor se había hecho hasta entonces⁸⁸⁰. La problemática se zanjó en 1526, con la visita del emperador a Granada. Carlos V ordenó el traslado del tribunal regio a unas casas del difunto Antonio de Rojas Manrique, obispo de Burgos y Patriarca de las Indias, en el solar que ocupa en la actualidad⁸⁸¹. En esta nueva sede, la Chancillería vio finalmente realizadas sus aspiraciones de ocupar una localización céntrica y desahogada, teniendo por frente la Plaza Nueva recién creada, que pasaría a presidir y utilizar como plataforma de visualización.

En un principio se continuó reaprovechando las casas existentes del Patriarca, quizás por falta de presupuesto para iniciar una obra de nueva planta, aunque también ha de tenerse en cuenta que no existían precedentes en España de edificios específicamente diseñados para la administración de justicia⁸⁸². Así, según fray Antonio de Guevara, todavía en 1531 *la casa de la Avdiencia era humeda, vieja, estrecha, pequeña, triste, sumbria, de manera que esta mas para derrocar que no para morar*⁸⁸³. No obstante, antes de mediar el siglo se debieron de emprender obras de reestructuración que dieron al interior del inmueble su espacialidad definitiva⁸⁸⁴. Se organizó en una planta sensiblemente cuadrada (unos 38 m de lado) articulada por un patio central de la misma forma (12 × 13 m), datado hacia 1540 y atribuido a Diego de Siloe⁸⁸⁵. La estructura responde, por tanto, al tipo arquitectónico de residencia palaciega. Las constricciones derivadas del emplazamiento en un entorno urbano consolidado y de topografía ascendente determinaron



[Fig. 3] La Chancillería en Plaza Nueva a comienzos del s. XVII. La Cárcel, que ya estaba para entonces construida, no se representa. Destacan también la iglesia de San Gil, en primer plano; la horca fija, a la derecha, y la Fuente de las Ninfas, al fondo y cerrando la plaza. Detalle de la Plataforma de Granada de Ambrosio de Vico, ca. 1613. BDH, MV12.

Castillo no debió de ser ajeno a su construcción. Véase Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 406; Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, 329; Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, 189. Por nuestra parte, deseamos simplemente apuntar que un pilar aparece ya representado en la vista esquemática de Granada de la obra de Pedro de Medina (1548), y que dos años más tarde, en *Las partidas de la gran Ciudad de Granada* (1550), se describen los leones y una ninfa de la fuente.

874. Tratado de Arquitectura datable en el s. XVII, BNE, Mss/9681, f. 85v.

875. Cédula real de 2 de junio de 1505, en Chancillería de Granada, *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*, f. 4v, 5r.

876. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

877. López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*, 590.

878. Cédula real de 14 de julio de 1505: *vi lo que me escriuistes cerca [...] de la necesidad que dezis que ay de que se ensanchen las salas, y otros aposentos de la dicha casa para el Audiencia, porque lo que está aora fecho es estrecho: y como ay necessiddad de comprarse otra casa de Beatriz Galindo, que está cerca della en que se haga la carcel: y también que se ensanche la calle donde estan las dichas casas por ser muy estrecha [...]*; en Chancillería de Granada, *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*, f. 4v. Los propietarios no accedieron a vender sus casas, que estaban integradas en el mayorazgo familiar, según Ruiz Rodríguez, «Documentación relativa a la ubicación urbanística de la Real Chancillería de Granada y su Archivo, en los primeros años del siglo XVI».

879. AGS, Estado/Castilla, I-2, f. 204. Citado en Ruiz Rodríguez, *La Real Chancillería de Granada en el siglo XVI*, 22.

880. Cédulas reales de 2 de junio de 1525, en Chancillería de Granada, *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*, f. 5, 285r.

881. [...] *a mi es fecha relacion que la casa en que ahora hazeys la Audiencia no tiene las salas que conuene para que hagays Audiencia, y para que este el nuestro sello real, y la carcel y archiuo, y otras cosas necesarias para el buen despacho de los negocios. Y porque dizque las casas que en essa ciudad tenia el Patriarcha de las Indias Obispo de Burgos ya difuncto, son mas conuenientes para en que esté la dicha Audiencia, y estan en mejor sitio [...]*. Chancillería de Granada, *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*, f. 4r.

882. Ignacio Henares Cuéllar, «La Real Chancillería de Granada: imagen urbana y construcción simbólica», en *Real Chancillería de Granada: V Centenario 1505-2005*, ed. Javier Moya Morales (Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006), 270. La Chancillería de Valladolid también ocupó unos edificios originalmente de uso residencial, que conformaban el Palacio de los Vivero; la efímera Chancillería de Ciudad Real se localizó asimismo en casas preexistentes y su estado era bastante precario, como pone de manifiesto la solicitud de los trabajadores de abandonar aquella ciudad en enero de 1505. Véase al respecto: Santos Manuel Coronas González, «La Audiencia y Chancillería de Ciudad Real (1494-1505)», *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 11 (1981): 45-139; Miguel Ángel Zalama Rodríguez, «El palacio de los Vivero, sede de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, en época de Carlos V», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 165, n.º 59 (1993): 279-92.

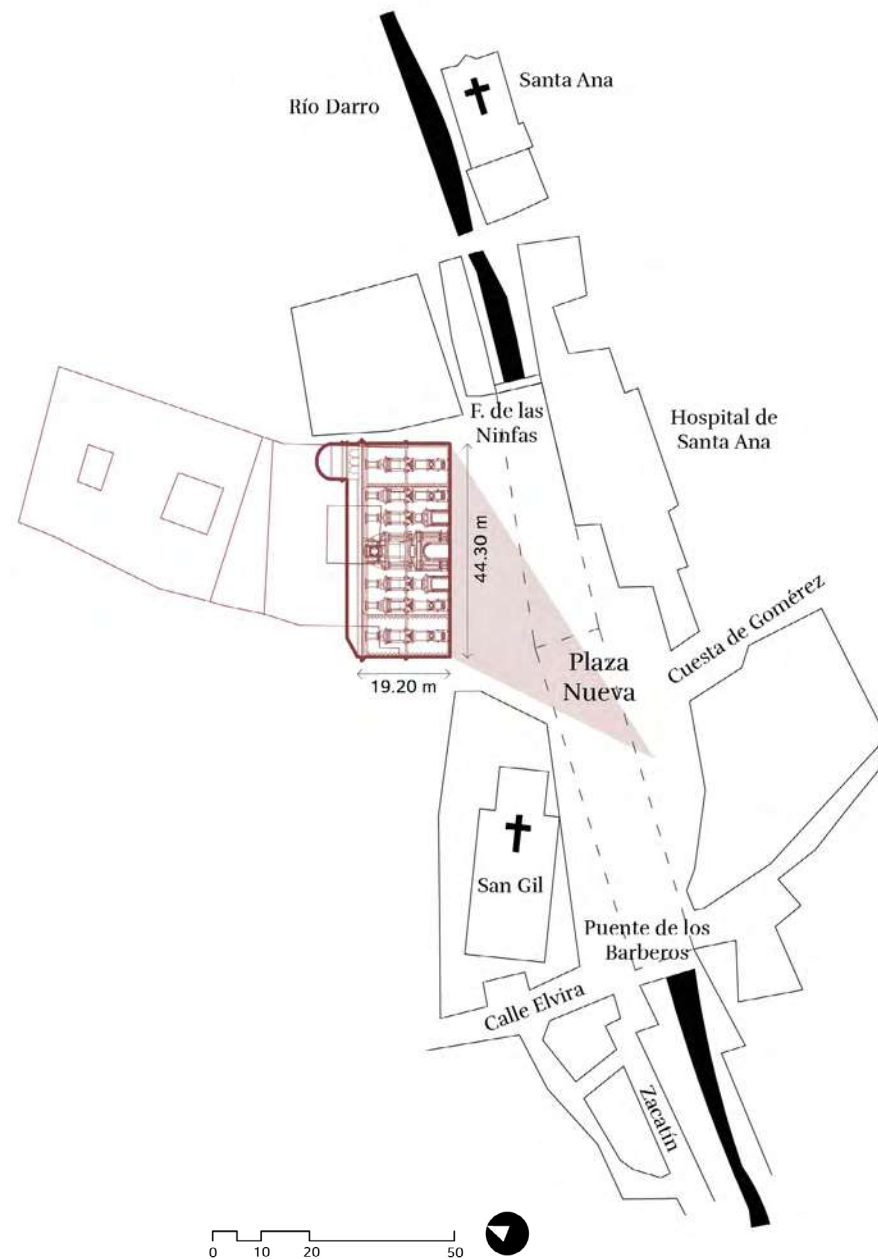
883. «Cartera de un oidor. El local de la Chancillería», *El Defensor de Granada*, 22 de abril de 1892.

884. Consejería de Justicia y Administración Pública. Junta de Andalucía, *Edificios judiciales en Andalucía: obras y proyectos 1997-2003* (Sevilla: Consejería de Justicia y Administración Pública, 2003), 49.

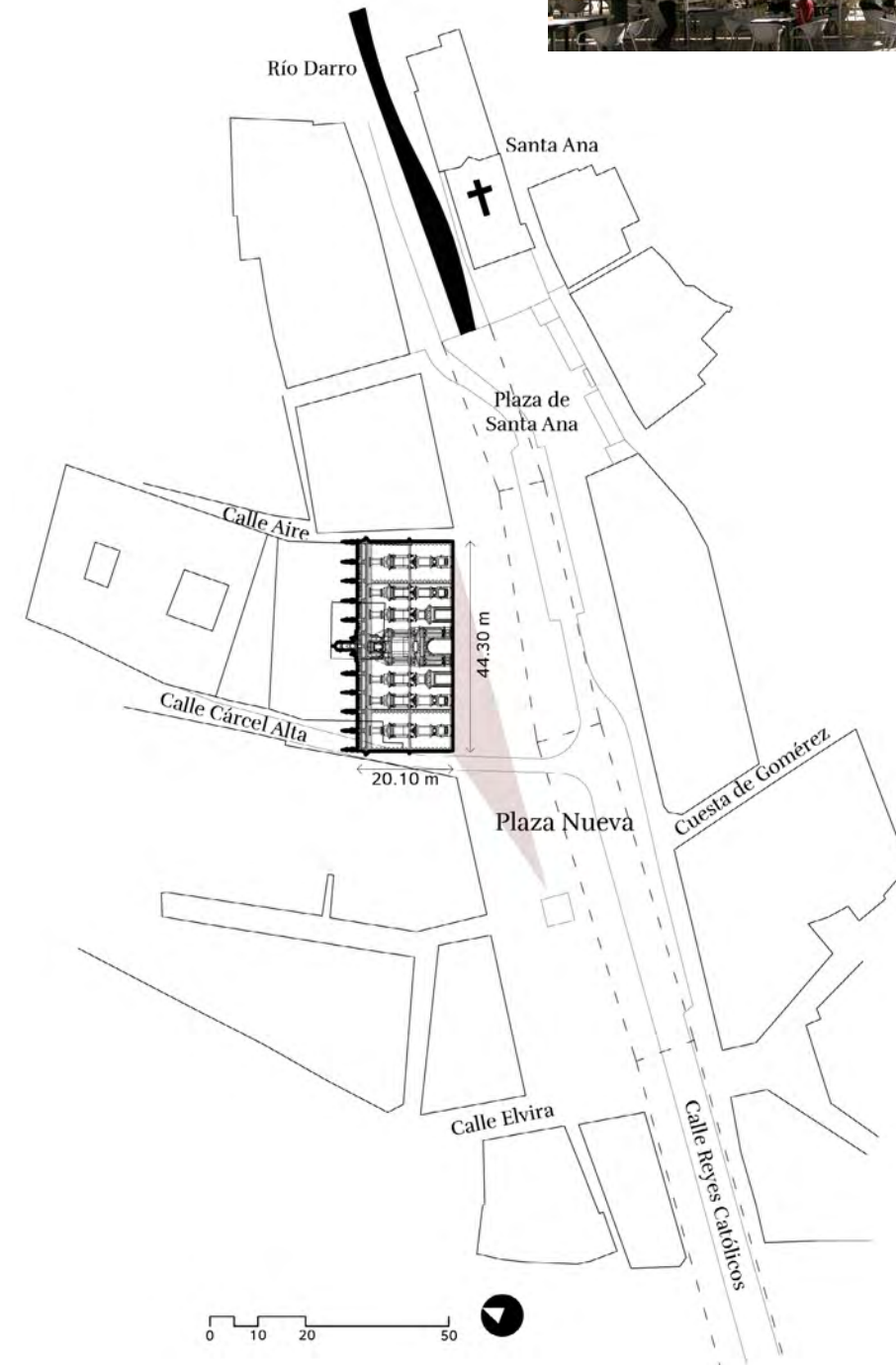
885. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 403.



[Fig. 4] Vista de la fachada de la Chancillería desde Plaza Nueva en el s. XVII. Arriba, *Vue de la maison de la Chancellerie de Grenade et de la Tour de la Vel dans le chateau de Lalambre dehors Grenade*, Louis Meunier, ca. 1665. BDH, ER/5824 (51). A la derecha, esquema de elaboración propia a partir de la Plataforma de Vico (ca. 1613), el plano de Dalmau (1796), la vista de Plaza Nueva de Meunier (ca. 1665), las recreaciones planimétricas de Granada en 1492 de la EEA (CSIC) y los datos sobre los puentes y el embovedado que proporciona Orihuela, 1993. La línea discontinua representa las fases del embovedado.



[Fig. 5] Vista de la fachada de la Chancillería desde Plaza Nueva en la actualidad. Fotografía de la autora, 2021. A la izquierda, plano de elaboración propia. La línea discontinua representa las fases del embovedado.





[Fig. 6] Diferencia de tratamiento material entre la fachada principal y los testeros laterales. Fotografía de la autora, 2019.

pequeñas irregularidades en la traza del nuevo inmueble que lo distanciaron de la pureza formal del Hospital Real o el Palacio de Carlos V, edificios, como hemos visto, posiblemente proyectados como construcciones exentas en topografías sensiblemente llanas. El patio en la Chancillería se halla elevado 1,92 m respecto de la rasante del zaguán, lo que aumenta su impacto visual y perceptivo⁸⁸⁶, al igual que en el Palacio de Carlos V. Por Bermúdez de Pedraza y Henríquez de Jorquera sabemos que tres de las pandas en torno al mismo se dedicaban a la administración de justicia, subdivididas en salas, en tanto que la crujía o *quarto principal* hacia Plaza Nueva servía de *habitación a los presidentes* y lugar donde se junta el Acuerdo⁸⁸⁷. A este volumen cuadrangular, que constituía propiamente la Chancillería, se adosó, también durante el s. XVI, la Cárcel a sus espaldas, unida mediante una crujía triangular que absorbe las irregularidades del entramado urbano⁸⁸⁸.

La representatividad del edificio se concentra en la crujía delantera o *quarto principal*, construida décadas más tarde. Su condición diacrónica se evidencia, entre otras cosas, en el descentramiento de la composición y del propio acceso con respecto al patio interior. Lo cierto es que el primitivo frente de la Chancillería, al parecer de construcción incompleta e indigno de su condición, fue demolido y rehecho durante la presidencia del tribunal por Fernando Niño de Guevara (1584-1596), quien justificaba el desembolso para las arcas regias que su construcción había supuesto de la siguiente manera:

[...] considerando [...] lo mucho que importaua al seruiçio de su Magestad y buena administración de su Real Justiçia, que aun en los edificios y piedras muertas se Representase, y conseruase, la autoridad y grandeza que es Justo que tengan los tribunales Reales, Prinzipalmente en esta çiudad que por estar tan lejos y apartada del lugar donde su Magestad. de ordinario con su casa, y corte Real, y los demas Consejos y tribunales Reside, ay necessidad de mas Representaçion, y viendo que a esta casa le faltaua por no tener portada, ni delantera, y que mucha parte del zaguan estaua descubierto y los oidores y todos los demas ministros tomaban sus cabalgaduras al agua con mucha descomodidad y desautoridad de sus personas y que el aposento que esta casa tenia era muy corto [...] Propuse en el Acuerdo si seria bien se hiziese y edificase el quarto nuevo de delante de la puerta, y a todos parezio que sí, y que se gastase en la obra todo lo que fuese menester de las penas que se aplicasen para la Camara de su Magestad. [...], y que para esto se buscasse vn Maestro mayor que hiziese la traza, y se encargase de la obra, lo qual se hizo, y auiendo visto en Acuerdo una traza que hizo el Liçenciado Velasco Architetto conforme a la qual se auia de proseguir el quarto de piedra tosca de Alfacar como estaua empezado, y otra de francisco del Castillo asimesmo Architetto, al acuerdo le parezio mejor la del dicho francisco del Castillo, y conforme a ella se mando hazer, y hizo como de presente esta y por estar el pedazo de pared que estaba hecho [...] hendido de arriba a baxo por razon de los muchos años que había que estaba el edificio suelto y sin trabazon alguna y por ser la pared muy delgada [...] y porque el edificio viejo traba muy mal con otro nuevo el cual de necesidad como va enjugando va haciendo asiento y hendidura y era poner en continencia que toda la fabrica y edificio hiciese alguna gran fealdad parecio al Maestro Mayor y a los demas oficiales que convenia apuntalar los suelos y vaciar la pared vieja y hacerla toda nueva de una suerte y manera y que por ser muy poco el hueco que había quitado el ornato de las ventanas que estas conforme a cualquiera de las dos trazas se habian de hacer de nuevo se acrecentaria poco mas costa y habiendose hecho relacion al acuerdo de

886. López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*, 592.

887. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 74; Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 41v.

888. Henares Cuéllar, «La Real Chancillería de Granada: imagen urbana y construcción simbólica», 270.

todo esto se acordo se hiciese asi, que en su tanto al buen Juizio y parecer de todos quantos la ven es vna de las mas lindas, y bien acabadas que ay en España, y aun fuera della⁸⁸⁹.

Esta argumentación de la necesidad de una fachada monumental presenta varios puntos de interés. En primer lugar, el presidente señalaba la importancia de que la sede meridional de la Real Chancillería representase convenientemente *la autoridad y grandeza que es Justo que tengan los tribunales Reales*, en tanto que trasuntos de la persona del monarca⁸⁹⁰ con capacidad para administrar justicia a distancia. Lo confirma Bermúdez de Pedraza, para quien *esta Chancilleria es vn cuerpo mixtico que representa la persona Real en cinco Reynos que comprehende su territorio desde Tajo a la mar*⁸⁹¹; también Henríquez de Jorquera define el tribunal como *la casa donde nuestro gran monarca administra la justicia*⁸⁹². La necesidad de personificar públicamente al rey con todos sus valores asociados —justicia, firmeza, autoridad, magnificencia, etc.— era, a su juicio, tanto más marcada en una ciudad recientemente incorporada al ordenamiento nacional como Granada, donde la monarquía y sus instituciones necesitaban consolidarse. Aún permanecería fresco el recuerdo de la rebelión de los moriscos y la inestabilidad derivada de las tensiones sociales, en una ciudad populosa que no había llegado a redefinir claramente su identidad desde el momento de la conquista. Por otro lado, de las palabras de Niño de Guevara se extrae que la reforma de las casas del Patriarca para la instalación de la Chancillería no había llegado a comprender la edificación de una nueva fachada acorde a la dignidad del edificio, estando en 1584 parte del zaguán descubierto y siendo reducidas las dependencias de la crujía de acceso, cuya construcción había quedado truncada. La escasez de monumentalidad de la fábrica se constata de modo indirecto en el esbozo de Granada desde el oeste realizado por Wyngaerde (1567)⁸⁹³, en el que, aunque se reconocen las iglesias de San Gil y Santa Ana delimitando los extremos de Plaza Nueva, no se aprecia ninguna edificación relevante entre ambas, en el solar que ocupaba la Chancillería [Fig. 2]. Guevara prosigue argumentando cómo, en esta situación, se decidió convocar un concurso de arquitectura (1584)⁸⁹⁴ que resolviese la crujía delantera o *quarto nuevo de delante de la puerta*. Al mismo concurrieron Lázaro de Velasco y Francisco del Castillo, arquitectos que ya habían medido sus fuerzas en 1577, en la oposición para la prosecución de la Catedral. El primero presentó —con la misma estrategia continuista que adoptase en el concurso del templo— un alzado de vocación conservadora,

889. Respuesta a los cargos formulados contra don Fernando Niño de Guevara, presidente de la Real Audiencia y Chancillería de Granada, 10 de diciembre de 1591. AGS, Cámara de Castilla, Leg. 2721, f. 80r-81r. Citado en Moya Morales, Quesada Dorador, y Torres Ibáñez, «Real Chancillería de Granada. V Centenario 1505-2005», 60-61, y Henares Cuéllar, «La Real Chancillería de Granada: imagen urbana y construcción simbólica», 280-81. Parte de la transcripción se ha tomado también de Antonio Ángel Ruiz Rodríguez, José Manuel Gómez-Moreno Calera y Inés María Álamo Fuentes, «Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada», *Archivo Español de Arte* 62, n.º 247 (1989): 366.

890. Inés Gómez González, «La visualización de la justicia en el Antiguo Régimen. El ejemplo de la Chancillería de Granada», *Hispania* 58/2, n.º 199 (1998): 559-74.

891. Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 20r.

892. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 73-74.

893. V&A, 8455, 3v.

894. Ruiz Rodríguez, Gómez-Moreno Calera y Álamo Fuentes, «Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada».



[Fig. 7] Relieve e interacción de la fachada con la luz solar. Fotografía de la autora, 2019.

con intención de completar las obras iniciadas; y, el segundo, una traza que *pareziera mejor* y que responde a la solución construida. Elegido el proyecto, el ya veterano maestro mayor y sus oficiales sugirieron el derribo del trozo de fachada previamente iniciado, pues estaba hendido verticalmente y se presumía que la trabazón con la obra nueva iba a ser imperfecta y fuente de patologías. Para ello, se apuntalaron los suelos existentes en la crujía delantera y se desmontó el cerramiento a medio construir para edificar el nuevo en su lugar, rehaciendo las ventanas conforme a la nueva traza.

La fachada diseñada por Francisco del Castillo⁸⁹⁵, edificada entre 1584 y 1591⁸⁹⁶, aparece concebida como un “telón” arquitectónico suntuoso que reviste y unifica *las casas de la audiencia*⁸⁹⁷ hacia Plaza Nueva, otorgándoles la deseada representatividad. Ejecutada en piedra franca vista de tonalidad amarillenta, presenta tres ejes de ventanas a cada lado de la portada y cuatro niveles de altura (baja, entreplanta, principal y ático). Como prescribiera Alberti para los edificios en los que se impartiese justicia, los huecos en fachada son más abundantes de lo habitual⁸⁹⁸. Su composición movida y manierista ha sido ampliamente estudiada por especialistas en la materia⁸⁹⁹, por lo que sólo mencionaremos los aspectos que resultan de mayor interés para nuestros propósitos. El carácter monomaterial del lienzo aparece únicamente roto, al igual que en el Palacio de Carlos V, por la banda central de la portada ejecutada en mármol, que comprende asimismo toda la altura del edificio —recordemos que poco antes, en 1580, Orea y Herrera habían debatido la solución para el cierre del nivel superior de la portada del palacio—. Esta banda vertical refuerza la impresión ascensional creada por la superposición apretada de huecos y su inversión manierista hacia el centro de la fachada⁹⁰⁰, contrarrestando las proporciones horizontales del alzado. El acceso adopta también la estructura de arco triunfal, con el vano central de mayores dimensiones y perfil de medio punto y adintelados los laterales —como pudo serlo también en el proyecto original de Machuca para la fachada oeste del palacio, según la hipótesis de Rosenthal—. La portada incorpora sobre el acceso principal, al igual que en el palacio imperial, un balcón de apariciones, similarmente adintelado y formalmente idéntico a los que recorren el alzado, concentrando el despliegue formal y decorativo en el macizo y en torno a los huecos. Éste destaca, ante todo, por su relieve, que hace vibrar el alzado, orientado al sur, bajo la incidencia de la luz solar, generando un cambiante

895. Su autoría fue propuesta en René Taylor, «The façade of the Chancillería of Granada», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol. II (Granada: Universidad de Granada, 1977), 419-36. Se ha visto confirmada en publicaciones posteriores como Pedro A. Galera Andreu, «Francisco del Castillo, maestro mayor de la Chancillería de Granada», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 16 (1984): 157-58; Ruiz Rodríguez, Gómez-Moreno Calera y Álamo Fuentes, «Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada». Arquitecto jienense formado en Roma, Castillo había trabajado para Vignola, Ammannati o Vasari, destacando su participación en la Villa Giulia; véase Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, 66-71.

896. Ruiz Rodríguez, Gómez-Moreno Calera y Álamo Fuentes, «Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada», 370.

897. Mármol Carvajal, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, f. 51r, 63r.

898. *Y cierto que en el palacio donde se administra justicia, Enel qual lugar muchos contienden entre si, se han de aplicar aberturas mas anchas, y mas promptas que no Enel templo, ni enel palacio principal*. En Alberti, *Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Libro quinto, capítulo IX, 136.

899. Taylor, «The façade of the Chancillería of Granada»; Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, 184-85.

900. Taylor, «The façade of the Chancillería of Granada».

juego de sombras⁹⁰¹ [Fig. 7]. Durante la mañana el lado norte de Plaza Nueva recibe un soleamiento intenso y frontal que resalta la presencia del edificio mientras la mitad meridional de la plaza permanece aún umbría; con la desaparición de la iglesia de San Gil⁹⁰², la fachada ligeramente esviada de la Chancillería vino a convertirse, también, en receptáculo de los últimos rayos solares, que encienden su superficie cuando el resto de la plaza se encuentra ya sumida en la penumbra. La alternancia de guardapolvos triangulares y curvos sobre los balcones es otro punto en común entre los alzados de la Chancillería y del Palacio de Carlos V, así como la utilización puntual de jaspe verde o serpentina, que infunde suntuosidad al edificio produciendo la impresión de que contase con enormes joyas incrustadas. Las alegorías esculpidas de la Justicia y la Fortaleza remiten a las cualidades del monarca y, por ende, también de su institución delegada⁹⁰³. Los sillares almohadillados que perfilan las esquinas y los *risalti* de los tramos extremos de la fachada evocan vagamente la idea de palacio fortificado con torres laterales; concepción palaciega que confirma la planta. La balaustrada que en el momento presente corona la cornisa podría recordar también al “alzado Burlington”, aunque en este caso hay evidencias suficientes de su carácter posterior, pues no se representa en la perspectiva de Plaza Nueva por Louis Meunier (ca. 1665) y el padre Echeverría señaló que su adición se produjo en 1762⁹⁰⁴; previamente, como sugiere Vico en su *Plataforma*, el cierre del edificio era una sencilla cubierta inclinada⁹⁰⁵. La balaustrada, con sus pináculos, vendría a intensificar la impresión de verticalidad del alzado. En esa misma fecha se colocaría un busto de Carlos III, hoy desaparecido, como remate del edificio⁹⁰⁶: el rey quedaba, así, explícitamente personificado en la fábrica. La inscripción latina sobre la puerta principal, sujeta por un león, reitera el móvil de la construcción de esta fachada, cuyo aspecto intimidara al labrador del *Guzmán de Alfarache*⁹⁰⁷:

Para que la majestad del tribunal no fuese del todo desigual a la grandeza de las cosas que aquí se tratan, la prudencia del católico rey Felipe II quiso hermopear este palacio, donde se deciden las contiendas, y adornarlo con esta conveniente decoración en el año 1587, siendo presidente Fernando Niño de Guevara⁹⁰⁸.

901. López Guzmán, *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*, 599.

902. Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: ciudad y desamortización*, 242.

903. Gómez González, «La visualización de la justicia en el Antiguo Régimen. El ejemplo de la Chancillería de Granada».

904. Juan Velázquez de Echeverría y José Romero Yranzo, *Paseos por Granada, en que sigue la conversacion instructiva de un granadino, y un forastero, en que se notan las curiosidades, grandezas, antigüedades, y noticias de esta antiquissima ciudad*, vol. II (Granada: Nicolàs Moreno, 1768), 122; Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, 333.

905. La galería que corona el alzado oriental hacia la calle Aire es de construcción moderna, a pesar de su aspecto. Las fotografías históricas ponen de manifiesto que el volumen no existía aún a comienzos del s. XX, y ya en 1952 figura en imágenes aéreas. Lo más probable es que se erigiera en los años treinta y cuarenta; en el AMG existen fotografías que documentan una profunda intervención en estos años.

906. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 403. A su lugar se trasladó el templete del reloj, de finales del s. XVI, que antes estuviera en la esquina oriental.

907. El personaje de la novela de Mateo Alemán, abrumado por la fachada, confiesa: *estoy considerando, que estas cosas no son para mi, y de buena gana me fuera para mi casa, porque en esta tienen tan alta la justicia, que no se dexa sobaxar, ni se si la podrè alcançar*; en Mateo Alemán, *Vida del picaro Gvzman de Alfarache. Parte primera* (Amberes: Geronymo Verdussen, 1681), 12.

908. Traducido del latín en Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 402.

Góngora dejaría también testimonio de la majestuosidad y elevado coste de la fachada durante su construcción (1586), que se intentaba sufragar con gravosas y desproporcionadas condenas a los enjuiciados:

[...] y a ver su real portada,
labrada de piedras tales,
que fuera menos costosa
de rubíes y diamantes,
para cuyo noble intento⁹⁰⁹,
por que más presto se acabe,
se echan a culpas de cera
condenaciones de jaspe [...]⁹¹⁰.

Las obras quedaron inacabadas con la pérdida de interés de Felipe II, quien priorizó las de El Escorial hasta el punto de trasladar allí la piedra que había sido adquirida para la dignificación de la Chancillería, según lamentan Bermúdez de Pedraza, Henríquez de Jorquera y Echeverría⁹¹¹. Como consecuencia, la torre del reloj, inicialmente sobre el extremo oriental de la fachada, quedó sin terminar⁹¹² y se detuvo la fábrica cuando solo había llegado a la perfección el primer lienzo de la fachada⁹¹³. Estas palabras del padre Echeverría podrían sugerir que hubiera un proyecto completo para el tribunal del que sólo se hubiese edificado una parte; idea que la defensa de Niño de Guevara claramente desmiente. Lo que sí parece evidente es que el recorte de materiales y fondos y la muerte del presidente frenaron cualquier otra iniciativa de ennoblecimiento del edificio, cuyos interiores, como reconoce Echeverría en su obra dialogada, no cumplían las expectativas creadas por la magnífica delantera. Igualmente, los testeros y alzados laterales aparecen ejecutados en piedra toba de Alfacar, más oscura y de apariencia porosa y rugosa [Fig. 6], sin apenas elementos decorativos y con huecos que no responden a composiciones estudiadas⁹¹⁴.

Esta concepción de la fachada como “telón” o fondo de escena se relaciona íntimamente con la plaza que precedía al edificio, verdadero “escenario” urbano de incesante actividad. En ella se vendían productos del campo⁹¹⁵ y útiles para

909. Mismo término empleado por Juan de Maeda cuando se refiere al papel de Pedro Machuca en el Palacio de Carlos V, como vimos en el caso de estudio anterior.

910. Góngora y Argote, «Ilustre ciudad famosa». El fragmento corresponde a los versos 54-64.

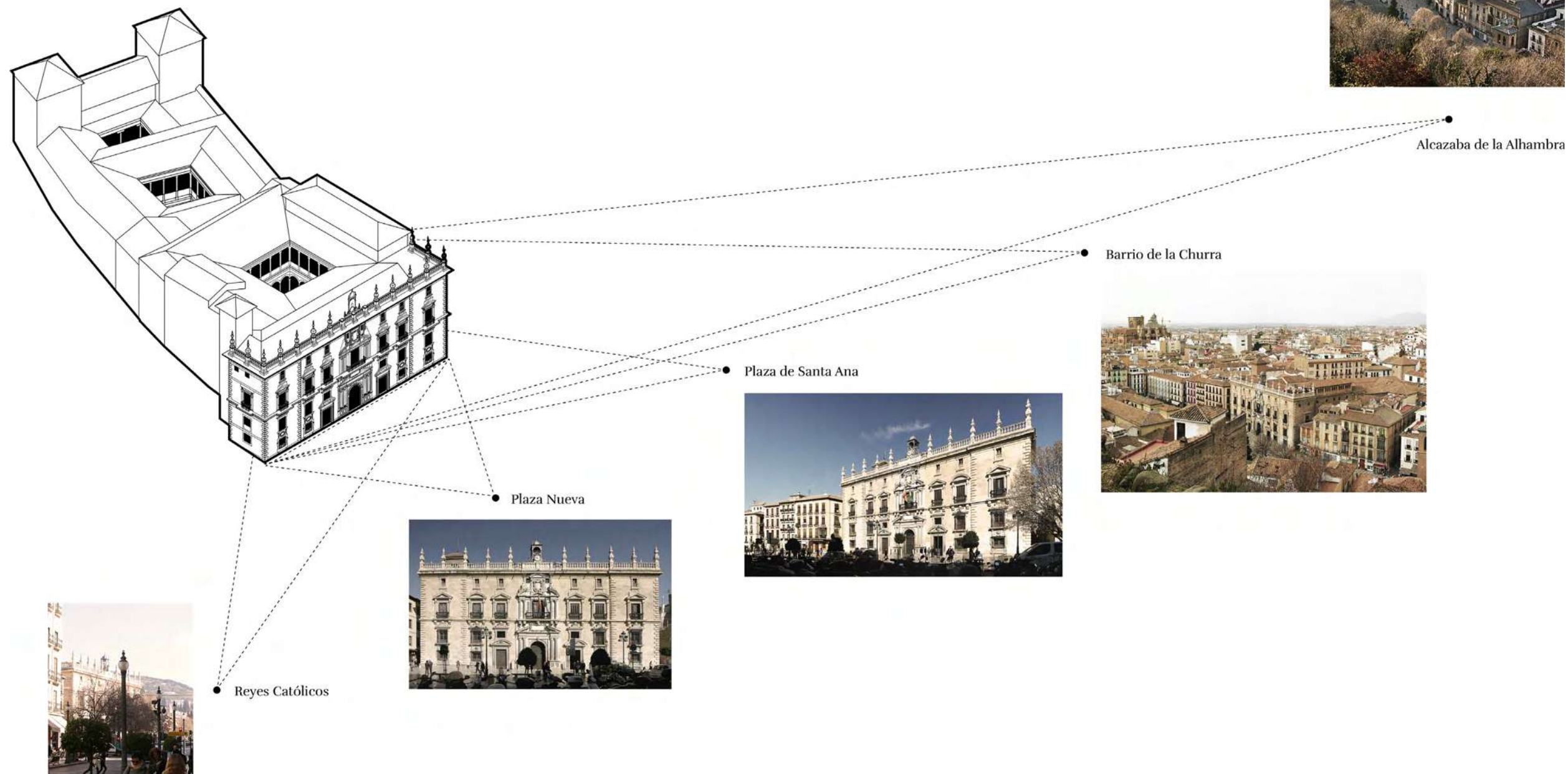
911. Bermúdez de Pedraza, *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religion católica de Granada*, f. 41v; Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 73-74; Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, *Paseos por Granada, en que sigue la conversacion instructiva de un granadino, y un forastero, en que se notan las curiosidades, grandezas, antigüedades, y noticias de esta antiquissima ciudad*, vol. II: 121-24.

912. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 73-74.

913. Velázquez de Echeverría y Romero Yranzo, *Paseos por Granada, en que sigue la conversacion instructiva de un granadino, y un forastero, en que se notan las curiosidades, grandezas, antigüedades, y noticias de esta antiquissima ciudad*, vol. II: 121-22, 124.

914. José Guardia Olmedo et al., *Arte y deterioro en los monumentos granadinos: Catedral, Chancillería y Palacio de Carlos V* (Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1986), 41.

915. Según Henríquez de Jorquera, tanto en Bibarrambla como en Plaza Nueva se venden todo el año abundantemente todo género de frutas. Citado en Valladar y Serrano, «De Granada antigua. La Plaza Nueva», 521.



[Fig. 8] Impronta perceptiva del edificio de la Chancillería en la actualidad. Elaboración propia.



[Fig. 9] Detalle de *Santiago predicando en Granada*, lienzo visiblemente ambientado en Plaza Nueva. Pedro Atanasio Bocanegra, s.XVII. Abadía del Sacromonte.

escribanos⁹¹⁶, se celebraban eventos festivos⁹¹⁷ y ejecuciones públicas⁹¹⁸, además del natural trasiego de ministros y litigantes. Pero su cualificación definitiva vino de la mano de la ejecución de la monumental fachada, aparentemente diseñada a la medida del espacio libre que pasó a presidir. De hecho, el lado norte de la semi-plaza oriental lo ocupaba íntegramente el frente de la Chancillería [Fig. 3]. El plano horizontal del espacio público quedaba, así, configurado como plataforma de aproximación y visualización del tribunal, cuyo alzado ligeramente oblicuo favorecía su visión completa y escorzada en el acercamiento desde el corazón de la ciudad⁹¹⁹. El contraste con el caserío doméstico, menudo y encalado, de las inmediaciones sería notablemente acusado, resaltando su fábrica pétrea sobre un fondo de construcciones bajas y anónimas. Relevante parece haber sido también el diálogo *vis à vis* de la audiencia con el frontero Hospital de Santa Ana (1520), de comparable escala aunque mucho más sobrio y austero en su imagen externa, caracterizada fundamentalmente por una larga galería de convalecientes. Además, conviene tener presente el cruce de miradas de la Chancillería con la Alhambra, hábilmente sugerido por Meunier [Fig. 4]; miradas cruzadas que no eran sólo testimonio del paso del tiempo sobre la ciudad y el cambio cultural operado, sino también permanente advertencia a otra autoridad en frecuente tensión competencial: el alcaide de la ciudadela y capitán general del reino de Granada⁹²⁰. La vista de Plaza Nueva por Meunier presenta el “paisaje urbano interior”⁹²¹ como “escenario” del orden público, cualificado por la arquitectura de la audiencia como verdadera protagonista. Se diría que, invirtiendo la práctica medieval, ahora son las figuras —diminutas e irreconocibles— las que “ambientan” genéricamente un espacio urbano concreto y verídico, que habla por sí solo de la ciudad y su historia.

916. Galera Mendoza, «Granada: estructura urbana y arquitectura en el siglo XVII», 35.

917. Henríquez de Jorquera relata que junto a San Gil se hacía el día del Corpus un *grandísimo altar de superior grandeza a costa del Senado, por que tenga parte esta nueva plaza en los festejos que por la tarde de este soberano día los triunfales carros hacen representación de los autos a el Real Acuerdo*. Citado en Valladar y Serrano, «De Granada antigua. La Plaza Nueva», 519.

918. Véase la horca fija situada a la entrada de Plaza Nueva en la *Plataforma* de Vico.

919. Juan Manuel Barrios en “Un paseo por la Granada desaparecida”, conferencia impartida en La Madraza – Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, 5 de febrero de 2018.

920. García Samos, *Audiencia de Granada desde su fundación hasta el último pasado siglo: reseña histórica-descriptiva*, 21; Ruiz Rodríguez, *La Real Chancillería de Granada en el siglo XVI*, Capítulo III.

921. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

La confirmación de esta interpretación de Plaza Nueva como escenario urbano característicamente granadino la vemos plasmada en el lienzo *Santiago predicando en Granada* de Pedro Atanasio Bocanegra, en el que el pintor localiza la acción evangelizadora, reivindicada por el movimiento contrarreformista, en esta inconfundible plaza⁹²² [Fig. 9]. No hemos encontrado que otros investigadores hayan apuntado esta asociación. Se ha sugerido que el fondo del cuadro bien pudiera ser la zona de San Ildefonso⁹²³, pero, desde nuestro punto de vista, la conexión con Plaza Nueva es evidente, a pesar de las licencias artísticas: la espacialidad, la Fuente de las Ninfas y las casas al fondo —idénticas a las del contemporáneo grabado de Meunier—; la muralla nazarí y la cima redondeada del cerro del Sacromonte, cerrando la perspectiva, y parte de la galería de convalecientes del Hospital de Santa Ana, a la derecha; incluso la luz de tarde pudo haber sido tomada del escenario real. La fachada de la Chancillería, sin embargo, aparece sustituida por un inmueble popular de cierta envergadura, quizás no tanto a causa de la dificultad que entrañaba su representación oblicua como por su condición reciente e inmediatamente reconocible, lo que restaría credibilidad a la acción del primer plano, vinculada a un pasado lejano; seguramente por la misma razón se desdibujan los detalles del fondo y se anonimizan los edificios.

En la actualidad, aquella íntima relación entre plaza y fachada aparece notablemente diluida, debido fundamentalmente a las sucesivas ampliaciones de Plaza Nueva, con la demolición de la manzana de San Gil y la prolongación del embovedado, y a las realineaciones ochocentistas de los edificios que la delimitan⁹²⁴. El resultado es un espacio libre tenso y desproporcionadamente longitudinal, atravesado por los vientos, en el que la Chancillería ha pasado a ser tan sólo uno más de los edificios que definen su frente septentrional, con un esviaje poco explicable a primera vista [Fig. 5]. Si el Hospital Real perdió el Campo de la Merced, después Campo del Triunfo, que le daba sentido paisajístico por un crecimiento urbano inatento, y la Catedral ganó la Plaza de las Pasiegas por una decidida voluntad de realce escenográfico, la Chancillería vio desfigurada la plaza para la cual fuera expresamente diseñada su singular fachada manierista. Esta transformación resulta tanto más relevante en cuanto que, a diferencia de otros casos, como la Catedral, que perseguían una impronta paisajística de alcance territorial, la presencia urbana de la Chancillería, debido a su emplazamiento y configuración arquitectónica, queda y quedaba esencialmente limitada a Plaza Nueva y el extremo occidental de la Sabika [Fig. 8].

922. El lienzo data de la segunda mitad del siglo XVII y se expone en la capilla previa a las cuevas de la Abadía del Sacromonte.

923. Citado en Ureña Uceda, «La catedral de Granada y su imagen. Fortuna crítica de su representación gráfica desde el siglo XVI al XIX».

924. Juan Manuel Barrios en «Un paseo por la Granada desaparecida», conferencia impartida en La Madraza – Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, 5 de febrero de 2018. Véase también Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*, 330-40.

Abadía del Sacromonte

Hemos comentado que, tras perseguir infructuosamente la fama como capital imperial y humanista, Granada reorientaría sus aspiraciones hacia un modelo de ciudad contrarreformista para tratar de reconstruir su identidad y reavivar su protagonismo a nivel nacional. Es el momento en el que el paisaje urbano habría de experimentar una auténtica “hipercristianización”, por la cual se multiplicaron las iglesias, monasterios y ermitas, las cruces, hornacinas y humilladeros; todo ello acompañado, en el plano inmaterial, de la supresión de las celebraciones no religiosas y de un incremento de las festividades y rituales devotos⁹²⁵. El broche final de este frenesí devocional lo constituiría el hallazgo, primero durante las obras de demolición de la Torre Turpiana (1588) y, después, en unas cuevas del cercano Monte Valparaíso (1595), de diversas reliquias y libros plúmbeos que, aparentemente, vendrían a confirmar la existencia de un pasado cristiano remoto y previo a la invasión musulmana y el martirio de su primer obispo, el converso San Cecilio⁹²⁶. Los plomos situaban a Granada como primera ciudad evangelizada de Occidente, honor que la aproximaba en valor simbólico para la cristiandad a la misma Jerusalén⁹²⁷. Los controvertidos hallazgos de Valparaíso causaron una auténtica conmoción en la sociedad granadina⁹²⁸, motivando la construcción, a iniciativa del arzobispo don Pedro de Castro, de una iglesia colegial en el que sería, desde entonces, el Sacromonte de Granada.

Como ha advertido A. Katie Harris, con anterioridad a 1595 la geografía sagrada de Granada era, ante todo, urbana, conformada por una densa red de iglesias y conventos y centrada en un primer momento por la Capilla Real y, posteriormente, por el mayor volumen de la Catedral⁹²⁹. Valparaíso era, hasta entonces, un paraje rústico en torno al camino de Guadix⁹³⁰: un estrecho valle frondosamente cultivado en las márgenes aterrazadas del Darro y que en cotas superiores, por su mayor

925. Sobre esta cuestión es fundamental Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*.

926. Para un relato actualizado de estos hallazgos y su significación en la sociedad del momento, puede consultarse Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal, eds., *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006). Otras contribuciones relevantes son Francisco Javier Martínez Medina, «El Sacromonte de Granada, un intento de reinculturación entre la guerra de los moriscos y su definitiva expulsión», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 25 (1998): 349-79; A. Katie Harris, «The Sacromonte and the Geography of the Sacred in Early Modern Granada», *Al-Qanṭara* XXIII, n.º 2 (2002): 517-43; Camilo Álvarez de Morales Ruiz Matas, «Los Libros Plúmbeos, las historias eclesiásticas y la Abadía del Sacromonte de Granada a la luz de estudios recientes», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada* 3, n.º 30 (2003): 729-48; Manuel Barrios Aguilera, «El Sacromonte de Granada y la religiosidad contrarreformista», en *La Religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas*, ed. Valeriano Sánchez Ramos y José Ruiz Fernández (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004), 15-37; Francisco Javier Martínez Medina, «Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Inventiones de reliquias y libros plúmbeos» (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2015), 121-33.

927. Álvarez de Morales Ruiz Matas, «Los Libros Plúmbeos, las historias eclesiásticas y la Abadía del Sacromonte de Granada a la luz de estudios recientes», 732-33.

928. Martínez Medina, «El Sacromonte de Granada, un intento de reinculturación entre la guerra de los moriscos y su definitiva expulsión», 368.

929. Harris, «The Sacromonte and the Geography of the Sacred in Early Modern Granada», 519-20.

930. H, J y K de la leyenda de la *Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte Sacro de Valparaíso* grabada por Alberto Fernández.

[Fig. 1] El Sacromonte antes del Sacro Monte: Valparaíso a mediados del s. XVI, con anterioridad al descubrimiento de las reliquias. En primer plano se aprecia el Camino de Guadix. Detalle del grabado *Amoenissimus castrum Granatensis, vulgo ALHAMBRE dicti, ab Oriente prospectus* de Joris Hoefnagel, 1564. Princeton University, Historic Map Division, Special Collections, Firestone Library, HMC01.5204.



aridez y exposición solar, se tornaba bruscamente asilvestrado⁹³¹. Preservaba una atmósfera rural e, incluso, de pureza natural por lo limitado de su antropización [Fig. 1]. El propio nombre por el que se conocía este enclave resulta revelador de la alta valoración de sus cualidades naturales. Así lo aseguraba Bermúdez de Pedraza, para quien el valle *por su natural hermosura se llama del Parayso desde el tiempo de los Gentiles*⁹³². El mismo cronista juzgaba que *la variedad de las flores, la diuersidad de los arboles, la amenidad del sitio, la frescura del rio, los saltos de las fuentes, el ruydo de las aguas, el canto de los Ruiseñores, y los saludables, y suaues ayres, fueran bastantes para hazer creer, fue aquí el Parayso terrenal, si los Cosmografos lo descriuieran en Europa, como en Asia*. El más imparcial⁹³³ Andrea Navagero no lo describió de manera muy distinta (1526):

Il Darro è minor fiume, & uien per un'altra parte tra bellissimi colli, che fanno una ualletta piena di frutteri delicatissimi, & spessissimi come un bosco, per laqual passa il Darro mormorando sempre tra infiniti & gran sassi alle uolte che ha nell'Alueo, ne mai tacito, ha le riue ombrosissime, & alte, & tutte uestite, & da un canto, & dall'altro. Tra quelle uiene molto piaceuole, da l'una, & l'altra parte habitato di molte casette, tutte con i suoi giardini, & esse poste si tra arbori, che pareno in un bosco, & a pena si ueggenno [...]⁹³⁴.

931. Así lo indica el marqués de Estepa: *el Monte era pelado, y esteril mal vestido de algunos tomillos, y atochas, y otras yeruas que mostraban su esterilidad [...]*; en *Información para la historia del Sacro monte, llamado de Valparaíso y antiguamente Illipulitano junto à Granada* (Granada: Bartolomé de Lorençana, 1632), f. 21v.

932. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 6v, 168r.

933. Sobre Bermúdez de Pedraza, las motivaciones y objetivos de sus obras sobre Granada, remitimos a los estudios de Juan Calatrava: «Encomium Urbis: La Antigüedad y Excelencias de Granada (1608) de Francisco Bermúdez de Pedraza»; «Contrarreforma e imagen de la ciudad: la Granada de Francisco Bermúdez de Pedraza», en *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*, ed. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal (Valencia: Universitat de València, 2006), 419-57.

934. Navagero, *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*, f. 22v.

Harris apunta una posible explicación del hecho de que este entorno tan próximo a la capital hubiese permanecido prácticamente inalterado con el paso de los siglos, y es que para los moriscos, y quizás antes para los musulmanes granadinos, el lugar pudo contar con una reputación mística⁹³⁵. A ello contribuirían la fama de curativas de las aguas que nacían de sus fuentes y ciertos rumores de fenómenos luminosos nocturnos. Existiría, por tanto, una difusa superstición histórica en torno a este lugar que lo convertiría en escenario propicio de fenómenos sagrados o sobrenaturales. Su condición de espacio agrícola y de tránsito, por otra parte, habría favorecido un reconocimiento social de las cualidades del sitio y de la singular perspectiva, en embocadura hacia Granada, que ofrecía, representada de forma precursora por Hoefnagel en 1564⁹³⁶. Por lo demás, la escasez de referencias textuales y representaciones gráficas anteriores a 1595 indica que Valparaíso no pertenecía aún al paisaje mental de la capital, sino al de sus fértiles alrededores herederos de los sistemas de riego y cultivo islámicos.

Sería el hallazgo de las supuestas reliquias en unas cavernas del Monte Valparaíso el que desencadenase una explosiva revalorización de este entorno desde el punto de vista religioso. La connotación sagrada que adquiere súbitamente el monte se asimila con inusitada rapidez, entre otras cosas, porque encajaba a la perfección con las virtudes tradicionalmente reconocidas en el lugar, con el supuesto carácter milagroso de sus aguas y con su proximidad a la ciudad, sobre cuyo remoto pasado no cesaban de crecer, engrandecidas, las leyendas y elucubraciones históricas. Tampoco hay que olvidar que los montes habían estado dotados de un aura de sacralidad mezclada con el temor a lo desconocido desde tiempos inmemoriales; las abundantes referencias bíblicas sirven de desencadenante para que Bermúdez de Pedraza se pregunte:

No se que Deidad tienen los montes, que ha obrado Dios en ellos tan diuinos misterios, y hecho à los hombres tan grandiosas mercedes, que fuera prolixidad referirlas. Pues aun los Assirios, enemigos de su pueblo, rastreando algo desto dixerón barbaramente vn dia, No le demos la batalla en montes sino en valles; porque su Dios lo es de montes. Pues para el monte Santo desta ciudad, no ha encogido el braço de su poder, antes hecho en el beneficios, y misterios tan grandes, que afirman los Teologos, que califican la traducción de sus libros, que excepto el Caluario, todos los demas montes le pueden humillar sus cumbres [...]⁹³⁷.

Los discutidos hallazgos resultaron providencialmente oportunos para una parte del sector eclesiástico, que creyó ciegamente en su autenticidad y reconoció lo excepcional de la ocasión para exaltar la fe y recobrar poder y protagonismo, en un contexto pesimista en que la ciudad se encaminaba visiblemente a su

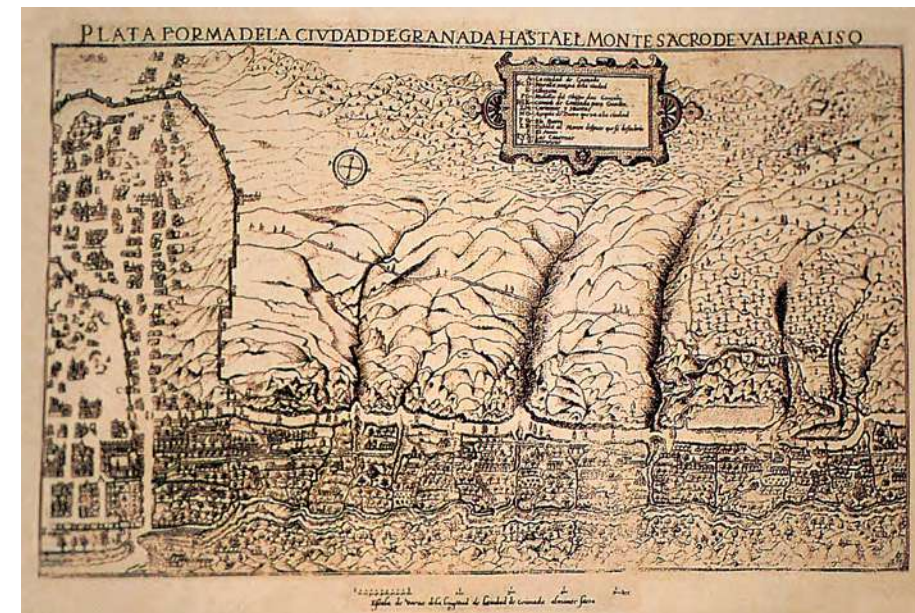
935. Harris, «The Sacromonte and the Geography of the Sacred in Early Modern Granada». Este punto lo sugiere el cronista Luis de la Cueva, quien afirma que *este monte era venerado de los Moriscos de tiempo inmemorial, y dezian que auia allí vn gran tesoro de los Christianos*; en Luys de la Cueva, *Dialogos de las cosas notables de Granada, y lengua Española, y algunas cosas curiosas* (Sevilla: Fernando de Lara, 1603), Dialogo Otavo [sic]. Bermúdez de Pedraza refiere que la Fuente de la Salud era venerada por los musulmanes granadinos y continuaban haciéndolo aún entonces algunos moriscos; en *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 13v.

936. Vista de Granada desde el este, titulada *Amoenissimus castrum granatensis, vulgo Alhambre dicti, ab oriente prospectus* (1564).

937. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 183r.

decadencia⁹³⁸. Con su defensa incondicional y la fervorosa respuesta popular se operó una rápida extensión del paisaje mental de la ciudad, que pasaría a incorporar, desde entonces, al Sacromonte en su imaginario.

Una de las implicaciones directas de este fenómeno habría de ser la proliferación de representaciones gráficas del monte y de su panorama circundante. De hecho, fueron precisamente estos descubrimientos los que dieron origen a la que habría de ser la primera cartografía urbana de Granada, la *Plataforma* de Vico (ca. 1613), encargada para ilustrar la inédita *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos —primer abad del Sacromonte—. Ya se ha dicho que en esta cartografía, rehuyendo la fidelidad descriptiva, se plasma una imagen más mental que real de la ciudad, donde aparecen realzados y engrandecidos aquellos elementos indicativos de la fe cristiana que, en teoría, la población ya unánimemente profesa⁹³⁹. No tiene cabida el Sacromonte en este dibujo por motivos de escala y formato, aunque se rotula de forma reveladora, en lo que hasta entonces se conociera como el camino de Guadix, *Camino del Sacromonte*⁹⁴⁰. Pero esta ausencia gráfica del Monte Santo viene justificada por el hecho de que ya años antes se había encargado al platero Alberto Fernández el grabado de varias planchas con representaciones exclusivas del mismo (1595-1604)⁹⁴¹, dibujadas igualmente por Ambrosio de Vico. Destaca una lámina de formato horizontal, comprendiendo los dos caminos de aproximación desde la ciudad [Fig. 2], y otra vertical, con el Monte Santo propiamente dicho; posteriormente, Francisco Heylan completaría el repertorio (1611-1628) con viñetas narrativas de algunos de los momentos más significativos de la historia de los descubrimientos [Fig. 3]. Los grabados de Alberto Fernández explicitan la integración del monte en el paisaje urbano local a través del dibujo de los recorridos de aproximación que lo unen a la ciudad, abarrotados de fieles que peregrinan a pie y algunos, incluso, descalzos⁹⁴² o de rodillas. En estas planchas se ha advertido, también, una división entre lo sagrado (monte) y lo profano (valle) subrayada por la orografía⁹⁴³, y se reconoce la fervorosa acogida de los hallazgos en la proliferación de innumerables cruces, comisionadas por familias, colectivos o individuos de todos los estamentos de la sociedad granadina. No se grafía ninguna edificación en el Monte Sacro en estas dos estampas, debido a su



[Fig. 2] El Monte Sacro se integra en el paisaje mental de Granada, explicitándose los recorridos de acceso al mismo desde la zona urbana. Una de las planchas dibujadas por Ambrosio de Vico y grabadas por Alberto Fernández, 1595-1604.



[Fig. 3] Territorio real y paisaje imaginado: el descubrimiento de las reliquias se superpone con la imaginación de los martirios. Grabado de Francisco Heylan, s. XVII. Colección de láminas alusivas a los libros de plomo y reliquias del Sacro Monte de Granada, Fondo Antiguo de la Universidad de Granada.

938. José María Valverde Tercedor, «La vía sacra de la Abadía del Sacro Monte y el concepto de Granada como 'nueva Jerusalén' en el marco de la Contrarreforma», *Archivio italiano per la storia della pietà*, n.º XXVIII (2015): 169-212; Antonio Bonet Correa, «El Sacromonte de Granada, creación de la Contrarreforma española», en *1º Convegno Internazionale Sui Sacri Monti (Varallo, 14-20 aprile 1980)*, ed. Paolo Pellizzari (Varallo: Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 1980), 104; A. Katie Harris, *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007), 26-27.

939. Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 50.

940. Del Cid Mendoza, «Cartografía urbana e historia de la ciudad. Granada y Nueva York como casos de estudio», 143-44; Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 56.

941. Antonio Moreno Garrido, *El grabado en Granada durante el siglo XVII* (Granada: Universidad de Granada, 1976), 42.

942. AAS, C49, ff. 280-281, citado en Harris, «The Sacromonte and the Geography of the Sacred in Early Modern Granada», 523, nota 16.

943. Harris, «The Sacromonte and the Geography of the Sacred in Early Modern Granada».

temprana cronología; pero ya en algunas de las viñetas de Heylan se pueden observar fragmentos de la nueva fundación religiosa levantada en el lugar.

Y es que la segunda implicación directa de esta inmediata integración del monte en el paisaje mental de Granada será precisamente la erección de un complejo abacial por parte del arzobispo, junto a las cuevas de los hallazgos, para que *se diera solemne culto a las reliquias y se guardara perpetua memoria de los objetos allí encontrados*⁹⁴⁴. En este clima de religiosidad febril se iniciaría la construcción de un nuevo complejo religioso que traspasaría los límites de la ciudad para irradiar sus contenidos en el agreste valle del Darro. Su arquitectura canalizará significados y asociaciones sacras fijándolos al territorio, otorgándoles forma e imagen material y haciéndolos accesibles a las masas populares.

El emplazamiento de la fundación venía determinado por el lugar preciso de los hallazgos, a media ladera del Monte Sacro en su vertiente meridional. Se trataba, por tanto, de una condición prefijada y que no admitía demasiado debate. La construcción junto a las reliquias visibilizaba la existencia y ubicación de éstas, amplificaba sus resonancias y oficializaba la sacralización del monte. De 1597 a 1599 Castro había ordenado asegurar y cercar las Santas Cuevas⁹⁴⁵, junto a las cuales se levantó una pequeña capilla y residencia provisional para cuatro capellanes, ejecutada por el albañil Miguel Díaz Navarrete y el carpintero Juan de Escobar⁹⁴⁶. En 1607 Castro declaraba públicamente en el lugar:

[...] acordamos de depositar las dichas Reliquias en esta pequeña, y pobre capilla en estas caxas y urnas de piedra aforradas en plomo, ya que por ahora por nuestra pequeña hacienda no podemos dalles templo grande, y sumptuoso, y entre tanto que con el ayuda de Dios se le edificamos, si Dios nos diere vida, ó alguno delos Arzobispos Ilustrissimos nuestros sucessores sele edificare para trasladarlos, y colocarlos en el honorificamente. Holgaramos mucho de se la edificar de Rubies, y Diamantes. No podemos mas por nuestra pobreza; por las muchas necesidades destos años, y multitud de pobres, a quien (con el ayuda de Dios) emos socorrido. Depositamoslas entre tanto como havemos podido. Demal se me haze dexarlos entan humilde lugar, y no con la Magestad, y grandeza que les deve Hespaña, y el Mundo; y yo les debo, pues se binieron ami casa, y se entraron por mis puertas⁹⁴⁷.

El anterior extracto del discurso del prelado revela que, para entonces, éste había iniciado ya los contactos para la edificación de un complejo religioso que acogiese con dignidad las reliquias. En efecto, ya en 1600 figuran pagos a Vico y Alonso de Segura (o Sigura) relacionados con las trazas de un primer proyecto⁹⁴⁸

944. Martínez Medina, «Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Invenciones de reliquias y libros plúmbeos», 322.

945. Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, 44.

946. Diego Nicolás de Heredia Barnuevo, *Mystico ramillete historico, chronologyco, panegyrico, texido de las tres fragrantas flores del nobilissimo antiguo origen, exemplarissima vida, y meritissima fama posthuma del Ambrosio de Granada ... el Illmo. y V.Sr. Don Pedro de Castro, Vaca y Quiñones* (Granada: Imprenta Real, 1741), 54; José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza* (Granada: Universidad de Granada, Diputación Provincial de Granada, 1989), 258. Gallego Burín señaló que la autorización para esta primera construcción se dio por Real Cédula de 6 de junio de 1598; en *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, f. 362.

947. Justino Antolínez de Burgos, *Historia Eclesiastica de Granada* (Granada, 1611), f. 337r.

948. José Manuel Gómez-Moreno Calera, «Don Pedro de Castro y el proyecto de Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada», en *VII Congreso Español de Historia del Arte: Patronos, Promotores, Mecenas y*



que comprendería el volumen delantero del actual conjunto, cuyo replanteo *in situ* empezaría en 1608, según Heredia Barnuevo⁹⁴⁹. Por otro lado, resulta de interés advertir en las palabras de Castro su ambición frustrada de erigir una construcción verdaderamente monumental y suntuosa (*Holgaramos mucho de se la edificar de Rubies, y Diamantes*), aspiración que reconoce irrealizable por la inexistencia de fondos suficientes, como si se excusara anticipadamente de la limitada prestancia

Clientes. Actas Mesa I (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), 293-98; Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, 44.

949. Heredia Barnuevo, *Mystico ramillete historico, chronologyco, panegyrico, texido de las tres fragrantas flores del nobilissimo antiguo origen, exemplarissima vida, y meritissima fama posthuma del Ambrosio de Granada ... el Illmo. y V.Sr. Don Pedro de Castro, Vaca y Quiñones*, 69.

[Fig. 4] Traza de Pedro Sánchez para la Abadía del Sacromonte, 1614. AAS. Reproducida en Francisco Javier Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Invenciones de reliquias y libros plúmbeos* (2015), 545.

de los edificios en proyecto. En 1610, fecha en la que el prelado es destinado a dirigir la diócesis de Sevilla, se celebraba la misa inaugural en la nueva y modesta iglesia de la Asunción y se colocaban en ella las reliquias⁹⁵⁰, y cuatro años más tarde estaban completas estas primeras edificaciones, cuya sobriedad responde al estilo de Vico⁹⁵¹ —a la sazón arquitecto de confianza del arzobispado—. Se desconoce si fueron esta sobriedad y sencillez de la fábrica⁹⁵² u otros los motivos que indujeron al nuevo arzobispo de Sevilla a contactar al arquitecto jesuita Pedro Sánchez⁹⁵³, entonces en Granada con motivo de la construcción del templo del Colegio de San Pablo⁹⁵⁴, para que aportase nuevas trazas para el conjunto abacial.

De la propuesta de Sánchez se conserva una planta general fechada en 1614⁹⁵⁵ [Fig. 4]. El jesuita planteó una abadía de organización cruciforme inspirada en el monasterio de El Escorial⁹⁵⁶, articulada por cuatro patios desiguales y encerrada por un perímetro rectangular, que se adosaría al núcleo previamente edificado a través de un quinto claustro menor —único finalmente construido⁹⁵⁷—. Se proyectaba destinar el volumen preexistente principalmente al prelado⁹⁵⁸, en el resto de alas, la traza incluía catorce habitaciones para canónigos (de dos plantas), dieciséis celdas de colegiales y veinte para capellanes, repartidas en dos niveles, además de las salas comunes. La nueva iglesia, de proporciones monumentales y accesible a través de una escenográfica escalinata⁹⁵⁹, se yuxtapondría lateralmente al conjunto de nuevos patios, con el altar orientado al norte. El resultado sería una planta ortogonal y racional pero marcadamente asimétrica, en la que la edificación inicial de Vico quedaría como avanzadilla y fachada visible de la abadía, separando usos y circulaciones⁹⁶⁰.

950. Antolínez de Burgos, *Historia Eclesiastica de Granada*, f. 436v.

951. Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, 44.

952. Gómez-Moreno Calera, «Don Pedro de Castro y el proyecto de Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada», 295. El deseo del arzobispo de una construcción imponente a pesar de lo limitado de su hacienda parece ponerse también de manifiesto en la explicación dada en la propia traza de Sánchez, en cuyo lado derecho el arquitecto explica sus propuestas *para hacer este edificio con mas magestad y perpetuidad y menos costa*; transcrito en Gómez-Moreno Calera, *La Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, 261.

953. Albañil de profesión antes de su ingreso en la orden y discípulo del padre Juan Bautista Villalpando; véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La arquitectura de los Jesuitas* (Madrid: Edilupa, 2002), 37.

954. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «El arquitecto hermano Pedro Sánchez», *Archivo español de arte* 43, n.º 169 (1970): 51-82.

955. Estudiada, transcrita y dada a conocer en Gómez-Moreno Calera, «Don Pedro de Castro y el proyecto de Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada». El padre Echeverría atribuye, por confusión, la traza a Vico, en Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 186-87.

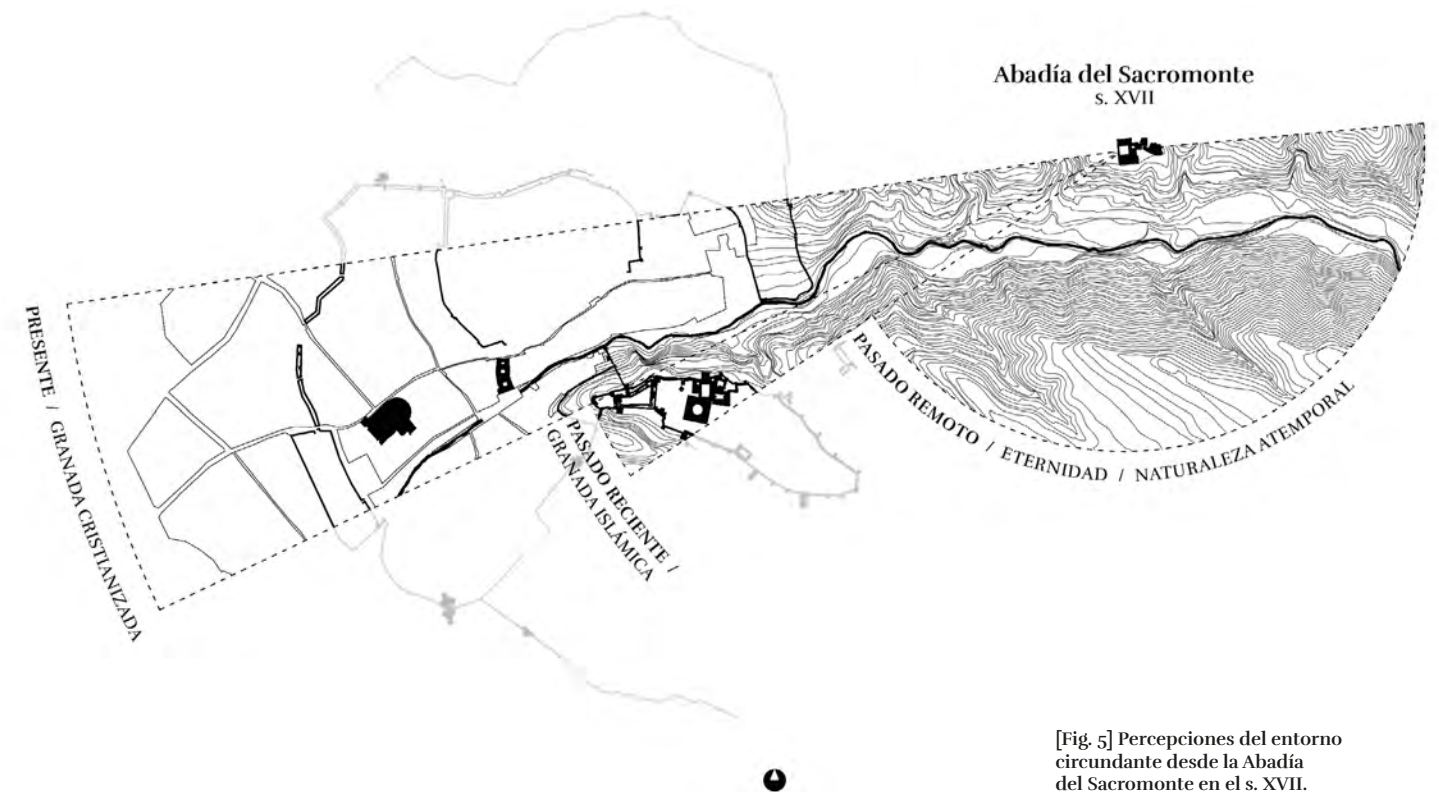
956. José Policarpo Cruz Cabrera, «El legado histórico y artístico sacromontano», en *La Abadía del Sacromonte: vida y arte en los orígenes del cristianismo moderno de Granada* (Granada: Fundación Pía Abadía del Sacromonte, 2018), 172.

957. Fernando Marías Franco, «El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: don Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza y el Monte Celia», *Anuario del departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, n.º IV (1992): 137.

958. Gómez-Moreno Calera, «Don Pedro de Castro y el proyecto de Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada».

959. Sobre este recurso arquitectónico y sus implicaciones teatralizantes, véase Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*, 41.

960. No es de presumir que por parte de Sánchez existiera una especial intención artística o representativa que diese gran importancia a la imagen externa. La Compañía de Jesús carecía de un estilo arquitectónico preferente, siendo su única regla básica para la erección de nuevos edificios la utilidad, firmeza y austeridad de las construcciones; así se especificó en la primera Congregación General (1548): *Impóngase*



[Fig. 5] Percepciones del entorno circundante desde la Abadía del Sacromonte en el s. XVII. Elaboración propia.

En efecto, según la ordenación de Sánchez, la zona pública del complejo religioso habría quedado situada a oriente de dicho volumen, donde la explanada en que desembocaba el camino de subida —del que hablaremos en breve— daría acceso tanto a la iglesia de la Asunción como al futuro templo mayor y a las Santas Cuevas. En esta plazuela elevada, la mirada al este resaltaría la construcción almenada que protegía las grutas sagradas sobre un fondo natural constituido por las cimas del Cerro del Sol y demás montes que flanquean el valle, enmarcando, a lo lejos, las brillantes cumbres de Sierra Nevada. Se establecen, de este modo, relaciones visuales con una naturaleza casi intacta, agreste y monumental, que por su apariencia de atemporalidad parece conectar con lo divino y eterno y con el pasado remoto que evocan las reliquias. En cambio, al oeste del volumen primitivo, donde la topografía retrocede protegiendo de las miradas ajenas, Sánchez proponía emplazar la mayor parte de la zona residencial y privativa del complejo, con su jardín particular, que se abriría sobre el extremo más humanizado del valle y su desembocadura en la ciudad [Fig. 5]. El arquitecto proyectó abrir en esta dirección no sólo la entrada

a los edificios de las casas y colegios el modo que nos es propio de manera que sean útiles, sanos y fuertes para habitar y para el ejercicio de nuestros ministerios, en los cuales, sin embargo, seamos conscientes de nuestra pobreza, por lo que no deberán ser suntuosos ni curiosos; en Rodríguez G. de Ceballos, La arquitectura de los Jesuitas, 22.

a la residencia abacial, sino también las amplias celdas de los canónigos, según se desprende de la leyenda de su traza:

Todo el campo donde estan los numeros 1 mira al medio dia y al poniente donde salen las ventanas de las celdas de los señores canonigos, es para hardin de [...] celdas, salen a estos hardines y las puertas de callejones, estancias con buena correspondencia para [...] de los moradores⁹⁶¹.

Es probable que Sánchez concibiese el área privada de jardín similar a la del monasterio madrileño, en el sentido de que su ubicación elevada sobre la caída topográfica⁹⁶² permitiría que los contornos exteriores estuviesen definidos por un sencillo poyo por encima del cual divisar el panorama. El vergel no parece haber sido nunca trazado según el diseño del jesuita⁹⁶³, pero la explanada que hoy existe en su lugar evidencia su condición de mirador. La vista desde este punto —similar a la que el público podría divisar desde la placeta ante la portada de la iglesia— presenta una cuña de la ciudad presidida por la cabecera de la Catedral y encuadrada por las laderas enfrentadas de la Sabika-Cerro del Sol y Albaicín-Sacromonte, ambas coronadas por construcciones islámicas (Alhambra, muralla nazarí) que remitían a un pasado infiel hacia cuyo recuerdo y herencia se experimentaban sentimientos encontrados⁹⁶⁴. Esta perspectiva parece haberse entendido no sólo como atractiva u ópticamente privilegiada, sino como reveladora y moralmente superior, pues habría sido esta misma estampa la última observada por los supuestos mártires asesinados. Así lo sugiere el lienzo *Santiago predicando en el Sacromonte* atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra (ca. 1660)⁹⁶⁵, que, a diferencia de su equivalente ambientado en Plaza Nueva⁹⁶⁶, no duda en presentar al fondo la ciudad con el aspecto que mostraba en vida del pintor, aun cuando la acción del primer plano remite a un pasado arcaico [Fig. 6]. Otro lienzo anónimo, *Vista de Granada desde Valparaíso* [Fig. 7], reproduce una vista igualmente verídica con similar encuadre en la que un haz de rayos luminosos baña a unas figuras anónimas —quizás los mismos mártires granadinos— que oran en el monte. La asociatividad religiosa de la vista se extiende incluso a otros episodios bíblicos: así, la estampa grabada por Heylan que recrea la curación de Cecilio y su hermano en tierras de Galilea reinterpreta, en su fondo, la vista de Granada desde el entorno sacromontano⁹⁶⁷; por su parte, en el también anónimo *Crucificado con María Magdalena a los pies del Convento de la Concepción*, Granada aparece sutilmente identificada con

961. Transcripción de José Manuel Gómez-Moreno Martínez, en Gómez-Moreno Calera, *La Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza*, 262.

962. En la actualidad esta explanada aparece construida sobre un relleno.

963. Un jardín, aunque no se indica su emplazamiento, es referido en la descripción de la residencia por Henríquez de Jorquera, en *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 273.

964. Juan Sánchez Ocaña ha resaltado el triángulo visual Alhambra-Catedral-Sacromonte, hitos que con su intervisibilidad puntuarían y colmarían de significados este paisaje; véase *El Sacro Monte de Granada: imaginación y realidad* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2007).

965. Valverde Tercedor, «La vía sacra de la Abadía del Sacro Monte y el concepto de Granada como 'nueva Jerusalén' en el marco de la Contrarreforma». El cuadro se conserva en las galerías altas de la Abadía del Sacromonte.

966. Remitimos al caso de estudio de la Real Chancillería.

967. MCT, CE00760.



[Fig. 6] Santiago predicando en Granada. Detalle del lienzo atribuido a Bocanegra, ca. 1660. Galerías altas de la Abadía del Sacromonte.

Jerusalén y el Monte Valparaíso con el Gólgota en virtud de la acción del primer plano⁹⁶⁸ —la calcinación de los mártires del cristianismo asimilada al calvario de Cristo—. Estas y otras conexiones permiten entrever el valor entonces conferido a la vista de Granada desde el Sacromonte y sus connotaciones asociadas, que quizás condicionaran la propuesta de Sánchez, por vía de su promotor, tanto como la propia topografía⁹⁶⁹. En síntesis, puede decirse que la residencia monástica aparece, en este proyecto, preferentemente orientada hacia la ciudad y la sociedad del momento, a la que comprensiblemente se apela, sin olvidar la posible condición evocadora o moralizante de la vista; mientras que las reliquias propiamente dichas aparecen perceptiva y conceptualmente relacionadas con la naturaleza de aspecto inalterado, presencia imponente y origen inmemorial que remonta el valle del Darro. Finalmente, al norte, donde asciende rápidamente la ladera ocultando toda vista de los alrededores, el proyecto de Sánchez planeaba relegar los espacios de menor importancia de la fundación, como las letrinas, la caballeriza y las habitaciones de los colegiales⁹⁷⁰.

De la monumental propuesta de Sánchez, como decíamos, sólo se llegó a ejecutar el patio situado a espaldas del volumen edificado por Vico. Esta pieza delantera,

968. Valverde Tercedor, «La vía sacra de la Abadía del Sacro Monte y el concepto de Granada como 'nueva Jerusalén' en el marco de la Contrarreforma»; Calatrava Escobar y Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*, 59.

969. Esther Galera añade que Sánchez no actuaría con total libertad en el diseño de la planta, sino directamente condicionado por el arzobispo, pues en otras obras por él trazadas se manifiestan, aunque contenidos, el movimiento y la experimentación propios del Barroco; en Galera Mendoza, «Granada: estructura urbana y arquitectura en el siglo XVII», 39.

970. El Colegio tenía como fin educar y formar a sacerdotes desde el punto de vista eclesiástico y académico; véase Francisco Martín Zúñiga y Mercedes Vico Monteoliva, «El colegio de teólogos y juristas "San Dionisio Aeropagita del Sacro-Monte de Granada" (1752-1800)», *Revista interuniversitaria de Historia de la Educación*, n.º 3 (1984): 89-108. Martín de Ascagorta describe la rutina diaria de los colegiales, basada en la oración, las misas, las conferencias, las lecciones y las actividades de introspección, sin que fuera interrumpida *vn dia siquiera, desde la fundacion de esta Iglesia*; en Martín de Ascagorta, *En la Iglesia Colegial insigne del Sacro Monte, extramuros de la Cividat de Granada, se hallan separadas las rentas de la Fabrica, y Mesa Capitular, por mandarse expressamente esta separacion en sus Constituciones...* (Granada, 1674), f. 6r. Bermúdez de Pedraza informa de que los monjes hacían vida regular en la abadía sin poder pernover fuera de ella; en *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*, f. 274r.



[Fig. 7] Vista de Granada desde Valparaíso. Óleo anónimo, ca. 1700. MCT, CE00800.

[Fig. 8] Acceso a las Santas Cuevas y a la Iglesia y Abadía del Sacromonte. Se observa el pórtico adosado al costado oriental de la iglesia y la ordenada composición de la fachada del edificio abacial; al fondo, la primera casa de los capellanes. El ascenso original se efectuaba por una empinada y zigzagueante cuesta sembrada de cruces. Detalle de grabado de Francisco Heylan del milagro de Leonor Bravo para la *Historia eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez de Burgos, primeras décadas del s. XVII.



[Fig. 9] Acceso a las Santas Cuevas y a la Iglesia y Abadía del Sacromonte. Puede apreciarse la composición típicamente palaciega de la fachada del edificio abacial construida por Vico. El vano del testero del pórtico ha sido cegado. Al fondo, tras la primitiva casa de los capellanes, aparecen nuevas construcciones cerrando la explanada. Las cuevas han sido adecentadas dotándolas de un muro perimetral almenado y de un cimborrio; el ascenso hasta la plazoleta también ha sido provisto de una escalinata. Detalle del retrato del arzobispo don Pedro de Castro realizado por Juan Ruiz Luengo, 1740. Frontispicio de *Gnomon: seu gubernandinorma abbatii et canonicis Sacri Montis Illipulitani praescripta* (1647). Biblioteca Virtual de Andalucía.



que avanza hacia el Darro y recibe durante todo el día el soleamiento del sur, continuó actuando como esclusa o diafragma de separación y constituía, probablemente, la única “fachada” arquitectónica del complejo compuesta y entendida como tal. Una fachada que entendemos que no mira, como afirmase Antonio Bonet Correa, *hacia Granada*⁹⁷¹, sino, más bien, hacia el recorrido de aproximación que discurría por el valle, sirviendo de guía y meta a los fieles, y al opuesto Cerro del Sol, donde, no lo olvidemos, se situaban los testimonios arquitectónicos más notables de la todavía reciente Granada islámica —y, por tanto, herética— [Fig. 5]. De hecho, todas las representaciones gráficas del conjunto abacial adoptan este punto de vista desde el sur, asimilable a la frontera falda del Cerro del Sol, que muestra frontalmente el alzado de Vico [Figs. 8-11].

La fachada presentaba en origen una composición similar a la de algunos palacios urbanos granadinos de finales del s. XVI. Contaba con semisótano y dos plantas habitables, con siete ejes de huecos rectangulares regularmente distribuidos —ventanas rectangulares enrejadas en el inferior y balcones adintelados en el superior, coronados por óculos—, y quedaba visualmente flanqueado por dos volúmenes verticales ligeramente resaltados y con apariencia de torres, de los cuales

971. Bonet Correa, «El Sacromonte de Granada, creación de la Contrarreforma española», 109.



[Fig. 10] La Abadía del Sacromonte a comienzos del s. XVIII. Descripción del Sacro Monte de la Ciudad de Granada. Convento de las dominicas de Toledo.

el derecho incorporaba la portada de la iglesia provisional —que terminaría siendo definitiva—. Dicha portada, ejecutada en mármol gris de Sierra Elvira con un diseño sobrio y bastante plano, se desmarcaba de la simetría general del alzado para aproximarse a la explanada pública de las Santas Cuevas, como también vino a hacerlo el pórtico que se añadió en el costado oriental de la iglesia. Por lo demás, el templo quedaba integrado en la fachada palaciega y en el propio volumen residencial, sin una expresión exterior autónoma. La construcción de esta pieza delantera se ejecutó en ladrillo visto —sin duda por razones económicas⁹⁷²— sobre un basamento de sillares y se cerró con cubiertas inclinadas de teja. Prácticamente todo decorativismo quedó suprimido, limitándose el ornamento a unos relieves casi planos realizados con el mismo ladrillo, en el macizo entre ambas plantas; a los simplificados frontones triangulares sobre los balcones —posteriormente reconvertidos en tejares—, y la cornisa de piedra que separa los dos niveles, diferenciándose levemente la fachada de la iglesia por su acabado esgrafiado. Esta imagen primigenia de la Abadía puede observarse parcialmente en la viñeta grabada por Heylan sobre el milagro de Leonor Bravo [Fig. 8], como también en el retrato de Juan Ruiz Luengo al arzobispo don Pedro de Castro —fechado en 1740, aunque a todas luces refleja un estado del edificio anterior [Fig. 9]—, y en un pequeño lienzo del s. XVII que representa el incendio de 1621 milagrosamente sofocado [Fig. 11]; estas dos últimas imágenes incorporan el arco del testero del pórtico ya cegado, evidenciando su datación más tardía. Ante la fachada, a excepción de la zona de paso y entrada a la iglesia, se dispuso prontamente un jardín cercado que comprimía aún más la conexión entre las explanadas occidental y oriental, definiendo los límites

972. Véase al respecto George Kubler, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XIV: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Plus Ultra, 1957), 79.



[Fig. 11] La fachada de la Abadía en el s. XVII. Anónimo, posterior a 1621. Museo de la Abadía del Sacromonte.

del espacio público. Posteriormente, comenzarían a emerger volúmenes sobre el tejado de la parte central del lienzo, tal y como muestra otra pintura de encuadre más amplio, de inicios del s. XVIII, conservada en el Convento de las Dominicas de Toledo⁹⁷³ [Fig. 10]; sobreelevaciones que acabarían por conformar un ático irregular, desfigurando la morfología original⁹⁷⁴.

La imagen resultante de la Abadía aparece impregnada de una filosofía esencialista, que se manifiesta en la *poca originalidad y grandeza arquitectónica del conjunto*⁹⁷⁵. Sin llegar a la crítica, pero teniendo en cuenta el tono generalmente encomiástico y aquí ausente, en la *Historia Eclesiástica de Granada* se observaba, respecto de la iglesia, que era, aunque *moderada, bastante para el sitio*⁹⁷⁶. El cronista Henríquez de Jorquera realizó un elogio igualmente contenido en sus términos: *la iglesia es muy capaz y curiosa, sus ornamentos ricos y su casa grande con buenas oficinas con agua y jardín*⁹⁷⁷. Heredia Barnuevo excusaba la modestia de la fábrica, afirmando que *no era su desvelo [de Castro] la perfeccion de la planta de sus edificios, y material fabrica, ni el aumento de la dote de sus temporales rentas, sino la estabilidad, y mas exacta observancia de sus Leyes, Privilegios y Estatutos*⁹⁷⁸. Esta justificación admite matizaciones, pues hemos comprobado la inquietud del arzobispo por la cualidad arquitectónica de su fundación, primero a través de sus mismas palabras, y poco después, en la insatisfacción que le condujera a encargarse unas trazas más monumentales. Sin embargo, a la muerte de Castro las obras se ralentizaron y experimentaron una reducción drástica de la financiación, inconveniente al que el padre Echeverría achacaba el que la iglesia fuese *harto pequeña para una fundacion tan magnifica*⁹⁷⁹. A pesar de la nota general de austeridad y contención arquitectónica del conjunto, la Abadía se convirtió en un hito en el paisaje urbano del momento debido al peso de sus connotaciones asociadas (devocionales, históricas, simbólicas), de las que la arquitectura no era más que visible y modesto recordatorio.

Su visibilidad queda restringida al valle del Darro y las dos vertientes que lo delimitan [Fig. 12]. Se ha argumentado que, aparte del nombre, no existen puntos

973. Sánchez Ocaña, *El Sacro Monte de Granada: imaginación y realidad*.

974. Con posterioridad, se agregaron nuevos volúmenes a occidente (s. XVIII), con más dependencias residenciales, y, al norte, el Colegio Nuevo y la Iglesia de San Dionisio (s. XIX). Las sucesivas adiciones dieron a la Abadía una configuración adaptada a la topografía, si exceptuamos la rotunda y casi agresiva construcción del Colegio Nuevo a finales del s. XIX. Todo ello ha llevado a calificar repetidamente la imagen de la abadía de "pintoresca"; por ejemplo, en Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, 365; también en AAS, *Propuesta de actuación en la Abadía del Sacromonte (Granada)*, arquitecto Luis Navarro Montoya (1989), se indica: *El exterior del edificio ofrece una silueta extremadamente pintoresca por la armonía de sus volúmenes y el trazado de sus fachadas de ladrillo*.

975. Martínez Medina, «Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Inventiones de reliquias y libros plúmbeos», 327.

976. Antolínez de Burgos, *Historia Eclesiástica de Granada*, f. 435v. Puede consultarse también la edición: Justino Antolínez de Burgos, *Historia eclesiástica de Granada*, ed. Manuel Sotomayor (Granada: Universidad de Granada, 1996), 662.

977. Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 273.

978. Heredia Barnuevo, *Mystico ramillete historico, chronologyco, panegyrico, tejido de las tres fragranes flores del nobilissimo antiguo origen, exemplarissima vida, y meritissima fama posthuma del Ambrosio de Granada ... el Illmo. y V.Sr. Don Pedro de Castro, Vaca y Quiñones*, 103.

979. Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I: 186.



Alhambra y Generalife



Silla del Moro



Camino del Sacromonte



Fuente del Avellano



Ermita del Santo Sepulcro

[Fig. 12] Impronta perceptiva de la Abadía del Sacromonte en la actualidad. Elaboración propia.

de comparación entre el Sacromonte de Granada y los italianos⁹⁸⁰; ciertamente, el origen del granadino es marcadamente singular, no movido, como los de la península vecina, por la determinación de crear un itinerario de peregrinación didáctico que acercase mentalmente los Santos Lugares y los acontecimientos clave de la vida de Cristo. No obstante, desde nuestro punto de vista, la principal semejanza la constituye la estrecha interdependencia entre arquitectura y paisaje. Según la clasificación que proponen Federico Fontana y Renata Lodari, el granadino sería un caso de Sacro Monte “abierto”, en el que tanto el recorrido de aproximación como la disposición de la arquitectura proporcionan continuas y variadas perspectivas del entorno circundante y cuya presencia icónica en el paisaje lo convierte en referente religioso para la ciudad⁹⁸¹. Y es que, si la arquitectura del complejo en sí misma no presenta gran valor o novedad, lo que termina de cualificar y dotar de carácter propio a la Abadía es precisamente su relación con el paisaje, que comprende, además de las situaciones ya comentadas, el recorrido de aproximación original.

No hay que olvidar que la Abadía nace con vocación de meta de una nueva peregrinación de ámbito local. Partiendo del límite oriental del Albaicín, a la altura de la Casa del Chapiz, el Camino del Sacromonte hacía las veces de viaje purificador o inmersión mística, concepción que se manifestaba en la multitud de cruces que lo jalonaron por iniciativa popular y, a partir de 1633, en la Vía Sacra en él instituida por los franciscanos de la Orden Tercera⁹⁸². El itinerario se emprendía primero con ávida curiosidad y ánimo triunfal, por el entusiasmo que suscitaron los hallazgos, y, después, con sentido penitencial, según el ideal contrarreformista⁹⁸³. Desde ambas perspectivas, el del Sacromonte era un paisaje asociativo, donde lo perceptible a través de los sentidos servía de base y sostén terrenal a una dimensión simbólica y religiosa de enorme calado que vinculaba, por medio de la imaginación, el territorio real con la Granada del pasado o con la lejana Palestina⁹⁸⁴.

El Sacromonte de Granada, con la Abadía del Sacromonte y la Vía Sacra, en un grabado de 1875.

⁹⁸⁰. Marías Franco, «El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: don Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza y el Monte Celia».

⁹⁸¹. Diego Boca y Anna Maria Boca, *Il Sacro Monte d’Orta e San Francesco nella storia e nell’arte della Controriforma. Atti del convegno, Orta San Giulio, 4 - 6 giugno 1982*, ed. Anna Maria Morello y Laura Campassi (Turín: Regione Piemonte, 1985), 42-43.

⁹⁸². A ellos correspondía *la certificación de las medidas exactas de esa vía dolorosa calcada de la hierosimitana*, en palabras de Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, «El Sacromonte de Granada, camino, subida y santuario», en *La Abadía del Sacromonte: vida y arte en los orígenes del cristianismo moderno de Granada* (Granada: Fundación Pía Abadía del Sacromonte, 2018), 110. En 1656 el cronista general de la Orden publicaría una especie de guía acerca de esta Vía Sacra, remontando la tradición al recorrido que hizo María tras dejar a Cristo en el sepulcro y describiendo con detalle los acontecimientos que se habían de rememorar en cada una de las estaciones, así como prescribiendo las oraciones y *ofrecimientos* a realizar en cada una de ellas. Más allá de la medida distancia en pasos, poca o ninguna importancia parece tener el entorno concreto y real en que se desarrolla la penitencia, pues ésta se basa en la introspección y la evocación. Véase Lorenzo Vander-Hammen y León, *Vía sacra, su origen, forma, y disposicion y loque se deue medítar en ella: principio, fundacion, y antiguedad de la Venerable Orden Tercera de Penitencia del Serafico P.S. Francisco* (Granada: Imprenta Real, 1656). Todos los viernes del año por la noche tenía lugar una procesión por esta Vía Sacra, según Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*, 218. En el recorrido ascensional, la oscuridad terminaba de difuminar las diferencias geográficas entre Granada y Jerusalén, inducía a la contrición silenciosa y a la evocación de acontecimientos pasados.

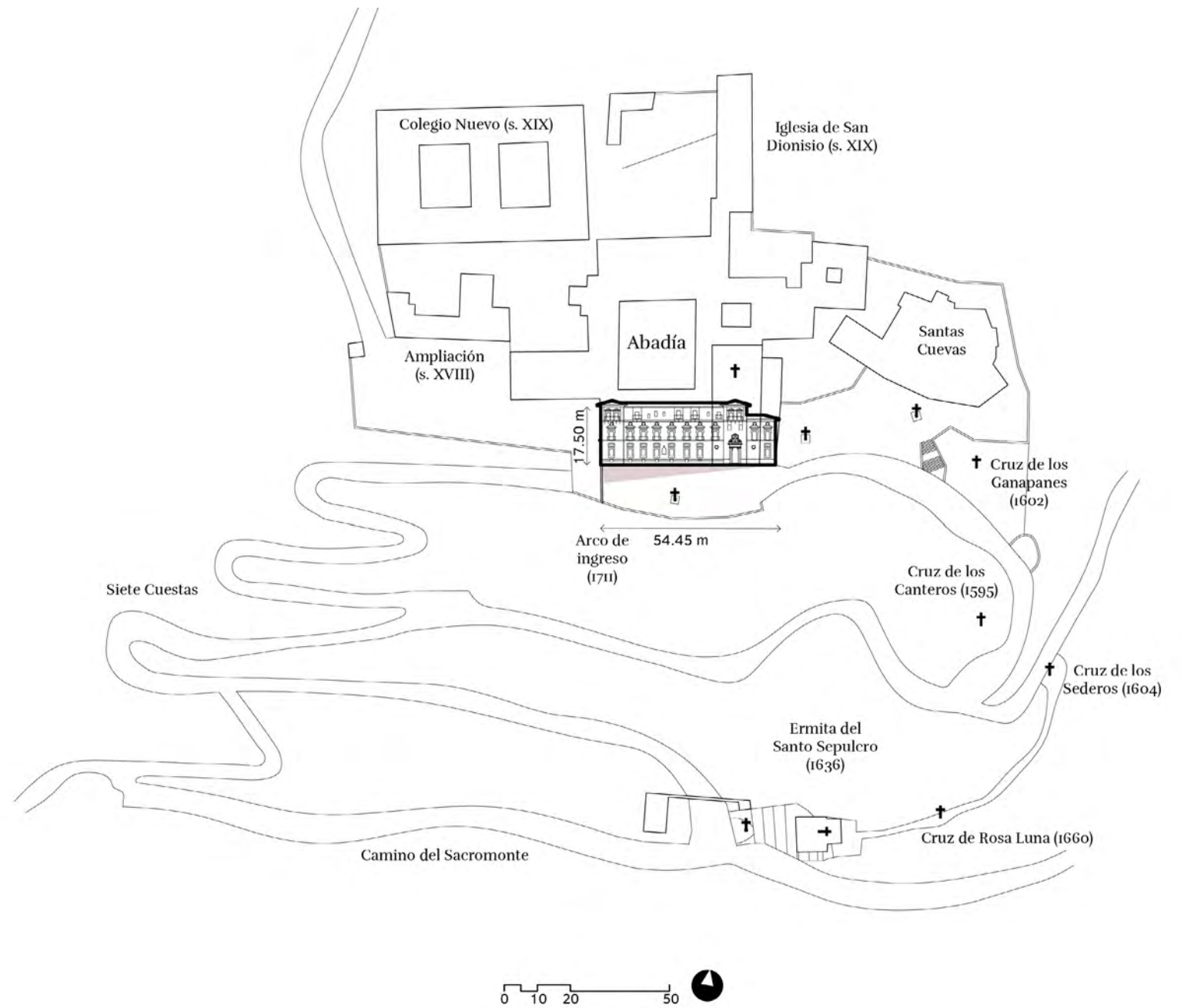
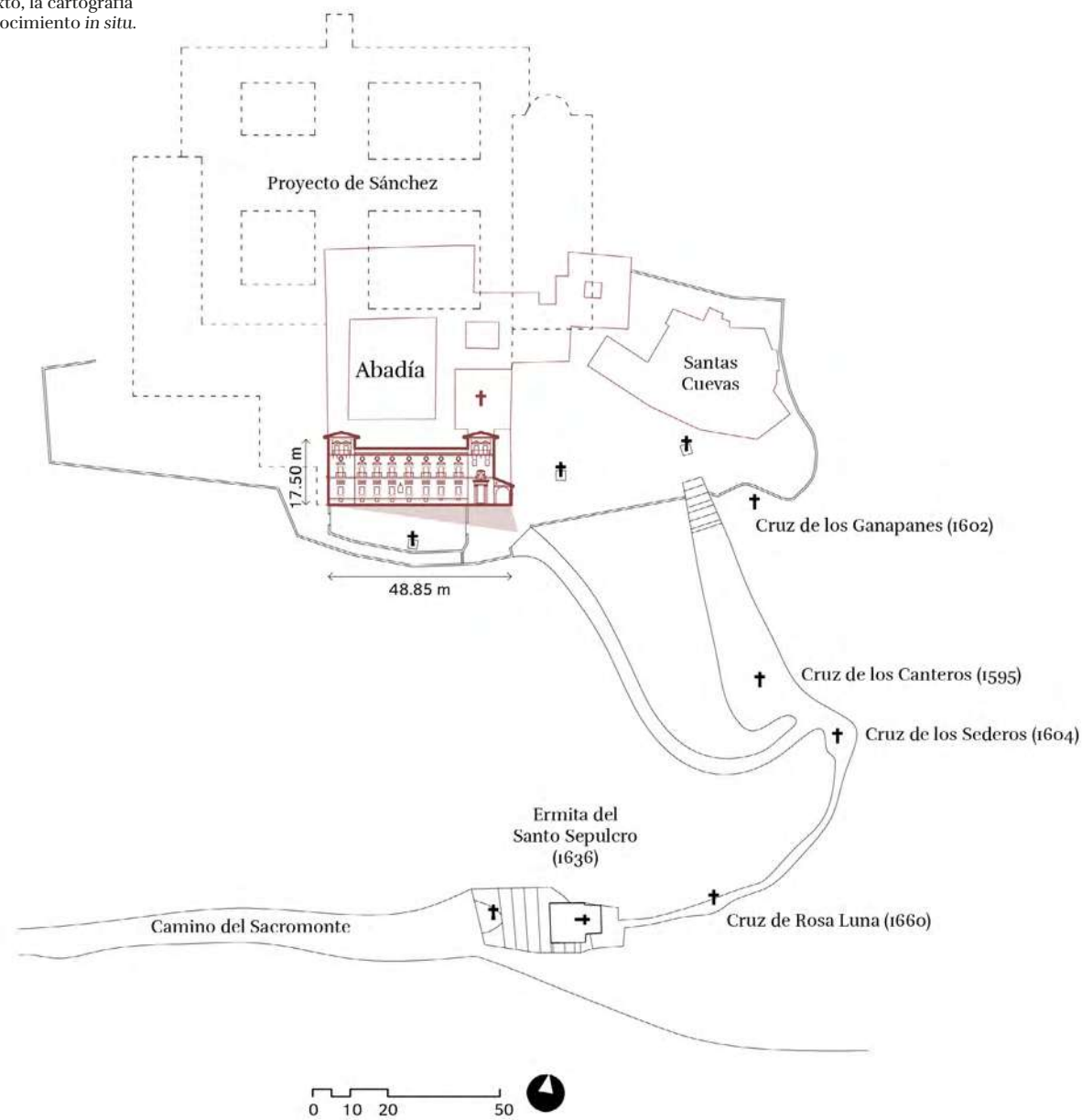
⁹⁸³. Valverde Tercedor, «La vía sacra de la Abadía del Sacro Monte y el concepto de Granada como ‘nueva Jerusalén’ en el marco de la Contrarreforma», 193.

⁹⁸⁴. José Miguel Muñoz Jiménez, «Sobre la “Jerusalén restaurada”: los calvarios barrocos en España», *Archivo Español de Arte* LXIX, n.º 274 (1996): 157-69.

[Fig. 13] Recreación aproximada de la vista principal de la Abadía del Sacromonte a mediados del s. XVII, al término del itinerario de ascenso original. La fachada presentaba una composición palaciega casi simétrica. La posición de este volumen y su jardín delantero separaban la zona pública de la privada y ocultaban la visión del área residencial. Al oeste, la placeta se abriría como un balcón sobre la vista de la ciudad presidida por la Catedral y encuadrada por los cerros enfrentados del Sol y de San Miguel, que cierran el valle. Elaboración propia a partir de las ilustraciones históricas citadas en el texto, la cartografía vectorial actual y el reconocimiento *in situ*.



[Fig. 14] Vista principal de la Abadía del Sacromonte en la actualidad, al término de las Siete Cuestas. Fotografía de la autora, 2021. A la izquierda, plano de elaboración propia.





[Fig. 15] Recorrido original de acceso a la Abadía y las Santas Cuevas desde la Puerta de Guadix. Detalle del Plano de la acequia de Ynadamar y de los interesados que riegan y se aprovechan de ella, anónimo, primera mitad del s. XVII. Archivo de la Facultad de Teología, Letra D, núm. 1, pieza 14, n. 67, A. Reproducido en Daniel Jesús Quesada Morales, «Lavaderos de la acequia de Aynadamar y el uso público del agua» (2018).

A lo largo de este itinerario, el volumen delantero del conjunto abacial no es apenas visible hasta que se alcanzan las proximidades del Barranco del Sacromonte, momento en el cual aparece en lo alto sirviendo de guía para volver de inmediato a quedar oculto tras la vegetación. El sendero se mantenía aproximadamente a la misma cota (735) hasta llegar a la Ermita del Santo Sepulcro (s. XVII), hito en el recorrido devocional que indicaba el final de la Vía Sacra y el inicio del camino ascendente hasta la Abadía y las Santas Cuevas, que arranca a sus espaldas [Fig. 17]. La ermita clausura la relación con la civilización, agudiza los sentidos y da comienzo a un fatigoso itinerario de ascenso que confronta directamente al paseante con las formas de la naturaleza. Su trazado sinuoso, representado en los grabados de Alberto Fernández y Heylan y, más esquemáticamente, en el plano de la acequia de Aynadamar custodiado por el Archivo de la Facultad de Teología [Fig. 15], pudo ser proyectado por Vico, persiguiendo la brevedad del trayecto más que la comodidad de la pendiente⁹⁸⁵. En compensación con lo arduo de la cuesta, la secuencia perceptiva es enormemente sugerente, pues, en ocasiones, el camino parece interrumpirse contra el cielo y las cruces de piedra remanentes, de los centenares de ellas que existieran, pautan el ascenso sacralizando el panorama [Fig. 17]. La primera que guía los pasos es la de Rosa Luna (1660); a continuación, la pronunciada curva que culmina en la cruz de los Sederos (1604) contornea un barranco y expone al paseante a una perspectiva sobrecogedora del valle remontando hacia la Sierra. La disolución del sujeto en el entorno circundante es máxima en este punto. Podríamos decir que, si en la ermita se dejaban atrás el camino llano y accesible, la sociedad y el mundo periurbano, en este punto el peregrino, concentrado en no tropezar y empezando a notar el esfuerzo en sus piernas, se olvida de sí mismo.

Doblada la curva, el antiguo camino se bifurcaba en dos senderos que ceñían un terreno inclinado: el primero, salpicado de cruces, conducía en línea recta a la entrada de las Santas Cuevas, salvando en el último tramo una escalinata abocinada; mientras que el segundo proporcionaba un acceso más directo a la iglesia colegial, desembocando en un ángulo de la estrecha placeta ante su portada, a la cota 800. Esta visión del edificio, que se obtendría igualmente al atravesar la explanada pública para dirigirse al templo, hubo de ser la predominante hasta mediados del s. XVII: un escorzo bastante oblicuo que permitiría apreciar su composición palaciega casi simétrica y su silueta torreada permanentemente bañada por el sol, que arranca sombras a los relieves [Fig. 13]. Salta a la vista la diferente relación de la arquitectura con el espacio libre que la precede y conduce a su percepción respecto de los casos de la Chancillería o el Palacio de Carlos V: ya no se trata de una plaza-escenario urbano bullente de actividad, cercada por la arquitectura y en correlación dimensional con la fachada protagonista que actúa como fondo de escena, sino de un solitario y sinuoso recorrido de aproximación, de anchura individual en varios tramos, que se interna en el territorio rural y únicamente permite atisbar la meta, y de modo parcial, en algunos puntos, sin descubrirla en su totalidad hasta culminado el ascenso. Finalmente, la placeta irregular ante la fachada, circundada por un poyete bajo, queda abierta al entorno en el resto de lados, confrontando



[Fig. 16] Camino occidental de ascenso a la Abadía del Sacromonte a mediados del s. XVII. Detalle de Palais du Roy despagne dans Le Chateav de LaLambre de grenade, Louis Meunier, ca. 1665. BDH, ER/5824 (46).

985. Así lo señala el padre Echeverría: *es el camino mas corto, pero el mas trabajoso*; en *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*, vol. I, f. 168.

la construcción directamente con el valle del Darro. El diálogo entre arquitectura y paisaje no requiere ya de interlocutores urbanos o arquitectónicos cercanos. La plazoleta es, a un tiempo, plataforma de visualización de la arquitectura y del propio panorama. El territorio rural y los elementos naturales entran a formar parte del “teatro”.

Y es que todo indica que en estos momentos el paisaje de Granada es interpretado, más que nunca, como “teatro de la memoria”; específicamente, de la memoria cristiana, que se exalta y escenifica por doquier. Un teatro en el que el público — la sociedad granadina— es al mismo tiempo improvisado actor y espectador de un drama religioso de continuación incierta. A nivel de imaginario, el paisaje urbano se expande más allá del área edificada de la ciudad⁹⁸⁶, abarcando su territorio hasta donde la mirada alcanza. Arquitectura y ciudad, territorio rural y entorno natural forman ahora parte de un único “escenario”, continuo e inseparable, que ambienta las acciones sacras, las únicas que parecen verdaderamente relevantes. La arquitectura de la Abadía, en su sencillez y austeridad, participa de esta integradora concepción barroca del entorno físico como soporte de profundas y graves asociaciones religiosas. Casi parece mostrarse consciente de su propia insignificancia material, ante la santidad milagrosa de las reliquias martiriales y la temporalidad geológica de la naturaleza circundante. Con su construcción, culmina y se cierra la (re)interpretación completa del paisaje granadino en clave sagrada perseguida por la Contrarreforma, pues, como evidencia Bermúdez de Pedraza, allí donde se dirigiese la vista en la ciudad, descollaban los testimonios de la religión verdadera:

Al Oriente veo el monte Santo, desde el qual hizieron vitoriosas guerras al cielo, aquellos doze padres de la primitiva Yglesia, y padres de aquesta patria, Si miro al Mediodia, veo el zerro de los Martires, roxo de su sangre, y lleno de sus reliquias. Si me Buelvo al Occidente, resplandece la memoria de S. Gregorio en su capilla donde está enterrado con los martires fray Juan de Cecina, y fray Pedro de Dueñas. Y el cuerpo de nuestro santo primero Arzobispo don fray Fernando de Talavera. Y ultimamente si me rodeo al Setentrion, levanto la vista á la Cartuxa vieja, donde fueron degollados por los Moros aquellos monjes Cartuxanos [...] ⁹⁸⁷.

Todo indica que, con la construcción y puesta en funcionamiento de la abadía, se hizo necesario un carril de subida de mayor comodidad y por el que pudiesen transitar carros, que comunicase directamente el Camino del Sacromonte con la zona residencial y más privada del complejo. Así, varias de las estampas de la Alhambra realizadas por Meunier (ca. 1665), aunque de limitada fiabilidad, reflejan al fondo la Abadía con un nuevo camino de subida en la zona occidental del monte, que zigzaguea entre el arbolado [Fig. 16]. El antiguo sendero perdería importancia práctica aunque mantendría, hasta cierto punto, la devocional. El peso creciente del acceso occidental —las llamadas Siete Cuestas— en detrimento del oriental se vio subrayado por la erección, en 1711, de la portada monumental de ingreso por parte del arzobispo Martín de Ascagorta, al término del nuevo recorrido de ascenso. Se invertía, así, la dirección principal de procedencia del público, su itinerario de aproximación y su percepción del complejo abacial [Fig. 14]. En la actualidad,

986. Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, 108; Vittorio Grogotti, *El territorio de la arquitectura*, trad. Salvador Valero Rofes (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 42.

987. Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, f. 186v.



[Fig. 17] Secuencia perceptiva del tramo conservado del recorrido de aproximación original. a. Ermita del Santo Sepulcro. b. Inicio del sendero ascendente jalonado por cruces. c. Cruz de Rosa Luna. d. El camino se curva y contornea un barranco. e. Cruz de los Sederos. f. Irrupción de calzada de asfalto que borra el rastro del sendero causando confusión. Fotografías de la autora, 2019.

la preeminencia de las Siete Cuestas en el acceso peatonal a la Abadía y las cuevas es total, y no resulta sencillo recrear la experiencia de culminación del ascenso original dado que, a partir de la Cruz de los Sederos, el recorrido primigenio se encuentra totalmente desdibujado por calzadas de asfalto y sus correspondientes movimientos de tierras.

CONCLUSIONES

En esta segunda parte de la tesis se ha explorado la conciencia del entorno existente en Granada en el siglo y medio posterior a la conquista (1492-1667) y su traducción en las iniciativas arquitectónicas de mayor relieve paisajístico. Se han aglutinado, de modo simplificado y con propósitos meramente operativos, las principales interpretaciones detectadas del lugar (Granada, ciudad castellana; Granada, capital imperial, y Granada, Nueva Jerusalén) bajo el símil del “teatro de la memoria”. La ciudad y su entorno circundante aparecen implícita o explícitamente entendidos como “escenario” de las acciones humanas y, en menor medida, de las manifestaciones divinas⁹⁸⁸, tanto presentes como pretéritas; en otras palabras, su territorio se percibe como soporte físico, particular y altamente específico, de una historia excepcional y cargada de episodios álgidos. Una historia que se nutre del pasado pero que se continúa escribiendo de modo consciente y (re)leyendo en paralelo: la sociedad granadina y sus dirigentes ejercen, en constante alternancia, los roles de “actores” —transformadores de un territorio urbano de incómoda reminiscencia islámica— y “espectadores” —contempladores, cronistas y jueces de dicha metamorfosis—. De por sí esta duplicidad de roles, ambos con similar importancia, diferencia claramente el intervalo considerado respecto de la Granada islámica, en la que la experiencia contemplativa del paisaje parece haber gozado de una atención preponderante. Las tres (re)interpretaciones mencionadas, elaboradas y fomentadas sucesivamente por la clase gobernante, evidencian la “crisis de identidad” de la ciudad motivada por su rechazo al prolongado pasado mahometano. La conciencia del paisaje urbano en este contexto aparece, en consecuencia, dominada por sus implicaciones históricas, sociopolíticas y religiosas, mientras que la valoración estética (“artealización”⁹⁸⁹) sólo emerge de modo incontestable en las décadas finales del s. XVI, de la mano de la asociatividad con los ya populares “lienzos de Flandes”. A pesar de ello, la definición contemporánea de “paisaje” que venimos adoptando (CEP) nos ha permitido hablar de este concepto más allá de su vertiente artístico-estética tradicional, como interpretación cultural del territorio experimentado, sean cuales sean sus connotaciones.

Sin olvidar su acepción tradicional como palco para la asistencia a eventos multitudinarios, la generalización del uso del término “mirador” para aludir a aquellos espacios arquitectónicos o urbanos que proporcionaban gratas experiencias del

988. Señala Régis Debray que en *el teatro del mundo* [...] *el hombre arrebató el primer sitio a Dios*; en Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, 199.

989. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

panorama territorial confirma el reconocimiento del paisaje granadino y la valoración de su experiencia aventajada. Dicho de otro modo, a comienzos de la Edad Moderna el “espectáculo” deja de restringirse a los actos y festejos acaecidos en una plaza o explanada inmediata para abarcar, primero, el conjunto de la ciudad y, después, la totalidad del territorio divisable. En este sentido, la distinción provisional entre la ciudad, como “escenario” prioritario de las transformaciones arquitectónicas y urbanas que los nuevos tiempos hiciesen aconsejables, y los palacios alhambrenos, como “palco” privilegiado para la inspección, reflexión y recreación en dichas operaciones, se ha revelado de utilidad para el análisis de los casos de estudio en razón de su motivación paisajística predominante, bien fuera la experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico, bien su puntuación y resignificación decidida mediante la introducción de nuevos hitos monumentales. No obstante, se ha puesto de manifiesto que ambas inquietudes paisajísticas aparecen, en este contexto, frecuentemente combinadas, dando como resultado construcciones de estudiada impronta perceptiva que, a su vez, pudieron incorporar huecos o espacios interiores cualificados para la experiencia del entorno o, a la inversa, espacios aventajados para la experiencia paisajística que al mismo tiempo contaban con una imagen externa nada casual. Sin embargo, se detecta un reparto desigual de las atenciones a una u otra dimensión paisajística en función de las motivaciones concretas del proyecto. Estas atenciones, en las obras estudiadas, se traducen en una serie de patrones o pautas arquitectónicas que pasamos a compendiar; pautas que, al igual que en la primera parte, deben entenderse no como principios únicos o cerrados, sino como recurrencias sintetizadas en una primera tentativa de abstracción consciente de sus limitaciones.

PAUTAS DE (RE)APERTURA AL PAISAJE DESDE EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO*

Para el estudio de este tipo de inquietudes paisajistas, que suponen la construcción de una experiencia valorada entre paisaje y espacio arquitectónico, hemos partido del análisis de las obras reales en la Alhambra y el Generalife, pues la colina palatina ya se había afirmado como “observatorio” privilegiado del reino en tiempos nazaríes; el contraste se hacía, cuanto menos, necesario. La intervención hispánica, al objeto de adaptar los palacios preexistentes como casa real, supuso el reconocimiento de la arquitectura palatina nazarí, con sus espacios singularmente cualificados para la experiencia del paisaje, así como su reparación, transformación o complemento mediante obras de nueva planta. La prontitud con que se llevan a cabo muchas de estas intervenciones evidencia el inmediato reconocimiento del paisaje local y el deseo de su experiencia aventajada. Posteriormente, el análisis del segundo grupo de proyectos desde el punto de vista de su deliberada condición de hitos en el paisaje urbano ha evidenciado, de modo imprevisto, una posible inquietud secundaria, en algunos de ellos, de proporcionar precisas experiencias

* Una versión preliminar de este apartado, centrada en las intervenciones reales en la Alhambra y el Generalife, fue presentada como comunicación en las IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad (Madrid, Universidad Complutense, 2020) y publicada en Rodríguez Iturriaga, «Pautas culturales de (re)apertura al paisaje en la Alhambra cristianizada».

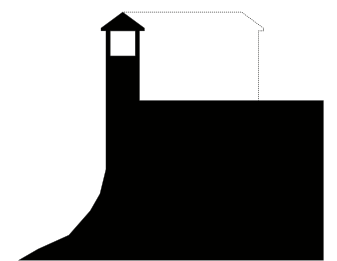
del entorno desde espacios arquitectónicos destacados de la fábrica. Las pautas de apertura parecen responder en ambos casos a patrones similares o, por lo menos, compatibles, por lo que éstos pueden ser sintetizados conjuntamente; si bien, por el propio planteamiento del trabajo, nos centraremos principalmente, para las notas que siguen, en lo derivado del estudio de las obras alhambrenas. Dichas pautas se refieren a aspectos tales como el emplazamiento y orientación de los espacios orientados a la experiencia del paisaje, su concepto espacial, su escala y proporciones, sus formas y materialidad, las experiencias del entorno proporcionadas y sus funciones y destinatarios.

Emplazamiento y orientación

Lo primero que cabe destacar es que, dentro de la llamada Casa Real Vieja, las estancias que se destinan a los monarcas y sus consortes se emplazan preferentemente en el límite amurallado o en sus proximidades, incidiendo en la preferencia por este tipo de situaciones con amplia visibilidad y en la asociación entre el soberano y la experiencia aventajada de sus dominios; todo ello a semejanza de lo ocurrido en tiempos nazaríes. Así, Isabel la Católica y, posteriormente, la emperatriz Isabel de Portugal fijaron sus aposentos en torno al Cuarto Dorado y el Mexuar, donde la primera, según la hipótesis planteada en este trabajo, haría posiblemente construir un *mirador sobre darro*; los Reyes Católicos parecen haber erigido alguna nueva construcción entre los patios de la Reja y de Lindaraja, remozada después por su nieto, Carlos V —quien se proveería de una atalaya-mirador a modo de *studiolo*—, y la segunda esposa de Fernando el Católico, Germana de Foix, se alojaría en la Torre de Machuca (el nazarí Mirador de la Victoria) y sus alrededores, como refiere la “Planta Grande” atribuida a dicho arquitecto. Estas situaciones liminales posibilitan, tal y como en la etapa islámica precedente, una expansión y evasión localizada frente a la dominante introversión de la arquitectura residencial, pues en este punto confluyen la tradición andalusí y la medieval castellana.

Hemos comprobado que los espacios de mayor relieve paisajístico se ubican en los contornos exteriores de los palacios nazaríes, abriéndose sobre fuertes caídas topográficas. La orientación dominante es la norte, hacia el barranco del Darro, cuyo desnivel accidentado y efectiva separación respecto del pueblo favorecerían la apertura sin perjuicios para la intimidad o la seguridad de los ocupantes. Orientaciones secundarias son la occidental (Mirador de la Reina, *Studiolo* de Carlos V, Galería del Patio de la Acequia, Jardín Bajo del Generalife) y la oriental (*Studiolo* de Carlos V, Jardín Bajo del Generalife), verificándose, como en época nazarí, en proporciones notablemente menores. La apertura panorámica al sur sólo se halla como complemento simétrico de la practicada en dirección norte en la Galería del Patio de la Reja y el piso alto del Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana. En ambos casos, la disposición de un patio acotado y cercado por la arquitectura en esta dirección —disposición continuista con los patrones nazaríes— permitía preservar la intimidad de los usuarios.

Por su parte, hemos apuntado que dos de los proyectos de componente monumental estudiados, el Hospital Real y el Palacio de Carlos V, pudieron asimismo incluir espacios concebidos para ofrecer una experiencia del entorno privilegiada.



[Fig. 1] Emplazamientos preferentes de los casos de estudio inscritos en la Casa Real Vieja. Elaboración propia.

En el primero, es la orientación sur de la fachada la que proveía a los ilustres ocupantes del *quarto real*, ubicado en el piso principal y sobre la portada del edificio, una vista frontal sobre el Campo de la Merced o del Triunfo y la entrada principal de la ciudad, además de una visión completa de la silueta urbana. La Galería de Convalecientes, en cambio, se orientó a occidente, presumiblemente con objeto de introducir en su interior el soleamiento vespertino, la aireación de los vientos dominantes y las vistas apacibles de la vega del Genil; cualidades que podrían haber favorecido la recuperación de los enfermos. En el palacio imperial, los balcones serlianos posiblemente destinados al emperador y la emperatriz se abrían igualmente sobre las portadas principales, a occidente y a mediodía; apertura condicionada por el emplazamiento y la adhesión de la fábrica a los palacios nazaríes, pero que subrayaba asimismo la jerarquía compositiva y la ubicación de los accesos.

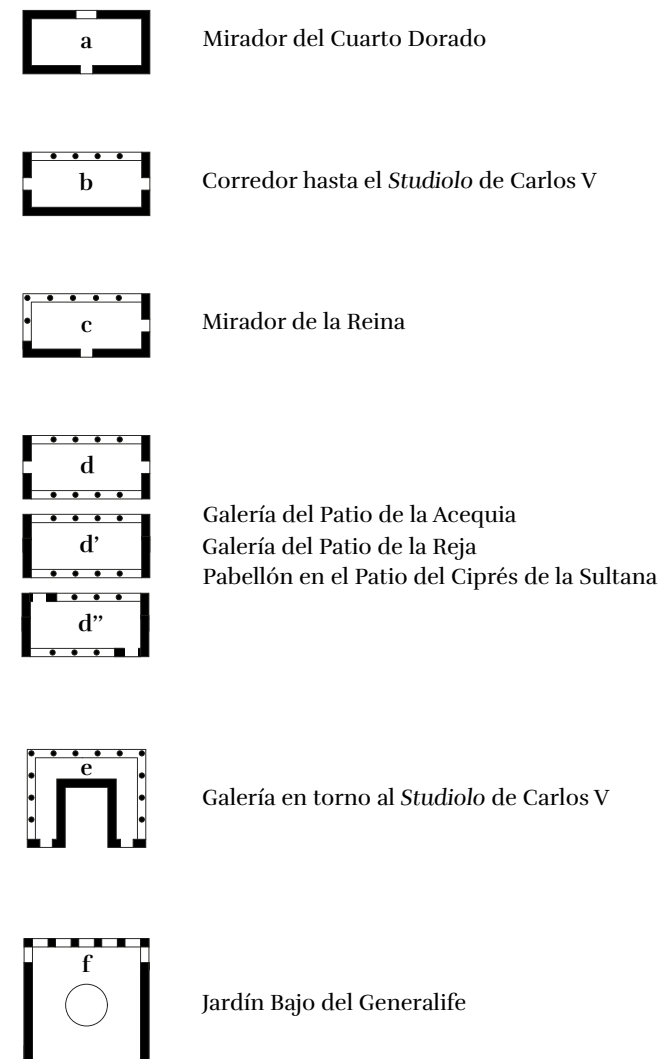
No parece, por tanto, haber existido una orientación geográfica preferente para la apertura, estando ésta condicionada principalmente por el emplazamiento y las características particulares del entorno en dicha dirección, al igual que en tiempos nazaríes. La ubicación, dentro de la fábrica, de este tipo de espacios particularmente cualificados para la experiencia del paisaje obedece a la posición más dominante del entorno —con amplio cono visual en sentido horizontal y vertical—, que en los edificios de nueva planta con especial vocación representativa parece situarse en el piso principal y dando luces a fachada.

Concepto espacial

Los espacios arquitectónicos más cualificados para la experiencia del paisaje que resultan de la intervención cristiana en la Alhambra y el Generalife presentan alguna de las siguientes configuraciones básicas [Fig. 2]:

- Sala cuadrangular con hueco singular individual en uno de los lienzos
- Galería-mirador con huecos concatenados en uno de los lienzos
- Galería-mirador con huecos concatenados en dos lienzos en ángulo
- Galería-mirador con huecos concatenados en dos lienzos opuestos
- Galería-mirador en U con huecos concatenados en sus tres lienzos exteriores
- Jardín con tapia perforada por huecos concatenados

La primera configuración, que presenta el Cuarto Dorado, es la de sala estancial, no de paso, que se horada en su lienzo exterior por un hueco marcadamente individualizado por su posición y tratamiento. El hueco, de proporción vertical, se ubica centrado en el conjunto de la estancia, presidiendo la composición del espacio. Sus dimensiones son generosas —más amplias que las de una ventana meramente utilitaria— y, sus antepechos, de media altura, con asientos laterales. El *quarto real* del Hospital Real y las salas sobre las portadas del Palacio de Carlos V exhiben variantes de esta configuración: el primero, con dos huecos simétricamente dispuestos en lugar de uno solo centrado, y, el segundo, con barandillas en lugar de antepecho; ambos carecen de asientos. Esta disposición espacial individualiza las percepciones que penetran a través del (o los) huecos y quedan delimitadas por sus contornos, como detallaremos en el apartado correspondiente a las experiencias del entorno proporcionadas.



[Fig. 2] Conceptos espaciales:

- a. Sala cuadrangular con hueco singular individual en uno de los lienzos
- b. Galería-mirador con huecos concatenados en uno de los lienzos
- c. Galería-mirador con huecos concatenados en dos lienzos en ángulo
- d. Galería-mirador con huecos concatenados en dos lienzos opuestos
- e. Galería-mirador en U con huecos concatenados en sus tres lienzos exteriores
- f. Jardín con tapia perforada por huecos concatenados

Las siguientes cuatro concepciones responden, en todas sus variaciones, al tipo espacial longitudinal de la galería-mirador: más ancha o más estrecha, rectilínea o quebrada, abierta en uno, dos o tres flancos, se trata de un espacio intensamente permeable que proporciona percepciones panorámicas del entorno; un tipo espacial, por cierto, ausente en los casos nazaríes previamente analizados, en los que predominaba la tendencia central del espacio y, cuando existían, las concatenaciones de huecos iguales no solían superar el número de tres. De hecho, puede decirse que las intervenciones del s. XVI añadieron a la ciudad palatina una nueva experiencia del paisaje desde la arquitectura: la mirada lineal continua, cuyas implicaciones experienciales también sintetizaremos en el apartado correspondiente. Es significativo que las soluciones de vanos enlazados, históricamente propias de los claustros o patios interiores, se trasladen casi sin variaciones a las envolventes exteriores, integrando abiertamente el panorama del valle del Darro en las comunicaciones o paseos cotidianos. Aunque no ha sido tratado como caso de estudio

independiente, sino como parte del correspondiente al *Studiolo* de Carlos V, el corredor occidental de arcos escarzanos que permite llegar hasta él presenta la configuración de galería-mirador con huecos concatenados en uno de sus lienzos mayores. En este tipo de espacio, la contraposición entre un flanco altamente permeable y otro opaco atrae todas las atenciones al plano perforado. La Galería de Convalecientes del Hospital Real, así como la Lonja granadina, presentan un esquema similar.

La apertura con huecos consecutivos en dos lienzos en ángulo la hemos constatado en el que hemos propuesto denominar el Mirador de la Reina, del que se ha argumentado su construcción por orden de Isabel la Católica y aportado una reconstrucción gráfica. En este caso, las proporciones longitudinales del espacio provocan que uno de los lienzos perforados presente una largura notablemente mayor, estableciendo la orientación dominante; pero el complemento de un punto de vista diverso, aunque sea concentrado en una menor superficie muraria, enriquece la experiencia del espacio e insta al movimiento para su inspección.

Por su parte, la apertura simétrica en dos lienzos opuestos es eminentemente característica de galerías y corredores con función conectora entre dos puntos distantes. En este tipo de espacios se agudizan las proporciones longitudinales y se economiza material para los cerramientos reduciéndolos a una estructura sustentante con vanos permeables. Es el caso de la Galería del Patio de la Acequia, la Galería del Patio de la Reja o el Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana, así como de tantos palacios urbanos granadinos —el de los Rueda, el del Almirante de Aragón o el de los Salazar, por ejemplo—, dotados de galerías con aperturas duales hacia el panorama exterior y el patio interior; construcciones que no ha sido posible integrar en este estudio y que quedan para futuras investigaciones⁹⁹⁰. En estas configuraciones, el espacio aparece caracterizado por su linealidad y apertura dual, simétrica o asimétrica, que fomenta la percepción alternativa y comparativa en dos direcciones contrapuestas.

Por último, el caso de la galería en U con sus tres lienzos exteriores permeables es, obviamente, el del corredor que rodea el *Studiolo* de Carlos V. En este caso, la función conectora entre dos puntos es inexistente, pues se retorna al mismo lugar de partida; lo verdaderamente relevante es la expansión panorámica que proporciona a lo largo de un recorrido determinado por los contornos murarios de la preexistencia.

Un último tipo espacial detectado es el correspondiente a los jardines pénsiles de tapias perforadas, representados por el caso del Jardín Bajo del Generalife, pero que no fue un ejemplo aislado. El famoso *carmen albaiciner* de Pedro Soto de Rojas (1584-1658) también contaba en sus cerramientos con huecos arqueados cubiertos de vegetación⁹⁹¹. En estos espacios, jardín, arquitectura y paisaje se hibridan de modo inseparable. El jardín atrae las atenciones a su configuración y diseño interior pero, al mismo tiempo, proporciona un “escape” a los sentidos a través de

sus cerramientos horadados, incitando al recorrido y el asomo. Los huecos se practican, bien en la fábrica de las tapias, bien en los propios cierres vegetales.

En la mayoría de los casos, la permeabilidad del espacio en cuestión viene a contrastar con la introversión general de las estancias aledañas, constituyendo ambientes de descompresión a los que se accede sin transición espacial. En la materialización de estas soluciones pudieron pesar precedentes y tradiciones nacionales así como influencias italianas. A lo largo de esta segunda parte se han señalado dos proyectos concretos de amplias resonancias paisajistas (Villa Medici en Careggi y Belvedere de Inocencio VIII) que el primer alcaide de la Alhambra conoció durante su embajada (1486-1487), donde hubo de asimilar la estrecha relación entre poder y experiencia aventajada y ostensible del paisaje; habiéndose mencionado otros ejemplos con los cuales se perciben paralelismos conceptuales. Se intuye un vasto campo de investigación pendiente de abordar en este sentido, aunque, como en la etapa nazarí, parezca igualmente sensato considerar un cierto margen de espontaneidad en los planteamientos, motivado por el reconocimiento de las preexistencias y la valoración del paisaje local.

Escala y proporciones

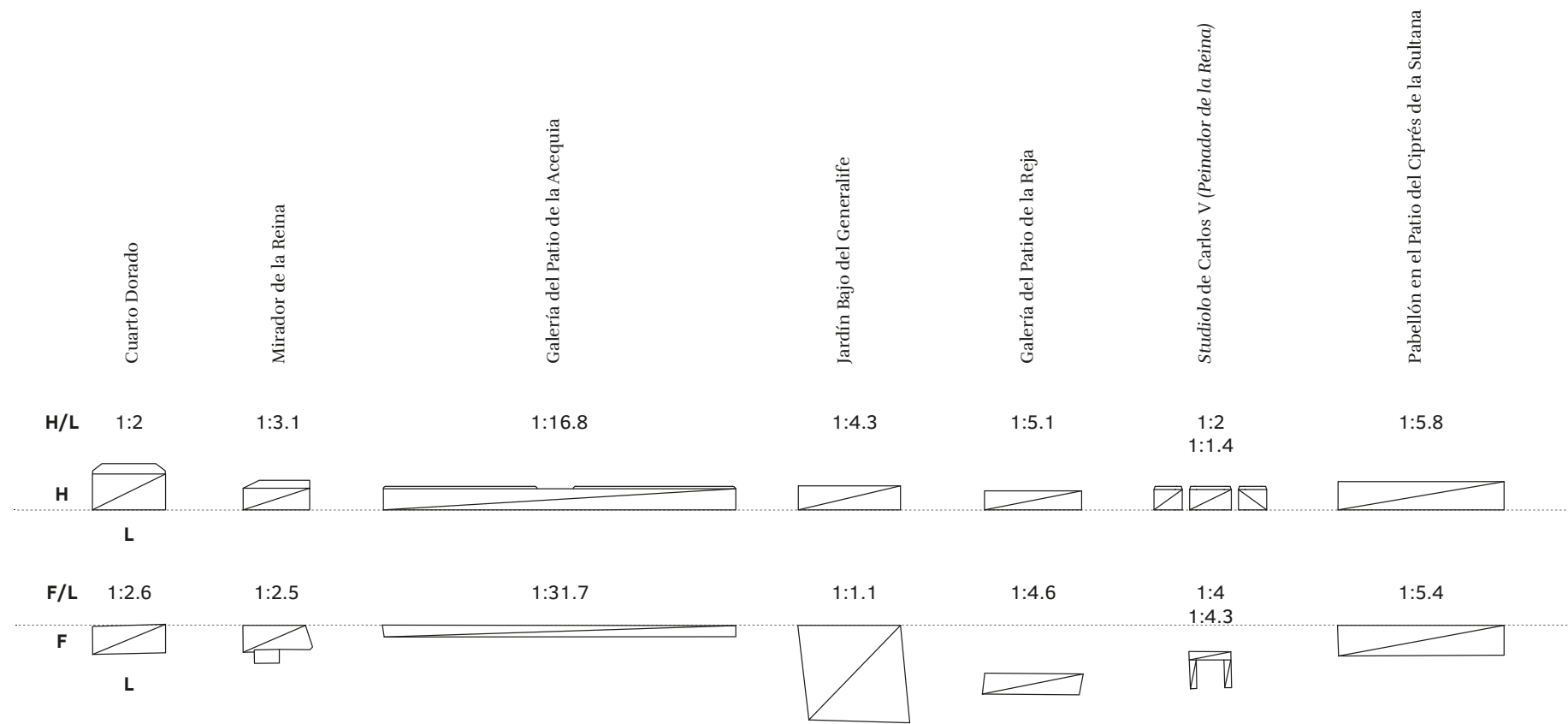
De las proporciones de los espacios analizados en la Alhambra y el Generalife [Fig. 3] interesa destacar, ante todo, su tendencia longitudinal en planta y su altura libre moderada; características que los distancian de la centralidad y verticalidad dominantes en los espacios nazaríes tratados en la primera parte. Ya vimos que, en aquel periodo, el énfasis centrípeto y vertical, de connotaciones místicas y representativo de la cosmovisión medieval, parecía apagarse al tiempo que ganaba preeminencia la expansión horizontal de la mirada, a través de la permeabilidad de los cerramientos. En la Granada cristianizada, los “miradores” —no puede olvidarse el sentido urbano original de la palabra— aparecen concebidos como “palcos” para la contemplación de lo terrenal, del “teatro del mundo” que dramatizaría Calderón de la Barca. Es por ello que se encuentran desprovistos de toda simbólica centralidad o axialidad vertical, dirigiendo sus atenciones a lo divisible a través de sus muros horadados o en alto grado desmaterializados y resolviendo pragmáticamente sus elevaciones y techumbres mediante reutilización de artesonados nazaríes, creación de sencillas armaduras o forjados planos unidireccionales. Las proporciones longitudinales en planta, por su parte, obedecen tanto a la reutilización de preexistencias y la racionalidad constructiva —forjados unidireccionales con pequeñas escuadrías— como a la función conectora o de expansión mediante el paseo y el asomo que se asigna frecuentemente a estos espacios.

990. Igualmente característicos de estos palacios son los torreones, que cabría estudiar en sus posibles implicaciones paisajísticas.

991. Es lo que se desprende de la introducción al poema *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652) realizada por su amigo Francisco de Trillo y Figueroa. Véase Pedro Soto de Rojas,

Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos, ed. Vincent Morales Garaffolo y Juan Antonio Sánchez Muñoz (Granada: Comares, 2017), 14, 17.

[Fig. 3] Proporciones en planta (abajo) y sección (arriba) de las obras reales en la Alhambra y el Generalife analizadas. La sección corresponde al espacio principal. L: longitud del espacio; H: altura libre del espacio, hasta el inicio de la cubierta. Elaboración propia.



Formas y materialidad

A lo largo del episodio considerado se suceden diferentes tendencias y preferencias estilísticas —tardogótico, clasicismo, manierismo, plateresco, sobriedad herreriana— que determinan la formalización de los espacios arquitectónicos en cuestión, así como de sus huecos. En Granada, una ciudad de fisonomía islámica, el lenguaje empleado no parece haber sido, en la mayoría de casos, una decisión de capital importancia, pues cualquier obra en alguno de los estilos “occidentales” habría sido entendida como expresión de triunfo⁹⁹². En los espacios particularmente aventajados para la experiencia del paisaje, la percepción de Granada como escenario de una victoria histórica se enfatizaba si el espacio que proporcionaba y enmarcaba la vista materializaba con sus formas la vigencia de los principios culturales de los promotores. Así, hallamos desde huecos con silueta tardogótica, como el Mirador del Cuarto Dorado, las arcadas del Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana o la Galería de Convalecientes del Hospital Real —otros ejemplos célebres en la ciudad eran las galerías de la Lonja y del Cuarto Viejo del primitivo Colegio de

San Pablo⁹⁹³— a huecos netamente clasicistas, como la serliana de la emperatriz, y balcones de severidad herreriana, como la solución tardía de aquél destinado al emperador en el Palacio de Carlos V, pasando por corredores con arcos rebajados de aspiración clásica e imagen arcaizante o galerías adinteladas. Se recela de ajimeces y saledizos por sus implicaciones islamizantes, prefiriendo que la resolución del encuentro entre espacio arquitectónico y paisaje quede integrada en el mismo plano de los cerramientos, aunque algunas galerías, como las del Patio de la Reja y la conducente al Peinador, se construirán necesariamente en voladizo. Si se encuentran en zona urbana o transitada, los vanos se dotan de decoración exterior que los recerca y realza —caso de las ventanas del *quarto real*, de los arcos de la Galería de Convalecientes o de los balcones centrales del Palacio de Carlos V— pero, si el espacio se ubica en lugar alejado del trasiego y resulta visible sólo desde lejos —caso de los espacios creados en el seno de los palacios nazaríes—, se prescinde de su ornamentación exterior, cuidando este aspecto sólo en lo que atañe a la percepción del ocupante.

Interiormente, los espacios aventajados para la experiencia del paisaje presentan también tratamientos heterogéneos acordes a las cambiantes preferencias estilísticas: del mudéjar que pretende fundirse con lo nazarí, en el Cuarto Dorado, que lleva a disponer zócalos de alicatado, a la hibridación entre lo mudéjar, tardogótico

992. Fernando Checa Cremades, «Un arte sin paradigma», en *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, ed. Fernando Checa y Bernardo José García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005), 15-26.

993. María del Carmen Vílchez Lara ha analizado la evolución de este inmueble en «El Colegio de San Pablo en Granada: de escuela jesuita a universidad (1556-1769)», *Archivo Español de Arte* 90, n.º 360 (2017): 347.

y protoclasicista, en el Mirador de la Reina, solado y revestido de azulejos en su zócalo y con pinturas doradas en su armadura, y al clasicismo italianizante del *Studiolo* de Carlos V, repleto de pinturas figurativas y alegóricas en todas las superficies verticales interiores y exteriores, que provocarían una ilusión de desintegración de la masa construida alternativa a la lograda por los musulmanes nazaríes. Que sepamos, sólo en el *Studiolo* se verificaba una deliberada yuxtaposición entre paisajes reales y paisajes pintados. La solución de apertura, preferentemente contenida en el plano del cerramiento, y la resolución material del espacio interior parecen, en este periodo, independizarse. Los vanos permanecieron, en unos casos, completamente abiertos y permeables a los agentes atmosféricos, delimitando espacios exteriores (Galería del Patio de la Acequia, Galería en el Patio del Ciprés de la Sultana, Jardín Bajo, Galería del Patio de la Reja), y, en otros, se tamizaron con carpinterías practicables dotadas de vidrios o con encerados, para permitir la habitabilidad del espacio interior o reducir la incidencia de situaciones climáticas adversas. En el *Studiolo* de Carlos V, hay constancia de la decoración de los acristalamientos con pinturas de grutescos que velarían la visión del exterior.

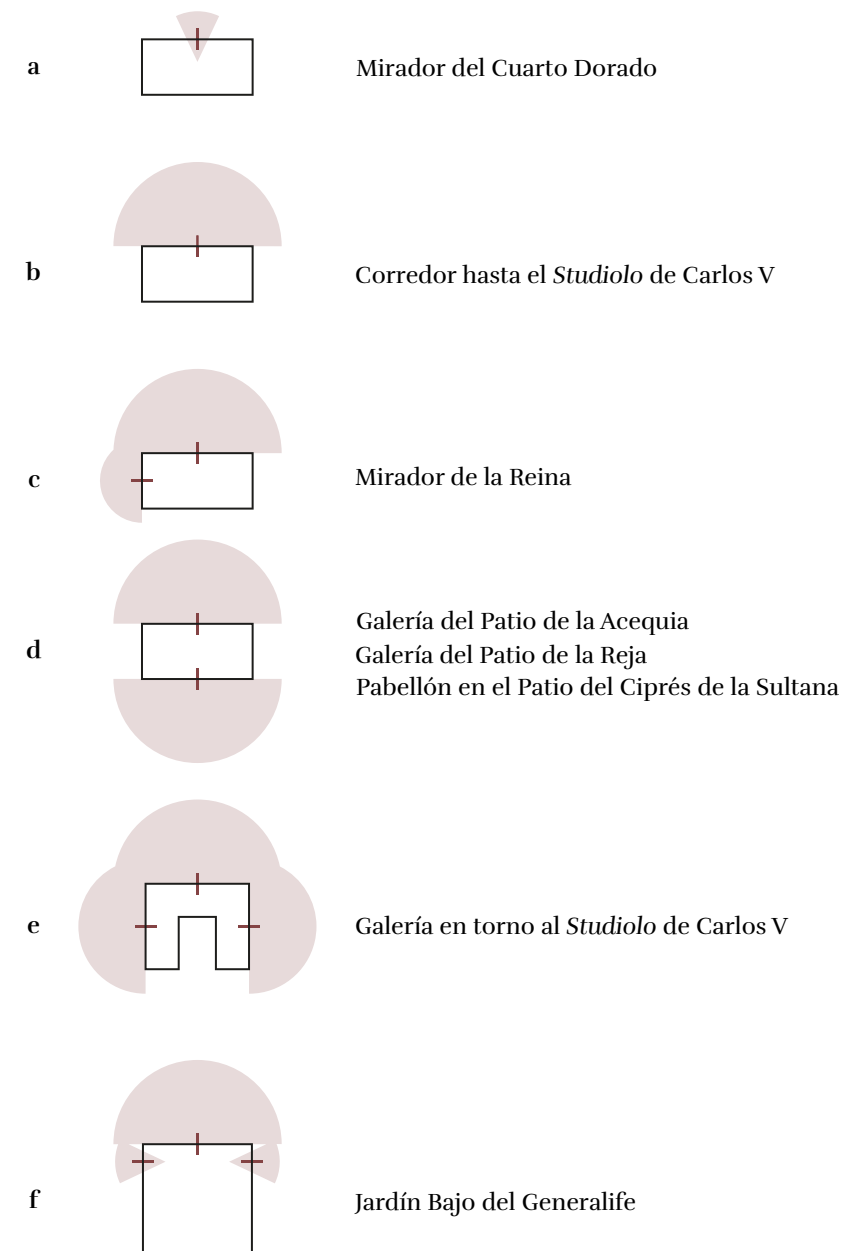
Los recursos arquitectónicos empleados no son, por tanto, especialmente novedosos en el plano formal, constructivo o espacial, pero sí en sus implicaciones experienciales y en este territorio concreto, heredero de una concepción paisajística y de unas relaciones con el entorno mediadas por la arquitectura sustancialmente diferentes.

Experiencias del entorno

Los espacios con mayores implicaciones paisajísticas creados por la monarquía hispánica en los palacios nazaríes siguen alguna de las siguientes estrategias básicas:

- Transformación de ambientes palaciegos preexistentes que ya presentaban un marcado potencial paisajístico
- Superposición vertical sobre espacios palaciegos preexistentes que ya presentaban un marcado potencial paisajístico
- Creación de nuevos espacios en lugares de marcado potencial paisajístico hasta entonces no edificadas o cuyas construcciones habían sido derribadas

La primera estrategia, adoptada en el Cuarto Dorado, la Galería del Patio de la Acequia y el Jardín Bajo del Generalife, supuso la modificación de la experiencia del entorno ofrecida por las construcciones nazaríes. En estos emplazamientos, se detectó rápidamente el potencial paisajístico, pero la experiencia original no terminó de satisfacer o se le detectaron carencias desde la óptica cultural de los nuevos ocupantes. En el Cuarto Dorado se tapiaron los ajimeces laterales concentrando toda la conexión entre interior y exterior en el hueco central, que se despojó del velado ajimez que tuviera y se abrió diáfana y, dotándose de carpinterías y asientos laterales. Esta intervención convirtió el espacio en íntimo y utilizable como aposento de la reina, donde un excesivo ventanaje habría resultado inadecuado. En la Galería del Patio de la Acequia y el Jardín Bajo del Generalife, en cambio, lo que se echó en falta era una mayor permeabilidad entre jardín y paisaje, dado lo prominente de los emplazamientos y su carácter exterior, por lo que se



[Fig. 4] Percepciones visuales:
 a. Vista frontal de cono estrecho
 b. Panorámica exterior unidireccional
 c. Panorámica exterior en ángulo
 d. Panorámica exterior + panorámica interior
 e. Panorámica exterior tridireccional
 f. Panorámica exterior unidireccional + vistas de cono estrecho en dos direcciones contrapuestas

perforaron sus cierres y se añadió una galería al costado occidental del Patio de la Acequia, que regresó el límite entre mundo palaciego y territorio circundante haciéndolo recorrible a cubierto. Las intervenciones de transformación, por tanto, alteraron —y, en ocasiones, invirtieron— los puntos y áreas de conexión con el exterior, los mecanismos arquitectónicos de apertura y las formas de uso previstas, incidiendo directamente en la experiencia del entorno proporcionada. En efecto, ésta pasó, en el Cuarto Dorado, de ser múltiple, velada y panorámica, a través de varios ajimeces salientes que implicaban una percepción erguida, individual y estática, a convertirse en sedente, lateral y diáfana o, en todo caso, velada por vidrios incoloros practicables; experiencia que se complementaba con otra, frontal y de cono estrecho, al acceder a la estancia por el único vano de paso disponible,

que aplanaba el panorama recortado aproximándolo a una imagen bidimensional. La visión frontal combinada con el asomo habría sido también la experiencia del entorno característica de aquellos huecos singulares integrados en el plano de los cerramientos en el *quarto real* del Hospital Real o el Palacio de Carlos V. Este tipo de situaciones vuelven a ser, como en tiempos nazaríes, “presentaciones” de la realidad territorial en encuadres aparentemente “casuales”, más que “representaciones” o estampas compuestas de modo escenográfico. En este sentido, cabría estudiar en mayor profundidad este tipo de percepciones estáticas del entorno en conexión con la pintura flamenca del momento dotada de fondos paisajistas, cuyos temas principales o “historias” podrían proporcionar más claves interpretativas. En la Galería del Patio de la Acequia y el Jardín Bajo del Generalife, en cambio, el hipotético predominio opaco de las gruesas tapias nazaríes, que confería intimidad a jardines, patios y huertos, se desintegró por la apertura de balcones de medio punto que incitaban al recorrido y al asomo. Se trata, en todos estos casos, de una arquitectura horadada pero no desmaterializada, pues, como consecuencia de la reutilización de elementos constructivos nazaríes o del diálogo con lo preexistente, preserva una proporción de macizo notable en sus elementos verticales, lo que en combinación con las seriaciones de huecos da como resultado una experiencia global de sucesión de instantáneas.

La operación de superposición (palimpsesto vertical) supone la adición de una experiencia del entorno diversa desde una localización espacial previamente reconocida en su potencial paisajístico por parte de la corte nazarí. Tanto en el Mirador de la Reina como en el *Studiolo* de Carlos V se identificaron espacios palaciegos islámicos construidos sobre la muralla norte de la Alhambra —Oratorio del Mexuar y Torre de Abū l-Ḥaŷŷāy—, y se aprovecharon sus muros para erigir, sobre ellos, nuevos espacios palaciegos que se beneficiaron de su localización aventajada. Estas intervenciones supusieron necesariamente la preservación de la fábrica nazarí de su nivel inferior, pero no así de la experiencia del entorno original desde éste, que pudo verse alterada cuando el nuevo uso así lo requirió. En efecto, hemos comprobado que el Oratorio del Mexuar y el Peinador Bajo (Estufa) vieron cegados la mayoría de sus huecos, conservando sólo alguna de las aberturas y probablemente reconfigurada; en este último espacio, además, ya señalamos en la primera parte de la tesis que se creó un rehundido ante la ventana central del lado norte, para servir de asiento a la usanza occidental o favorecer el asomo, ante lo incómodamente bajo de los antepechos originales.

Tanto en el Mirador de la Reina como en la galería en U en torno al *Studiolo* de Carlos V, la nueva experiencia del entorno se caracteriza por la desmaterialización de la arquitectura en los cerramientos verticales, que quedan reducidos a un antepecho de fábrica de entre 60 y 80 cm de altura y delgadas columnas de mármol sobre las que descansan arcos escarzanos. En ambos casos, los espacios parecen haber estado dotados de carpinterías practicables o encerados en distintos momentos, pero su vocación de “palcos” aventajados sobre el territorio granadino resulta difícilmente cuestionable. Frente a la etapa nazarí, las vistas no se contienen, concentran y tamizan, sino que se dejan penetrar generosamente, invadiendo el espacio arquitectónico y arrebatándole el protagonismo. Al igual que en los miradores o balconadas urbanas, la sucesión de huecos concatenados en distintos

frentes y la proporción longitudinal del espacio incitaban al movimiento, fomentando una experiencia no ya estática, sino dinámica del paisaje, que favorecía asimismo la pausa para el asomo. La multiplicidad de vanos enlazados garantizaba una alta panoramicidad sólo levemente segmentada por las columnas de mármol. No se producía una ocultación de los primeros planos por los antepechos, debido a su mediana altura y a la forma de uso prevista, que supone la aproximación a los frentes calados.

En tercer lugar, destacan las construcciones de nueva planta que supusieron la creación de nuevas experiencias del entorno en la Alhambra y el Generalife. Es el caso de la Galería del Patio de la Reja y del Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana, así como del corredor occidental que conducía al *Studiolo* de Carlos V. Existieron más ejemplos que con el tiempo han desaparecido, como el corredor de conexión entre el Palacio de los Leones y las habitaciones del Partal. En estos casos, se produce una feliz identificación entre espacios de comunicación horizontal —requeridos por la reorganización funcional de los palacios— y experiencia del paisaje. Se trocan, de este modo, en reales y vivos aquellos murales paisajísticos con los que la tratadística renacentista recomendaba amenizar los muros de los corredores palaciegos, reconociendo implícitamente que el territorio real resultaba difícilmente superable por cualquier sugestión pictórica⁹⁹⁴. Los corredores se ubican en la planta alta y principal de los palacios, lo que maximiza su dominio visual del entorno e incrementa el aislamiento y la protección de los ocupantes. Sus cerramientos tienden a desmaterializarse, quedando reducidos a la estructura sustentante de pies derechos de madera, columnas de mármol, pilares de piedra o fábrica de ladrillo. Al ser los elementos verticales esbeltos en relación a la amplitud de los vanos, se produce la ya mencionada segmentación débil de la vista panorámica. En estos espacios predomina la experiencia dinámica del paisaje, por sus mismas proporciones acusadamente longitudinales y utilidad conectora. En consecuencia, la percepción es principalmente lateral al tránsito, y la propia simetría espacial conduce a una comparativa implícita entre lo divisado a uno y otro lado. Si uno de los lienzos resulta ser opaco, todas las atenciones se vuelcan al frente calado, que la mirada oblicua atraviesa; mientras que, si uno de los lados se abre a un jardín o patio y, el contrapuesto, al territorio, se establece una dualidad espacial particularmente sugestiva, en la que el ocupante recorre y subraya con su cuerpo el límite entre ambos. Sólo en la Galería del Patio de la Reja y en el Pabellón en el Patio del Ciprés de la Sultana, además de en el Jardín Bajo, los patios ajardinados tenían cierta relevancia en la experiencia paisajística global, estando por completo ausentes las visuales axiales interiores que en tiempos nazaríes complementaban la percepción del exterior. Tampoco el agua parece haber gozado de un papel especialmente relevante en la experiencia paisajística, pues, frente a la direccionalidad y sensorialidad que imprimía a las percepciones en los palacios nazaríes, ahora parece optarse por su introducción puntual y sin concordancia con el espacio arquitectónico adyacente.

994. Esto mismo afirmó Richard Ford respecto del Peinador de la Reina: *no picture of art can come up to those of nature, when we look around on the hills and defiles as seen from between the marble colonnade*; en Richard Ford, *Handbook for Travellers in Spain*, 3ª ed., vol. I (Londres: John Murray, 1855), 309.

En cualquiera de las estrategias adoptadas, la desmaterialización de la arquitectura nunca resulta ser total —como lo sería, por ejemplo, en una terraza descubierta—, sino que ésta continúa ejerciendo eficazmente de mediadora y estableciendo una clara distinción, conceptual y jerárquica, entre el mundo palaciego interior y el panorama territorial. Demuestran ser claramente preferibles este tipo de aproximaciones, cosidas por el *continuum* experiencial entre interior y exterior, a la exposición total y desprotegida.

Funciones y destinatarios

Los espacios más cualificados para la experiencia del paisaje en la Alhambra cristianizada presentaban un carácter esencialmente íntimo y residencial, albergando funciones de comunicación, paseo o estancia, siempre asociadas a las figuras de los soberanos y las personas de su más estrecha confianza. Carecen, por tanto, de la connotación protocolaria y representativa de tiempos nazaríes, cuando la visión dominante del entorno también pudo desempeñar un papel fundamental para presumir de los “efectos del buen gobierno”, mostrar el reino a visitantes o como insuperable telón de fondo de reuniones selectas.

Por otro lado, una de las más llamativas diferencias con la corte nazarí es la ausencia de una connotación de género asociada a la experiencia del paisaje, y es que ahora tanto reyes como reinas parecen haber tenido ocasión de experimentarlo por igual desde sus respectivos aposentos. Hemos visto que las soberanas no sólo se alojaron preferentemente en el límite amurallado de la Alhambra al igual que sus compañeros, sino que sus aposentos estuvieron también dotados de miradores hacia el panorama territorial. La propia Isabel la Católica se ordenó construir uno, que en este trabajo hemos propuesto identificar con el desaparecido *mirador sobre darro*; espacio, con toda probabilidad, disfrutado asimismo por la emperatriz, quien se alojó en la habitación contigua en su única visita alhambrena.

Si los usuarios principales de estos espacios fueron los propios reyes promotores, destinatario indirecto lo fue también el pueblo granadino, en tanto que forzoso testigo de la metamorfosis del alzado norte de la colina roja. La apertura y transparencia de los espacios considerados demuestran ser propias de una cultura y de un momento histórico en que no sólo no se tiene tanto pudor como en tiempos nazaríes a mostrarse o ser visto públicamente, sino que incluso parece perseguirse la escenificación del dominio y la recreación en el territorio circundante, ya unificado y, teóricamente, pacificado. De este modo, los miembros de la corte, al tiempo que “espectadores” del cambiante paisaje urbano desde su aventajado “palco” geológico y arquitectónico, se convertían en “actores” al hacer uso de espacios permeables especialmente señalados, asimilables a balcones de apariciones. Incluso cuando los soberanos se encontrasen ausentes y lejos de Granada, la propia arquitectura recordaba permanentemente estas intenciones de control, dominio y recreación visual. Se trata de una contemplación pública y ostensible cuyas implicaciones sociopolíticas no debieron de pasar desapercibidas, e incluso pudieron estar en la base de estas concepciones, quizás, como se ha expuesto, por vía del bagaje italiano adquirido por el Gran Tendilla. Puede, de este modo, afirmarse que, aunque atendían fundamentalmente a la experiencia interior de sus ilustres

usuarios, estos nuevos (o renovados) ambientes palaciegos tampoco descuidaron por completo su imagen externa y lo que de ella se colegía. Eran espacios para ser vividos y, aunque en menor medida, también para ser “leídos”⁹⁹⁵, aunque desde la distancia que imponía su emplazamiento. Desde este punto de vista, resulta plenamente aplicable el símil de los palacios reales hispánicos como “escaparates” de la monarquía propuesto por Yarza Luaces⁹⁹⁶. Dado que sólo era posible reconocerlos desde el fondo del valle del Darro o desde la ladera meridional del Albaicín, lo público y notorio habrían sido la amplitud, multitud y diafanidad de sus huecos y la occidentalidad de sus contornos, evidenciando su condición cristiana y, por tanto, la integración definitiva de Granada en el orden nacional hispánico.

PAUTAS EN LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO POR MEDIO DE LA NUEVA ARQUITECTURA MONUMENTAL

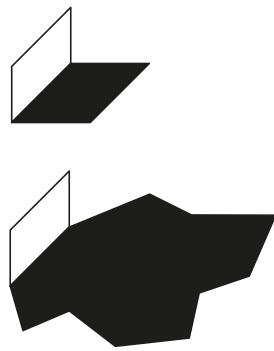
Con todo, quizás lo más representativo de las nuevas relaciones entre arquitectura y paisaje en la Granada cristianizada sean las inéditas atenciones prestadas a la impronta paisajística de los nuevos edificios monumentales, en el marco de una moderna conciencia del potencial de la arquitectura para la reimaginación urbana. Una reimaginación de la ciudad por medio de su arquitectura que, por no involucrar una drástica transformación del entramado callejero, hubo pronto de reconocerse como más sencilla y de más rápido y durable efecto. Los nuevos hitos arquitectónicos, como hemos comprobado, participan de una política de cambio de imagen urbana y redefinición de la identidad local que atraviesa distintos estadios y evoluciona en sus ideales: de la intencionada “castellanización” perseguida por los Reyes Católicos a la efímera esperanza de conversión en capital imperial y, desvanecida ésta e iniciado el declive de la urbe, al intento de hacer de ella una prototípica ciudad contrarreformista. Los nuevos monumentos evolucionan en su intencionalidad, expresividad y resolución arquitectónica a la par que los arquetipos urbanos perseguidos por sus promotores, quienes, a su vez, los utilizan como mecanismo de trascendencia. A partir de los proyectos estudiados, parece posible extraer algunas pautas que caracterizan la transformación del paisaje urbano granadino por medio de la nueva arquitectura monumental. Dichas pautas comprenden aspectos relacionados con su emplazamiento y orientación, concepción volumétrica, escala y proporciones, formas y materialidad, experiencias del entorno y funciones y destinatarios.

Emplazamiento y orientación

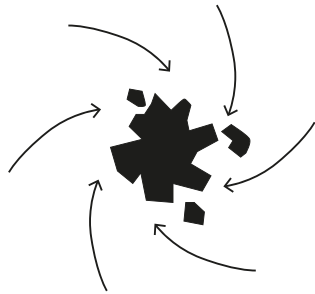
Como hemos comprobado, los emplazamientos escogidos para los nuevos hitos arquitectónicos demuestran no ser en modo alguno casuales. En ocasiones, se encuentran prefijados por su especial condición simbólica, como ocurrió con la Catedral, que vino a sobrescribir a la mezquita aljama, o con la Abadía del Sacromonte, que se levantó inmediata a las cuevas de las reliquias martiriales. El

995. Véase al respecto Lefebvre, *La producción del espacio*, 194, 311.

996. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, 65-68.



[Fig. 5] Diedro formado por fachada principal y espacio libre delantero (delimitado y formal o abierto e informe). Elaboración propia.



[Fig. 6] Concepción concéntrica o centrípeta de la ciudad, de contornos accidentales. Elaboración propia.

simbolismo de la ubicación infundía una profundidad adicional al proyecto arquitectónico, casi siempre de contenido sagrado. En otros casos, el emplazamiento no era tan evidente y fue objeto de debate; un debate que subraya la importancia misma de la decisión. Es lo que ocurrió con el Hospital Real, que de concebirse en el centro neurálgico de la ciudad pasó a levantarse extramuros; con la Chancillería, que tardó en hallar un solar acorde a sus pretensiones urbanas, o con el Palacio de Carlos V, que hubo de lidiar con las dificultades que imponía un solar tan emblemático como el recinto de la Alhambra.

Hemos trabajado tanto emplazamientos urbanos, en las zonas de mayor trasiego y centralidad, como periurbanos, en los contornos de la ciudad. En ambos casos, se revela de suma importancia el espacio libre delantero, preexistente o concebido *ad hoc* para favorecer la percepción del edificio. En algunas ocasiones, la creación del inmueble o de su fachada sigue a la del espacio libre para aprovechar su potencial ennoblecedor —caso de la Chancillería respecto de Plaza Nueva—, y, en otros, es el espacio urbano el que se idea en paralelo o *a posteriori* para servir de plataforma de visualización del monumento —Palacio de Carlos V, Abadía del Sacromonte, Catedral—. Consecuentemente, el vacío delantero puede presentarse formalmente definido y acotado por la arquitectura o constituir una simple explanada abierta e informe [Fig. 5]; en ambos casos, se reconoce como un valor añadido que amplifica el reconocimiento y la estima de la construcción. La combinación del plano vertical de la fachada y el plano horizontal del espacio libre que la antecede conforma un diedro susceptible de ser calificado como “escenario” por la propia vocación representativa de los proyectos. La orientación de dicho diedro tiende a ser la de mayor trasiego y procedencia del público, según una concepción “concéntrica” o “centrípeta” del paisaje urbano, de contornos accidentales [Fig. 6], ya intuida por Torres Balbás⁹⁹⁷ y también reflejada en las vistas urbanas de Hoefnagel, Wyngaerde o Baldi reproducidas en estas páginas. Todo ello habla de una voluntad resemantizadora prioritariamente a nivel de “paisaje urbano interior”⁹⁹⁸ (la ciudad vista desde dentro), aunque la Catedral suponga un hito de innegable carácter territorial, cuya referencia y visibilidad lejana —rivalizando con la misma Alhambra— proclamaría a distancia el triunfo de la religión cristiana.

En conjunto, los principales monumentos muestran una distribución bastante uniforme en la ciudad, lo que habría contribuido a extender los usos y costumbres de los conquistadores y a restar algo del inquietante carácter islámico que dominaba el “paisaje urbano interior”⁹⁹⁹ y que tanto disgustaba a sus gobernantes. Aquellos hitos emplazados en el casco consolidado (Catedral, Chancillería) congregarían en torno a sí a colectivos de cristianos recientemente asentados, y los situados extramuros (Hospital Real o Abadía del Sacromonte) se definirían como polos de expansión y desarrollo urbano, propiciando la extensión del paisaje mental de

997. [...] los vecinos de la mayoría de las ciudades españolas de los Austrias y Borbones sentían [...] completa indiferencia por sus contornos, abandonados y en franca decadencia desde el siglo XVI; en Leopoldo Torres Balbás, «Los contornos de las ciudades hispanomusulmanas», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XV, n.º 2 (1950): 437-85.

998. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

999. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

la ciudad más allá de sus murallas islámicas y la creación de nuevos barrios de líneas occidentales.

Concepción volumétrica

A través de los casos de estudio hemos constatado que la capacidad resignificada de los nuevos monumentos se muestra tan dependiente de su carga perceptiva como de su dimensión simbólica. El relieve perceptivo atraía las atenciones hacia el objeto construido, maximizando el número de “espectadores”, y el simbolismo amplificaba sus resonancias y fijaba su recuerdo en la memoria.

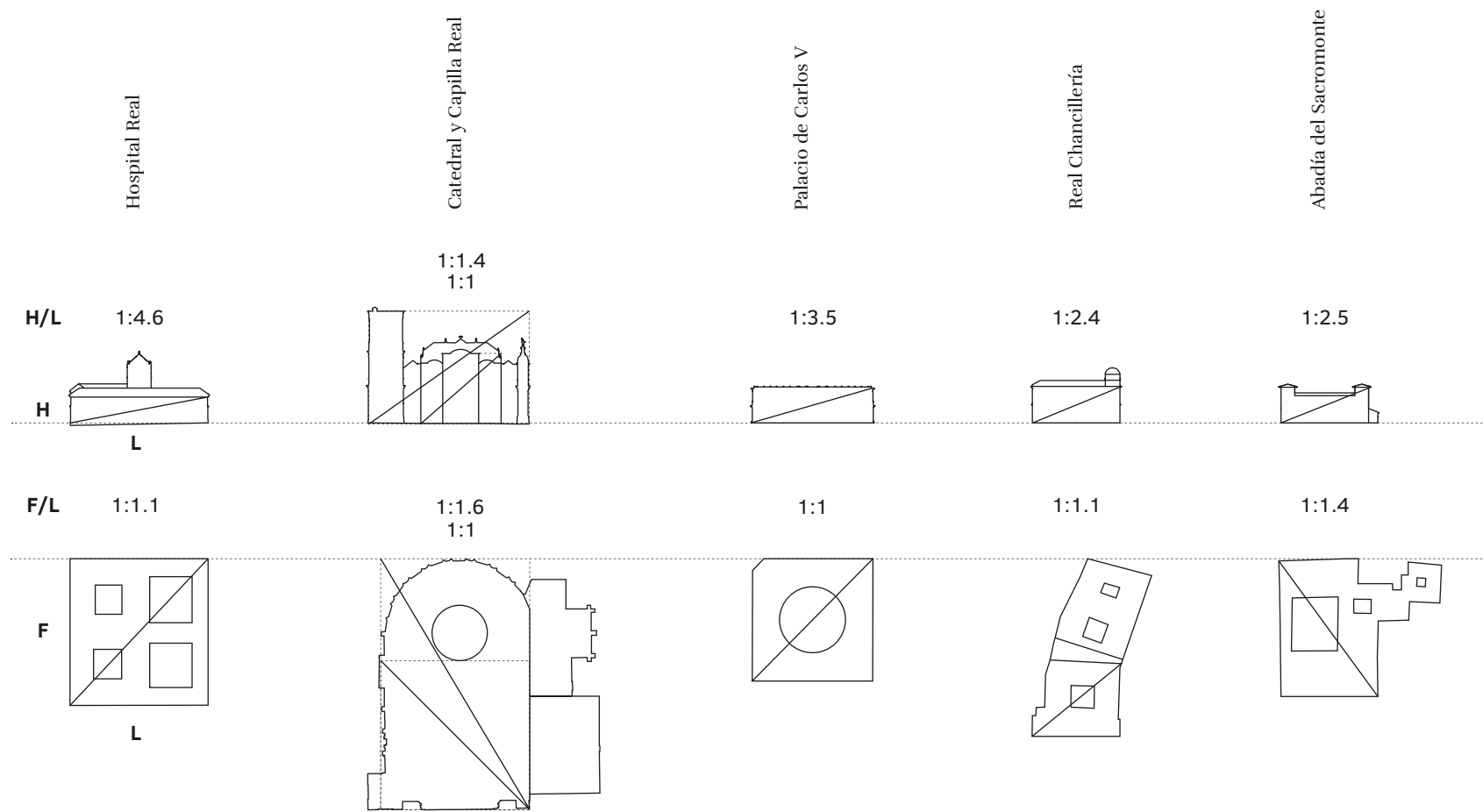
En la prominencia perceptiva, además del emplazamiento y la orientación, ya comentados, incidía directamente la concepción en volumen del edificio, que se presentaba como un factor decisivo de contraste con el entorno de las inmediaciones. Se diseña, en consecuencia, una arquitectura en la que espacio interior y apariencia externa reciben equiparables atenciones e, incluso, la imagen exterior cobra tal autonomía proyectual que se desliga del espacio interior que encierra [Fig. 7]. El propio hecho de utilizar la maqueta como recurso ideativo y de comunicación con el comitente, documentado en los casos de la Catedral y el Palacio de Carlos V, es signo inequívoco de estas inquietudes por la apariencia global de las edificaciones, como también lo es el importante papel desempeñado por artistas —pintores, retablistas, escultores— ajenos al oficio constructor en la definición de aspectos clave como las fachadas (Catedral, Palacio de Carlos V).

Existe, en la nueva arquitectura monumental, una tendencia clara a perseguir plantas y volumetrías regulares e incluso ideales, más que a adaptarse al espacio disponible [Fig. 8]; la adaptación, en detrimento de la pureza formal y, por tanto, de la prominencia perceptiva, sólo se efectuaba cuando lo forzaba irremediablemente el emplazamiento, como ocurrió con la Chancillería y la Abadía del Sacromonte, ambas en solares en pendiente y la primera además inmersa en un entramado urbano irregular. Pero, si el terreno se ubicaba en zona topográficamente llana y no condicionada por calles ni edificaciones contiguas, se materializaba una construcción cuya planta obedecía a trazados geométricos —con preeminencia del círculo y el cuadrado, como resumiremos en breve— y cuya elevación sobrepasaba invariablemente las alturas medias de las construcciones del entorno, maximizando su visibilidad. Es lo que ocurrió con la Capilla Real, la Catedral, o el Hospital Real y, en cierta medida, en el Palacio de Carlos V. Las cubiertas fueron predominantemente inclinadas de teja, pues a todas luces se entendían como elementos de la composición secundarios respecto a los alzados, al ser limitada su visibilidad. En los templos de nueva planta, se puso especial énfasis en los campanarios, cúpulas y remates, elementos que, además de incrementar la dimensión vertical, contribuían a occidentalizar el *skyline*, favorecían la orientación e incrementaban el alcance visual de las fundaciones. Para el resto de usos, siguieron empleándose los esquemas cuadrangulares de crujías lineales en torno a patios interiores. Con esta disposición, la nueva arquitectura se debate entre la introversión tradicional, en torno al espacio cenital del patio, y el deseo de expansión de la mirada y de afirmación de la propia presencia en la ciudad [Fig. 9].



[Fig. 7] Autonomía proyectual y expresiva de la(s) fachada(s) respecto del volumen edificado. Elaboración propia.

[Fig. 8] Proporciones globales en planta (abajo) y alzado (arriba) de los hitos monumentales analizados. L: longitud del alzado; F: fondo de la planta; H: altura del alzado, hasta el inicio de la cubrición. Elaboración propia.



Aunque el simbolismo emane de todo el volumen edificado, significado por su geometría, su escala y su materialidad, es frecuente que la mayor carga representativa se concentre en las fachadas principales y de acceso, que hemos propuesto interpretar, en este particular contexto, como “fondos de escena” de los espacios urbanos que presiden y cierran. De hecho, en varios casos (Chancillería, Abadía del Sacromonte, Palacio de Carlos V) el protagonismo de las fachadas eclipsa al resto del volumen [Fig. 7]. Se verifica, a otra escala, la misma independización de la resolución de la envolvente respecto del espacio interior apuntada en el epígrafe anterior en relación a la experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico; tanto es así que las fachadas de varios de los monumentos fueron objeto de proyectos específicos y diacrónicos respecto de la fábrica principal (Catedral, Chancillería).

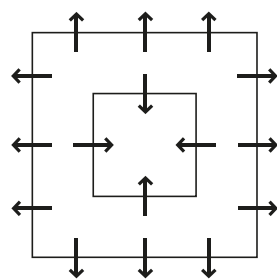
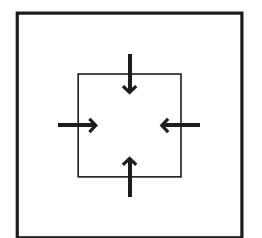
Escala y proporciones

Con vistas a alcanzar el deseado relieve perceptivo, la nueva arquitectura monumental se caracteriza por una escala notablemente superior a la del menudo caserío popular de origen islámico. Todos los casos estudiados presentan fachadas principales con longitudes entre 40 y 70 m y alturas entre 10 y 40 m. De por sí la continuidad de una misma fábrica por espacio de semejantes distancias estaba llamada a convertirla en elemento destacado del paisaje urbano.

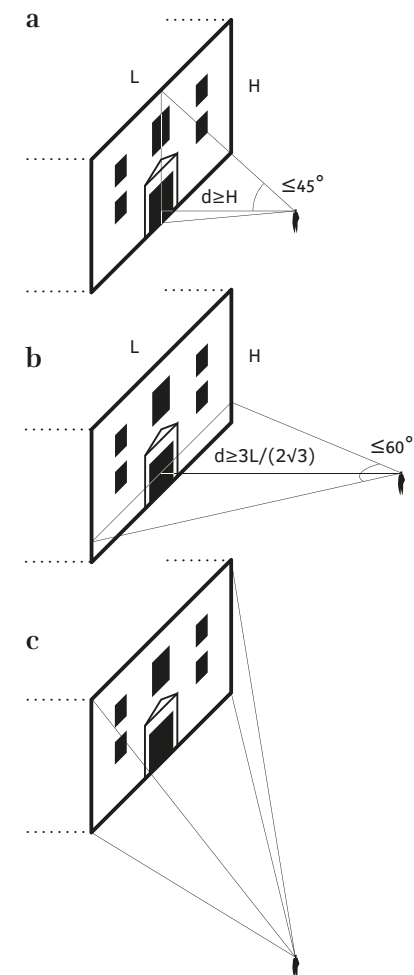
En planta cobran especial protagonismo las proporciones cuadradas (1:1), tanto del edificio completo como de alguna de sus partes [Fig. 8]. Se trata de una forma geométrica pura, racional y de belleza reconocida hacia la cual tienden los proyectos más libres de constricciones. El círculo o, más bien, la espacialidad cilíndrica es característica del patio del Palacio de Carlos V y de la capilla mayor de la Catedral; proyectos que constituyen la máxima expresión del clasicismo en Granada y quizás también de la ambición arquitectónica de la época, pues su ejecución planteó complejos problemas de geometría y no volvió a ser replicada. Ambas formas, cuadrado y círculo, constituyen, como hemos visto, la base geométrica idealizada por la tratadística renacentista, y su aplicación coincide con los momentos de mayor calado del influjo italianizante.

En fachada dominan las proporciones globales horizontales, aunque en el plano compositivo se introduzcan gestos como cimborrios, torres, cúpulas, cresterías o pináculos, orientados a producir una tensión vertical complementaria. Sólo en el alzado catedralicio la composición y las proporciones producen conjuntamente una imagen de intensa verticalidad.

Los espacios libres delanteros de aproximación y visualización, aun careciendo —como observara el anónimo tratadista español— de una geometría y proporciones precisas, cuando aparecen cronológicamente relacionados con el proyecto del alzado presentan una anchura y un fondo comparables, respectivamente, a la



[Fig.9] De la introspección dominante a la tensión entre expansión e introspección. Elaboración propia.



[Fig. 10] Visión de la fachada principal desde el espacio libre delantero:

a. Visión completa del desarrollo vertical del alzado para espacios libres delanteros con fondo (d) igual o superior a la altura de la fachada (H)

b. Visión visión completa del desarrollo horizontal del alzado (L) para espacios libres delanteros con fondo (d) igual o superior a $3L/(2\sqrt{3})$

c. Visión escorzada

longitud y la altura de dicha fachada. Esta intuitiva correspondencia dimensional entre plano horizontal y plano vertical del diedro permitía la visión del desarrollo en altura completo del alzado incluso desde el punto de vista frontal y más desfavorable, desde donde sería posible abarcarlo con un ángulo visual vertical de unos 45° —siendo unos 50° el límite para la visión humana— [Fig. 10]. No obstante, debido a la dificultad que entrañaba la construcción de visuales frontales que comprendiesen íntegro y enfocado el alzado —por requerir un espacio de aproximación delantero con un fondo directamente proporcional a la longitud de la fachada—, en muchos casos se priorizó la visión escorzada de los nuevos monumentos (Chancillería, Palacio de Carlos V, Abadía del Sacromonte).

Formas y materialidad

Al igual que en los espacios arquitectónicos orientados a la experiencia del paisaje, en los nuevos hitos construidos se hace uso de diferentes tendencias estilísticas (tardogótico, clasicismo, manierismo, barroco, etc.) para resolver su imagen externa; decisiones que obedecen tanto a las preferencias artísticas del momento como a las de los comitentes y proyectistas implicados. Por sí misma, la elección de uno u otro lenguaje no resulta determinante de la monumentalidad conseguida, si bien es cierto que cada uno presenta unas connotaciones propias de las que el edificio completo resulta a la postre imbuido. Así, el tardogótico aparece asociado con la tradición castellana y los Reyes Católicos, suscitando en la época una imagen de reconfortante familiaridad; el clasicismo, de componente más erudita, trasciende la referencia nacional para perseguir una imagen universalista aglutinadora de toda la cristiandad, y el barroco produce una arquitectura altamente expresiva e incluso didáctica, que atrae poderosamente las atenciones del pueblo llano y pretende instruirlo en los asuntos religiosos o de Estado. Aunque se decanten por lenguajes conocidos, varios de los proyectos en cuestión presentaban un marcado carácter innovador, careciendo de precedentes cercanos e incluso lejanos, a nivel tipológico o compositivo. En este sentido, la Catedral, el Hospital Real, el Palacio de Carlos V o la fachada de la Chancillería eran proyectos osados, conscientes de estar dibujando con sus avanzadas formas la nueva imagen urbana de Granada.

En cuanto a la materialidad exterior, hemos observado el predominio absoluto —salvo en la Abadía del Sacromonte, edificada en un contexto de retroceso económico— de la piedra vista en sillares labrados procedente de las canteras de las inmediaciones, principalmente Alfacar y Escúzar. Esta solución constructiva, por su solidez, permanencia y costo, resulta altamente valorada *per se* como “suntuosa” o “respetable”, independientemente de que la fábrica se revista con mayor o menor ornamentación. Su aplicación en todos los muros exteriores produce construcciones de imagen monolítica e inalterable cuyo contraste perceptivo con el caserío encalado estaba garantizado.

Además, se persigue, siempre que los medios lo permitan, la suntuosidad exterior del hito arquitectónico por vía de su exteriorización, o composición deliberada atendiendo a la percepción de los viandantes. Especial importancia cobran las portadas, generalmente de mármol gris de Sierra Elvira, estableciendo una banda vertical en contraste cromático con la piedra base que en un principio concentra las

atenciones del alzado (Hospital Real). Con el tiempo, las pretensiones de exteriorización, plasmadas en la disposición de huecos, relieves y elementos decorativos, tenderán a extenderse por toda la superficie de la fachada, caracterizándola como un plano “texturizado” (Chancillería, Palacio de Carlos V, Abadía del Sacromonte) de composición cerrada y autónoma¹⁰⁰⁰. Frente a la creación utilitaria del mínimo número de aberturas —elementos debilitadores de los muros de carga—, en puntos concretos y con propósitos precisos de ventilación, iluminación o relación con el exterior, los huecos de los edificios de mayor notoriedad tienden progresivamente a integrarse en la composición del alzado hasta distribuirse regular y simétricamente, atendiendo no sólo a los usos interiores sino también —y en algunos casos en mayor medida— a la percepción desde el exterior —recuérdese el Palacio de Carlos V y sus particiones entestando contra las ventanas—. La imagen monolítica y compacta de los nuevos monumentos integra unos cerramientos exteriores que caen como pesados telones verticales, encerrando el espacio interior y evitando —salvo en algunos templos, por su utilidad para el público y para la dirección de actos religiosos exteriores— los espacios de transición y las situaciones ambiguas entre el “dentro” y el “fuera”. Para su visión escorzada predominante, parecen haberse reconocido como favorecedoras las composiciones con ejes verticales ritmados, así como los relieves de machones, *risalti*, almohadillados, recercados, guardapolvos, cornisas y ornamentación mural. Estos elementos otorgaban textura y espesor al plano del cerramiento y favorecían su intelección métrica y formal desde un punto de vista oblicuo.

Experiencias del entorno

Hemos dicho que la nueva arquitectura monumental de la Granada cristianizada aparece fundamentalmente concebida para ser “leída”, y que su condición de hito en el paisaje urbano vino determinada tanto por su relieve perceptivo (combinación de emplazamiento, escala, materialidad y resolución formal, como se ha tratado de exponer) como por su simbolismo asociado. La segunda cualidad se apoya en la primera, pues, para la eficaz irradiación de mensajes y contenidos, la arquitectura exige ser objeto de contemplación.

A nivel de “paisaje urbano interior”¹⁰⁰¹, las situaciones perceptivas creadas suponen la confrontación visual del objeto construido con las edificaciones cercanas, con los elementos naturales o con ambos, mediada por el espacio libre inmediato de aproximación y visualización. En todas las casuísticas, la prominencia perceptiva del nuevo hito ejerce una puntuación del paisaje urbano que lo convierte en elemento de referencia y favorece la orientación.

El primer caso es típico de monumentos que se enclavan en el casco urbano consolidado, como la Capilla Real, la Catedral o la Chancillería. La confrontación del nuevo edificio con los inmuebles preexistentes se traduce en un fuerte contraste que lo convierte en absoluto protagonista del espacio urbano que preside

¹⁰⁰⁰. Bruno Zevi, *El lenguaje moderno de la arquitectura. Guía al código anticlásico. Arquitectura e historiografía*, trad. Roser Berdagué (Barcelona: Poseidón, 1978), 20.

¹⁰⁰¹. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

y del que se sirve para declarar abiertamente la superioridad de su fábrica y de sus contenidos. Las construcciones aledañas quedan mentalmente desdibujadas y homogeneizadas como “fondo” que resalta estas nuevas “notas” urbanas sonoras y vibrantes.

Por su parte, la confrontación con elementos del territorio era la dominante en los casos del Hospital Real y la Abadía del Sacromonte, edificios levantados fuera de los contornos de la ciudad pero en estrecha dependencia de la misma. La arquitectura continúa manifestándose netamente urbana en su composición, sin diferencias apreciables por el hecho de emplazarse fuera del casco. Con estos principios compositivos y constructivos, el contraste con el entorno orgánico y mudable de las inmediaciones —agrícola, boscoso o montañoso— resultaba aún más acusado, convirtiendo a la construcción en soberana no ya de una calle o plaza, sino de un dilatado territorio coincidente con su cuenca visual, que perceptivamente ejerce, aún más claramente, de “fondo”. Si la presencia de otras construcciones lleva normalmente a entablar un diálogo cultural, en ausencia de otros edificios el monumento proclama su mensaje en solitario, que parece resonar en su “escenario” natural u antropizado. A diferencia de los hitos emplazados intramuros, su visión cercana suele ser consecuencia de una aproximación deliberada, más que de un descubrimiento casual.

En sus particulares “escenarios”, los nuevos hitos irradian contenidos culturales, afirmando públicamente, dentro de su alcance, lo elevado de sus funciones, lo magnánimo y desprendido de sus promotores, su condición de cristianos ejemplares o su compromiso adquirido con Granada; mensajes asociables con una cierta idea de grandeza o ennoblecimiento urbano pero, al mismo tiempo, inseparables de la inquietud de los promotores por su autorrepresentación, en una ciudad donde la competencia de las generaciones anteriores en este sentido era inexistente. Las situaciones perceptivas creadas aparecen concebidas como “imágenes cerradas”¹⁰⁰² en el plano simbólico y significativo; es decir, transmisoras de un mensaje específico y exaltadoras de unos determinados valores, más que abiertas a la interpretación. La gran escala y la independencia formal con respecto al entorno inmediato eran signos inequívocos de poder, como también la solidez y cuidada estereotomía de los cerramientos, que sugerían firmeza de principios y permanencia en el tiempo. Hemos observado asimismo que en estas obras, y con la sola excepción de algunos edificios de culto, se acentúa la diferenciación entre el exterior y el interior del volumen construido. La traslación semiológica es clara: el mundo oculto tras sus muros sólo resulta accesible a los miembros de la comunidad representada; los términos medios se juzgan confusos y conflictivos y tienden a evitarse. Es por ello que las pesadas y cuidadas envolventes caen verticalmente, determinando un plano preciso y rotundo que separa el interior y el exterior. En las arquitecturas religiosas, el umbral tiene además un énfasis especial, al marcar la separación entre el mundo sagrado y el profano¹⁰⁰³, entre el espacio de dominio de lo terrenal y de lo espiritual. Se entiende, en consecuencia, que las fachadas adquieran un renovado protagonismo, en tanto que planos de separación entre ambos mundos, y se

doten de un mayor desarrollo formal, estereotómico y compositivo que en la etapa islámica. Estos pesados “telones” parlantes difundían sus mensajes por medio de composiciones claramente reconocibles (arcos de triunfo), decoraciones escultóricas e inscripciones textuales; contenidos que reverberaban y se amplificaban en el vacío urbano inmediato.

De los ejemplos analizados, el Palacio de Carlos V resulta ser el de mayor complejidad a nivel de relaciones con el entorno, pues supone tanto el establecimiento de un sutil diálogo con los palacios nazaríes, las murallas del recinto de la Alhambra y las torres de la Alcazaba, como con el horizonte montañoso, el paisaje urbano del extremo oriental de la ciudad y la vega meridional. Con los palacios islámicos establece una relación de continuidad basada en la contigüidad y la identidad de uso, pero de abierto contraste en cuanto a expresión arquitectónica, con pretensiones de superación; con la Alcazaba militar y las murallas de la colina instaura una relación de control y sometimiento, y, finalmente, con el panorama lejano sugiere un dominio visual con fines recreativos.

En conjunto, la arquitectura monumental de la Granada cristianizada parece perseguir una modificación “a futuro” de la historia urbana local a través de la creación de “escenarios” emblemáticos cargados de valores. En ellos, se fuerza la identificación de los locales con sus fachadas y perfiles o, lo que viene a ser lo mismo, con el orden establecido. El objetivo no es otro que la implantación exitosa de una ideología colectiva que cierre las heridas sociales y favorezca el gobierno. Para quienes se reconocían en los valores exteriorizados, estos edificios constituían un motivo de máximo orgullo ciudadano, como hemos podido comprobar en crónicas y relaciones de embajadores, prelados o intelectuales próximos al poder; para los disidentes, en cambio, debieron de representar una seria y constante amenaza, aunque sus impresiones hayan permanecido silenciadas por obvias razones históricas.

A nivel de “paisaje urbano exterior”¹⁰⁰⁴, y en línea con la concepción concéntrica o centrípeta de la ciudad y lo azaroso de sus contornos, no parece haber existido una voluntad concreta de redefinir la silueta urbana, aunque, por su propia envergadura, varias de las nuevas fundaciones descollasen y resultasen “juzgables desde el campo”; cualidad expresamente reconocida en el caso de la Catedral. De los ejemplos estudiados sólo la Iglesia Mayor, por su considerable elevación, y el Hospital Real, por su situación extramuros, se manifestaron como nuevos hitos en la imagen externa de la ciudad, aunque fueron varios más —Monasterio de San Jerónimo, Colegio de San Pablo, Convento de la Merced, etc.— los que presentaron este tipo de trascendencia paisajística. Desde esta óptica externa y lejana, es la ciudad completa con su territorio circundante la que parece interpretarse como “escenario” épico de una hazaña constantemente revisitada, mientras que las flamantes construcciones que puntúan su silueta se asimilan a “actores” inertes que proclaman los valores imperantes.

1002. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 44.

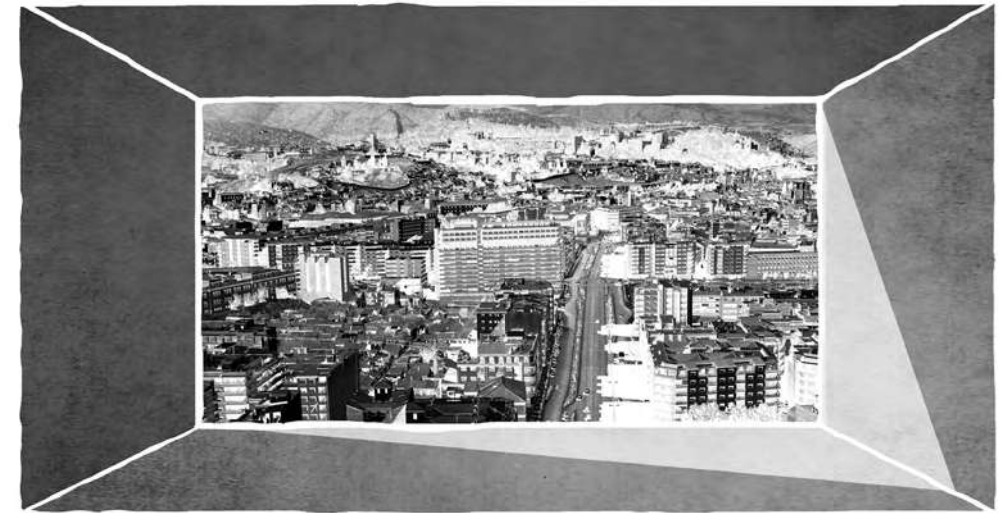
1003. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 24.

1004. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

Funciones y destinatarios

Los agentes promotores de este tipo de obras arquitectónicas fueron invariablemente individuos o colectivos pertenecientes a los poderes dominantes: monarquía, Iglesia, nobleza, Chancillería o gobierno municipal; los únicos capaces de costearlas y de imponer su ideología en el paisaje urbano. Las funciones que acogieron demuestran ser tanto públicas —templos, hospitales— como semipúblicas —tribunal de la Chancillería, Abadía del Sacromonte— y enteramente privadas —Palacio de Carlos V—, resultando ser los usuarios de la arquitectura tanto los mismos colectivos impulsores como, en ocasiones, el común de la población. En cualquier caso, y al igual que en los espacios orientados a la experiencia aventajada del paisaje desde la colina roja, el destinatario indirecto último de todas estas construcciones era invariablemente el pueblo granadino, en primer lugar, y, en un sentido más amplio, el resto de la nación o incluso el conjunto de la cristiandad. Es esta vocación como símbolos y focos emisores de contenidos, en una ciudad cuya identidad precisaba una urgente redefinición, la que explica el énfasis otorgado a la percepción exterior de los nuevos monumentos.

PARTE III



el paisaje incierto

VISIONES INESTABLES DEL ENTORNO EN LA ARQUITECTURA
DE LA GRANADA CONTEMPORÁNEA

1900-2020

“Y la culpa no es sólo de los arquitectos; antes había un ideal nacional que cristalizaba en los monumentos; ahora carecemos de ese ideal, cada uno tiene el suyo egoísta y se sacrifican gustos y obras ante lo productivo; las casas son almacenes de personas, catalogadas por familias y pisos, como mercancías en cualquier despacho de ultramarinos, y para mayor economía se hacen a molde, como los flanes, enviándose a todas partes del mundo para que las armen como los rompecabezas de los niños”.

La Serna, *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*, 1917

INTRODUCCIÓN

Hemos explorado hasta el momento dos “ventanas” o episodios culturales altamente representativos de la historia del paisaje de Granada en relación con el proyecto arquitectónico: el primero, referido a finales de la Edad Media y, el segundo, a comienzos de la Edad Moderna. Ambas partes, pese a sus evidentes diferencias, pueden ser entendidas como un binomio cuyos términos admiten ser leídos individualmente pero cuya completa comprensión aconseja la revisión conjunta de ambos. Además, su carácter consecutivo en el tiempo ha posibilitado comparaciones y lecturas de índole evolutiva.

Esta tercera parte de la tesis, sin embargo, viene a establecer un “punto y aparte” respecto de las precedentes; un salto en el tiempo que se traduce en un retorno al presente y pasado reciente y, en numerosos aspectos, en un marcado contrapunto con el binomio anterior. Con respecto a los episodios previos, el panorama se complejiza enormemente, pues se rompe la lenta continuidad histórica en la conformación de la ciudad¹, la iniciativa arquitectónica se extiende a numerosos colectivos (instituciones, particulares, cooperativas, empresas) que persiguen sus propios (y dispares) intereses; la profesión de Arquitecto exige ya una formación académica reglada, cuyos ideales aparecen cambiantes y por momentos dudosos; el urbanismo, aunque con trayectoria accidentada, se convierte en determinante de la escena urbana², y la actividad constructora se acelera, diversifica y liberaliza, tanto en agentes como en tipologías, soluciones y materiales³, de la mano de los continuos avances de la técnica y la globalización comercial. Las limitaciones impuestas por el terreno, el clima, el transporte de materiales o los sistemas constructivos son progresivamente anuladas⁴, de modo que la arquitectura, liberada de condicionantes, se convierte cada vez más en un ejercicio autónomo de construcción y expresión plástico-espacial⁵. Este contexto de multiplicidad⁶, crecientemente

1. Bernardo Secchi, «Ciudad moderna, ciudad contemporánea y sus futuros», en *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, ed. Ángel Martín Ramos (Barcelona: Edicions UPC, 2004), 145-58.

2. Amos Rapoport ha señalado cómo la pérdida de valores y objetivos compartidos, que da paso a la lucha de los intereses individuales, se encuentra en el origen de la proliferación de normativas que regulan la actividad edilicia; en Amos Rapoport, *House Form and Culture* (Londres: Prentice-Hall Inc., 1969), 6.

3. *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita Mizraji (Barcelona: Gedisa, 2000), 40.

4. Rapoport, *House Form and Culture*, 135.

5. Hans Ibelings, *Supermodernismo: Arquitectura en la era de la globalización*, trad. Miguel Izquierdo Ramón (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 26.

6. En el sentido planteado por Deleuze: *la multiplicidad no debe designar una combinación de lo múltiple y lo uno, sino, por el contrario, una organización propia de lo múltiple como tal, que de ningún modo tiene*

plural y relativista, para Josep Maria Montaner *ha permitido legitimar toda posición arquitectónica*⁷, y, en palabras de Christian Norberg-Schulz, produce la impresión de que *el panorama arquitectónico hubiera estallado y una multitud de fragmentos arrojados en todas direcciones hubiera creado el “caos visual”*. Cuando se encuentra el orden, este consiste en una repetición monótona de elementos inarticulados⁸.

Ciertamente, de los paisajes urbanos contemporáneos suele destacarse con frecuencia su excesivo desorden y complejidad⁹. No obstante, a lo largo de esta tercera parte comprobaremos que la complejidad introducida por la arquitectura es sólo aparente, dado que, si se trasciende la superficie de la imagen (formas, materiales, acabados), se advierte la recurrencia de unos pocos planteamientos en relación con el lugar¹⁰, al margen de aproximaciones claramente individuales. Nuestro propósito, una vez más, no será analizar las intervenciones más brillantes o logradas arquitectónicamente, sino algunas de las que más han incidido en el paisaje local, por su repercusión física en la morfología e imagen urbana y por las interpretaciones y experiencias del entorno que representan, suscitan y difunden; todo ello con la intención de cerrar este trabajo descendiendo a la realidad cercana para comprender los mecanismos que han contribuido a modelar el paisaje contemporáneo.

Por lo demás, mantendremos idéntico tono y metodología de aproximación, si bien, por la propia cercanía temporal de las realizaciones, el objetivo será suscitar reflexiones y abrir interrogantes más que responderlos —algo que sólo podrá abordarse con éxito una vez haya transcurrido el tiempo suficiente para adquirir perspectiva histórica—. La relativamente menor producción investigadora concerniente a este periodo, especialmente alusiva a realizaciones recientes, se suple con la abundancia de prensa histórica, publicaciones periódicas especializadas, disposiciones normativas y documentación original de los proyectos; fuentes que, unidas a la experiencia directa de las obras seleccionadas, constituyen la base fundamental de esta tercera parte del trabajo.

necesidad de la unidad para formar un sistema; en Diferencia y repetición, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002), 276-77.

7. Josep Maria Montaner, *Las formas del siglo XX* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 8.

8. Christian Norberg Schulz, *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas*, trad. Alcira González Malleville y Antonio Bonanno, 3ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 205. Para el autor, la palabra “pluralismo” sugiere que el hombre ha perdido la confianza en las soluciones globales y, por lo tanto, en un Estilo Internacional (en la página 222 de la monografía). Por su parte, David Harvey ha señalado al capitalismo como promotor de la heterogeneidad y la diferencia con propósitos comerciales; en David Harvey, «Capitalism: The Factory of Fragmentation», en *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (Nueva York: Routledge, 2001), 121-27. Véase también Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, trad. Jorge Sainz y Fernando González Fernández de Valderrama (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 17; Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. José Luis Pardo Torío (Barcelona: Paidós, 1991), 61.

9. Francesc Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008); Xerardo Estévez, «Paisajes urbanos con-texto y sin-texto», en *La construcción social del paisaje*, ed. Joan Nogué, 2ª ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 263-92; Joan Nogué, «El retorno al paisaje», *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, n.º 45 (2010): 123-36. Para Català Domènech, la complejidad de la cultura visual contemporánea resulta inevitable: *La realidad actual no puede ser otra cosa que compleja, puesto que la simplicidad requiere una inocencia intelectual, cultural, epistemológica, ética y estética de la que las sociedades occidentales carecen en el presente momento histórico, sin que además nada parezca indicar un giro en la dirección contraria*; en Josep M. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 56.

10. En relación con esta cuestión, véase Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez (Madrid: Capitán Swing, 2013), 131-32.

Por último, cabe precisar que en este bloque que abarca realizaciones más recientes se ha procurado especialmente mantener las distancias con lo que sería un análisis del objeto puramente arquitectónico, al que naturalmente se tiende por formación académica y tradición disciplinar¹¹. Asumiendo que la calidad de la obra arquitectónica, en una o varias de sus facetas, no implica ni garantiza la del paisaje urbano¹², se trata de arrojar algo de luz sobre las interpretaciones del entorno presentes en su ideación y de examinar las experiencias del mismo fomentadas con su construcción. Para ello, y continuando con el esquema de las dos partes anteriores, comenzaremos con una breve contextualización histórica de algunos de los aspectos que, a todas luces, han incidido de modo más directo en la aproximación al paisaje por parte de la proyectiva arquitectónica de los últimos tiempos.

* * *

En líneas generales, puede decirse que el siglo XX representa la ruptura definitiva con las formas históricas de interpretar, habitar y actuar sobre el entorno. La fractura se remonta al inicio del pensamiento moderno (s. XVII) y su consideración de la naturaleza como objeto neutro independiente al ser humano¹³ —lo que Berque ha denominado el “Paradigma Occidental Moderno Clásico” (POMC)¹⁴—; sin embargo, no es hasta la Revolución Industrial cuando dicha visión revela su capacidad transformadora del territorio a gran escala. Además, hasta comienzos del siglo XX, esta mirada contó con el contrapeso cultural de las artes —comprendiendo en ellas a la arquitectura—, que seguían mayoritariamente vinculadas a los ideales de figuratividad, tradición y reinterpretación de estilos históricos. Pero, con la nueva centuria, las artes experimentarían, a su vez, una profunda revolución de la mano de las vanguardias, que, sumada a los imparable avances científico-técnicos y a las apremiantes necesidades sociales —en uno de los siglos más violentos y agitados de la historia¹⁵—, terminaría de operar un radical cambio de óptica hacia el entorno que repercutiría necesariamente en la producción arquitectónica.

Entre los factores que se conjugan para dar lugar a inéditas visiones del entorno se encuentra, sin duda, el creciente peso social de las élites económicas y

11. En ello seguimos a Francisco de Gracia, *Entre el paisaje y la arquitectura: apuntes sobre la razón constructiva* (San Sebastián: Nerea, 2009), 36.

12. Según Florencio Zoido, la calidad de un paisaje urbano debe implicar simultáneamente calidad ecológica, calidad funcional y calidad escénica; en «Paisaje urbano, método para su conocimiento e identificación de oportunidades de intervención» ponencia en las *II Jornadas de Investigación sobre paisaje, patrimonio y ciudad* (Alcalá de Henares, 26-28 de abril de 2018).

13. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), 263-64; Jörg Zimmer, «La dimensión ética de la estética del paisaje», en *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Joan Nogué (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 27-44.

14. Augustin Berque, *El pensamiento paisajero*, ed. Javier Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 92-94. Para el autor, este paradigma supone la escisión del interés por el mundo en dos ramas en lo sucesivo incomunicadas: una objetiva y empírica, representada por la ciencia y su estudio analítico de la naturaleza, y otra artística, mística o estética, relegada al ámbito de lo subjetivo y no verificable mediante experimentación. En esta segunda rama se encuadraría, en su opinión, el “pensamiento del paisaje”. Debido a la pérdida de la aproximación integral al entorno, Berque ha calificado al POMC como el gran “mata-paisajes”.

15. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, trad. Juan Fací, Jordi Ainaud, y Carme Castells (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999).

tecnocráticas, que, con el auge del capitalismo, desplazarían en lo sucesivo a la Iglesia o la aristocracia en cuanto a influencia y poder decisorio¹⁶. Si en el Antiguo Régimen eran las clases dirigentes las que habían estampado preferentemente su ideología —religiosa, política o artística— en el paisaje urbano, las ciudades de la Edad Contemporánea aparecerán esencialmente modeladas por los principios mucho más prosaicos de la economía, hecho que ha llevado a Françoise Choay a hablar de su “empobrecimiento semántico”¹⁷. En este contexto, el progreso material se elevó a ideal supremo de las sociedades avanzadas. Para su consecución fue forzoso el distanciamiento del medio natural y su cosificación utilitaria, desde lo que John B. Jackson identificase como “la ética del ingeniero”¹⁸. Esta óptica se tradujo en una progresiva alienación del ser humano respecto del medio; efecto ya anticipado, entre otros, por Schiller¹⁹, y no necesariamente percibido como consecuencia indeseable: la ruptura con la naturaleza se entendía condición necesaria para una plena libertad, que implicaba deshacerse de sus ataduras y tiranías²⁰ y consumir el dominio de los recursos naturales.

Un segundo factor decisivo en la construcción de la mirada al entorno en la etapa considerada es el papel principal que adquieren las ciudades. Como es sabido, debido al crecimiento exponencial de la población y la agudización de los problemas urbanos, la metrópolis se convierte en objeto de estudio analítico, diseño y planificación racional²¹; proceso que la “extrae” conceptualmente de su territorio para convertirla en un organismo autónomo susceptible de optimización. La escisión conceptual entre medio natural y cultura/civilización postulada por el pensamiento moderno vino de este modo a agudizarse²²: si en el pasado las urbes aparecían espacial y perceptivamente diferenciadas del territorio circundante, a nivel funcional, económico y habitativo se verificaba una mutua interdependencia, en cuanto esferas complementarias de un mismo hábitat socioespacial; en cambio, a

partir del s. XIX la ciudad se perfila como el medio por excelencia de la civilización contemporánea, sujeto a continuas transformaciones que, en general, se acogen con naturalidad y se entienden legítimas en tanto supongan una mejora en el bienestar de sus habitantes, y el territorio rústico y rural de las inmediaciones o se supedita por entero a las necesidades expansivas de ésta, o se valora atendiendo preferentemente a la componente estética, pues se carece de experiencia vital del mismo y se desconoce normalmente su trasfondo²³. Compensatoriamente, se procura introducir en las urbes “recortes” de una naturaleza recreada o domesticada, a cuya experiencia se reconocen beneficios tanto psicológicos como fisiológicos y se adscriben cualidades de mejoramiento social²⁴. Se extiende, así, la idea del paisaje como naturaleza “artealizada”²⁵, sustituyendo los complejos lazos tradicionales con el medio por las relaciones estéticas²⁶, como alternativa aburguesada a su consideración exclusivamente científica o utilitaria²⁷.

A estos factores socioeconómicos y culturales hay que sumar las inéditas percepciones del medio urbano posibilitadas por la evolución tecnológica y de los medios de locomoción. La vista de pájaro dejaría de ser una elaborada ilusión pictórica con la conquista del espacio aéreo y la aparición en la silueta urbana de inéditos “monumentos de la industria”, como la emblemática Torre Eiffel (1889); el transporte motorizado alcanzaría también velocidades siempre crecientes. Todo ello determinaría la rápida obsolescencia de los panoramas²⁸ y, globalmente, de todas las aproximaciones previas —perspectivistas, unívocas, totalizantes, comprensivas— aplicadas al registro y representación de la flamante metrópolis. Frente a la visión estática y escénicamente controlada del Renacimiento y Barroco, productora de “imágenes cerradas”²⁹, y también frente a la percepción inmersiva, secuencial, matérica y simbólica del “paisaje urbano interior”³⁰ dominante en la Edad Media, la ciudad moderna, con su metamorfosis acelerada y multiplicidad de estímulos, carecía de apariencia y contornos fijos y favorecía, más bien, el errabundeo,



[Fig. 1] Cartel publicitario de la Compañía Urbanizadora Metropolitana (CUM). Nólito, 1923. Tomado de *Publicidad y consumo: más de un siglo de historia* (2000), 74.

16. Lefebvre, *La producción del espacio*, 313-14.

17. Françoise Choay, *The Modern City: Planning in the 19th Century* (Nueva York: George Braziller, 1969), 8. La misma idea transmite Antoine S. Bailly, *La percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*, trad. Jesús J. Oya (Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979), 29. El propio Le Corbusier lo proclamaría repetidamente: *La ley de la Economía rige imperativamente nuestros actos y nuestros pensamientos*; en *Hacia una arquitectura*, trad. Josefina Martínez Alinari, 2ª ed. (Barcelona: Apóstrofe, 1998), XXXII.

18. John B. Jackson, «The Historic American Landscape», en *Landscape Assessment: Values, Perceptions and Resources*, ed. Ervin H. Zube, Robert O. Brush, y Julius Gy. Fabos (Stroudsburg (Penn.): Dowden, Hutchinson & Ross, Inc., 1975).

19. *Mientras el hombre, en el primero de sus estados, el físico, acoge en sí el mundo sensible de un modo meramente pasivo, y se limita a sentir, todavía está unido de todo en todo con él, y precisamente porque el hombre no es sino mundo, no existe todavía un mundo para él. Sólo cuando, en su estado estético, hace del mundo algo exterior o lo contempla, su personalidad se separa de éste y se le muestra así un mundo, porque ha cesado ya de ser uno con él*; en Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, ed. Martín Zubiria (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2016), Carta vigésimoquinta, 145.

20. El propio Le Corbusier se mostró afín a esta óptica, al señalar a la “naturaleza ambiente” como una fuerza caótica a “combatir” todos los días y cuya sumisión y ordenamiento racional constituía, en su opinión, “la labor del hombre”; en *La Ciudad del Futuro*, trad. E. L. Revol, 3ª ed. (Buenos Aires: Infinito, 1985), 19-22, 162.

21. Choay, *The Modern City: Planning in the 19th Century*, 10. Laugier ya había demandado la planificación de las ciudades en su *Essai sur l'architecture* (1753); consultada la edición: *Ensayo sobre la arquitectura*, ed. Lilia Maure Rubio, trad. Maysi Veuthey Martínez y Lilia Maure Rubio (Madrid: Akal, 1999).

22. Benedetto Gravagnuolo, *Historia del urbanismo en Europa: 1750-1960*, trad. Juan Calatrava (Madrid: Akal, 1998), 30-31; Maria Kaika, *City of Flows. Modernity, Nature, and the City* (Nueva York - Londres: Routledge, 2005), 12.

23. Para Richard W. Hepburn, *the characteristic image of contemporary man, as we all know, is that of a “stranger”, encompassed by a nature, which is indifferent, unmeaning and “absurd”*; en Ronald Hepburn, «Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty», en *British Analytical Philosophy*, ed. Bernard Williams y Alan Montefiore (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1966), 285-310. Véase también Georges Perec, *Especies de espacios*, trad. Jesús Camarero, 2ª ed. (Barcelona: Montesinos, 2001), 108-9.

24. Kaika, *City of Flows. Modernity, Nature, and the City*, 17.

25. Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, ed. Javier Maderuelo, trad. Maysi Veuthey (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007).

26. Sobre esta cuestión, véase: Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta vigésimoquinta; Georg Simmel, *Filosofía del paisaje*, trad. Mathias Andlauer (Madrid: Casimiro, 2013), 10; Hans Sedlmayr, *El arte descentrado: las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, trad. Gabriel Ferraté Pascual (Barcelona: Labor, 1959), 20; Joachim Ritter, *Subjetividad. Seis ensayos*, trad. Rafael de la Vega (Barcelona: Alfa, 1986), 125-59. Una revisión actualizada de este asunto se halla en Zimmer, «La dimensión ética de la estética del paisaje».

27. Así lo advirtió Ortega y Gasset en 1906: *Para nosotros la naturaleza es un gran muerto, es como el esqueleto petrificado de un brontosauro y sólo podemos llegarnos nuevamente a ella con una preocupación, científica o artística que la deforma*; en José Ortega y Gasset, *Obras Completas. Tomo I (1902-1916)*, 7ª ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1966), 56.

28. Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2001), 146.

29. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 44.

30. Florencio Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico», en *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*, ed. Carmen Delgado Viñas, Joseba Juaristi Linacero, y Sergio Tomé Fernández (Santander: Librería Estudio, 2012), 13-92.



[Fig. 2] *La casa de la esquina (Villa Kochmann en Dresde)*. Ludwig Meidner, 1913. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 671 (1980.28).

la mirada móvil, rápida o distraída y la captación desestructurada de una constelación de impresiones fugaces³¹. Georg Simmel, en el umbral del nuevo siglo (1903), se referiría al *tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada* en la ciudad moderna³², avanzando hacia una explícita conciencia del paisaje urbano de la contemporaneidad como “imagen abierta”³³ que habría de cristalizar en modos de representación fragmentarios o dependientes de la dimensión temporal como la fotografía, el cine³⁴ y el *collage*³⁵. Autores como August Endéll (1908)³⁶ o Ludwig Meidner (1914)³⁷ declararían su fascinación por el paisaje urbano moderno como objeto integral de arte, exaltando su geometría, maquinismo y contradicciones éticas.

No obstante, este reconocimiento del emergente paisaje urbano vino a solaparse temporalmente con la eclosión de las vanguardias. Con ellas, el paisaje tendería a diluirse, bien por descomposición en elementos discretos, bien por dilatación súbita y precipitada, entre nuevos ideales artísticos pertenecientes al ámbito de lo objetual y mecánico o al de lo abstracto, global e intangible. Cubismo, Rayonismo, Futurismo, Constructivismo, Suprematismo, Neoplasticismo, Purismo y otros movimientos rupturistas vinieron a cuestionar los patrones estéticos y “artealizados”³⁸ vigentes, proponiendo el avance hacia un arte universal y descontextualizado

31. Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura: (el futuro de una nueva tradición)*, trad. Isidro Puig Boada (Barcelona: Editorial Científico Médica, Hoelpli, 1955), 750; Simón Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 37-63; M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory* (Cambridge (Mass.) - Londres: The MIT Press, 1994), 40-41; Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo: una historia cultural del paisaje* (Madrid: Abada Editores, 2020), 568.

32. Georg Simmel, «La metrópolis y la vida mental», *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, n.º 4 (2005): 1-10.

33. Según Català Domènech, la “imagen abierta” está constantemente proponiendo significados a través de nuevas conexiones: significados todos ellos válidos, estables en su particular momento. Nos encontramos, por lo tanto, ante una eclosión del movimiento: movimiento de las imágenes, tanto interna como externamente, movimiento de la mirada dentro de la imagen y entre las imágenes, movimiento de la cognición a través de cadenas de significados; en Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 47.

34. Todo el sentido de la perspectiva y de la profundidad realista es borrado por un mar nocturno de avisos eléctricos. Lejos y cerca, pequeñas (en primer plano) y grandes (al fondo), elevándose y cayendo, corriendo y formando círculos, estallando y desvaneciéndose, estas luces tienden a destruir todo sentido de espacio real, fundiéndose finalmente en un solo plano de puntos luminosos coloreados, y en líneas de neón que se mueven sobre la superficie de un cielo de terciopelo negro. Así se acostumbraba a pintar las estrellas; como clavos brillantes martillados en el cielo!; en Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, trad. Norah Lacoste (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1974), 76.

35. David Harvey, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998), 37; Ignasi de Solà-Morales, «Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli», en *Territorios* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 55-75.

36. *A chi sa ascoltarla, la metropoli appare un essere in continuo movimento, ricco di diversi elementi. A chi vi cammina, essa regala paesaggi inesauribili, immagini variopinte e multiformi, ricchezze che l'uomo non potrà mai completamente sviscerare. [...] Le nostre metropoli sono ancora così giovani, che ora soltanto la loro bellezza comincia ad essere scoperta*; en August Endéll, «Bellezza della metropoli», en *Metropolis: saggi sulla grande città di Sombart*, Endéll, Scheffler e Simmel, ed. Massimo Cacciari (Roma: Officina, 1973), 121-64.

37. *Nuestros paisajes urbanos, ¿no son todos batallas de las matemáticas? Triángulos, cuadrados, polígonos y círculos se lanzan sobre nosotros en las calles. Lo lineal pasa corriendo en todas las direcciones. Muchos elementos agudos nos hieren. Incluso los hombres y los animales, que se mueven en torno nuestro, se asemejan a construcciones geométricas*; en Ludwig Meidner, «Instrucciones para pintar la gran ciudad», en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, ed. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, y Simón Marchán Fiz (Madrid: Istmo, 1999), 115-18.

38. Roger, *Breve tratado del paisaje*.



[Fig. 3] *Weltstadt (Meine Geburtsstadt)*. Paul Citroën, 1923. MoMA, 1651.2001.

que caminase en paralelo a los nuevos e incesantes descubrimientos científicos y logros de la técnica. La detonación de la perspectiva lineal, la figuratividad, la verosimilitud, la estabilidad y la armonía clásicas tuvieron como consecuencia que la pintura abandonase el paisaje con cierta displicencia³⁹; además, su dimensión visual resultaba fácil de capturar ahora —y de una manera exacta— mediante la fotografía⁴⁰. El paisaje pierde, por ende, relevancia artística en el primer tercio de siglo para entrar en la órbita de la incipiente industria del turismo y el entretenimiento de la clase burguesa, mientras la vanguardia artística transita por otros derroteros. Los nuevos ideales plásticos dominados por la abstracción y el mecanicismo, junto al industrialismo y los avances técnicos, habrían de condicionar profundamente la arquitectura del siglo entrante en su relación con el paisaje.

Collins ha puesto de manifiesto las dos analogías principales que sintetizan los ideales de la arquitectura del Movimiento Moderno: la obra arquitectónica como máquina⁴¹ —otorgando preeminencia al funcionalismo y la construcción en serie— y la obra arquitectónica como pieza de arte contemporáneo⁴² —con mayor énfasis en la dimensión plástica⁴³—. Ambas interpretaciones, frecuentemente superpuestas, llevan implícita la asunción de una falacia, como es la absoluta independencia de la obra construida respecto de su ambiente⁴⁴. Es evidente que, si la máquina aparece naturalmente diseñada para ser trasladada y utilizada indistintamente en cualquier punto del globo, la arquitectura permanece arraigada a un terreno, un clima, una cultura, una sociedad y un paisaje a lo largo de toda su vida útil. El paralelismo con las piezas de arte contemporáneo, autónomas e itinerantes, resulta igualmente engañoso: Sosa Díaz-Saavedra ha definido la abstracción aplicada a la arquitectura como *el dominio de una idea, de una estructura formal o de un referente cósmico sobre el contexto inmediato*⁴⁵. Estas incongruencias no parecieron

39. Quizás el manifiesto más agresivo lo constituya *Contra el paisaje y la vieja estética* de Umberto Boccioni (1914). El autor declara en nombre de los futuristas: *Auguramos pronto la nivelación y la destrucción del paisaje tradicional, que fue inventado por los artistas del pasado, también porque desde los Impresionistas hasta hoy ya se ha preparado otro que espera su glorificación. [...] Hay posibilidades de paisaje por doquiera, en los mármoles de los palacios, en los cementos pulidos de las casas, en los asfaltos de las calles, en los largos corredores de los Hoteles de puertas misteriosas y numeradas, andenes de mullidas alfombras, en las habitaciones pintadas de blanco de las clínicas, en el metódico andar de las máquinas atareadas... ¡La era de las grandes individualidades mecánicas ha comenzado y todo lo demás es paleontología!* Umberto Boccioni, «Contra el paisaje y la vieja estética», en *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*, ed. Antonio Piza y Marisa García (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2002), 105-14.

40. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 257-60.

41. Sin duda Le Corbusier es el más claro exponente de esta postura, con su archiconocida definición de la casa como “máquina de habitar”. En *Vers une architecture* (1923) sentencia en un pie de foto: *Si el problema de la vivienda, del departamento, se estudiase como un chasis, se vería mejorar y transformarse rápidamente nuestras casas. Si las casas fuesen construidas industrialmente, en serie, como los chasis, se vería surgir rápidamente formas inesperadas, pero sanas, defendibles, y la estética se formularía con una precisión sorprendente*; en *Hacia una arquitectura*, 105.

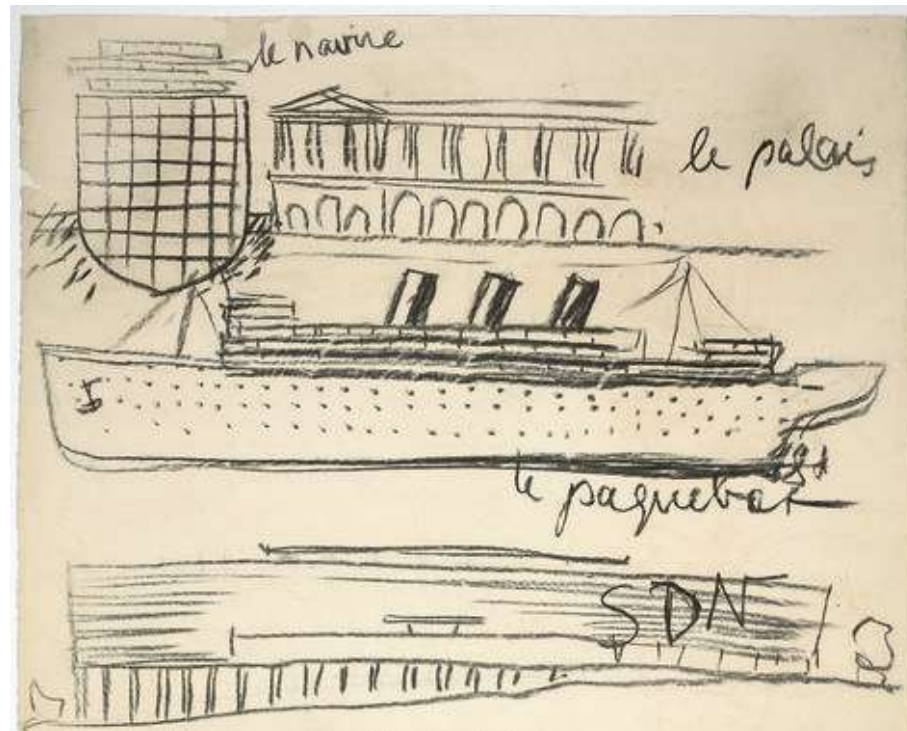
42. Peter Collins, *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, trad. Ignasi de Solà-Morales (Barcelona: Gustavo Gili, 1970), 168-69, 291.

43. Christian Norberg-Schulz, sin embargo, considera el Movimiento Moderno como una tendencia de base esencialmente artística, a excepción de unos pocos funcionalistas radicales, véase *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*, trad. Jorge Sainz (Barcelona: Reverté, 2009), 31.

44. Señala Toyo Ito que *la máquina era algo independiente, y cuanto más independiente de su entorno se hiciera, más eficiente y funcional era*; en *Arquitectura de límites difusos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 10.

45. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, «Contextualismo y abstracción: reflexiones sobre las interrelaciones espaciales entre suelo, paisaje y arquitectura» (Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993), 14.

[Fig. 4] El ideal mecánico del paquebote y su aplicabilidad a la arquitectura. Le Corbusier, 1929. © FLC.



problemáticas a los ideólogos del Movimiento Moderno en su fase más dogmática e impactante (1914-1945): la preocupación por los desafíos sociales, técnicos y expresivos que se presentaban a la nueva arquitectura desvió las atenciones de su ineludible contextualización específica. Y hablamos de contextualización específica porque en numerosos proyectos emblemáticos de este movimiento resulta difícil de negar la existencia de unas relaciones premeditadas con el entorno. No obstante, se trata ordinariamente de relaciones basadas en recursos formales y decisiones materiales fácilmente reproducibles y, de hecho, profusamente reproducidos en lugares y situaciones manifiestamente diferentes. Más bien procede hablar, por ello, de unas relaciones con el paisaje genéricamente deseables⁴⁶ (*Sol, espacio, verdor: dichas esenciales*⁴⁷), incluso utópicas⁴⁸, y del léxico característico del llamado “estilo internacional”⁴⁹.

Lo cierto es que los arquitectos del Movimiento Moderno —y salvo excepciones concretas como Wright o Aalto, dotados de un profundo “sentido del lugar”— tendieron a asumir el paisaje como “fondo” que resaltaba la primacía del hecho

46. Josep María Montaner, *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999), 31.

47. Le Corbusier, citado en Colin Rowe y Fred Koetter, *Ciudad Collage*, trad. Esteban Riambau Saurí (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 54.

48. Para James Marston Fitch, las obras de Mies parecen implantarse en un entorno ideal, sin tiempo ni perturbaciones, asimilable al *clima dorado de la república de Platón*; en James Marston Fitch, «Mies van der Rohe y las verdades platónicas», en *Escritos, diálogos y discursos* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981), 9-20.

49. Sobre el debate de la contextualización en la arquitectura del Movimiento Moderno, remitimos al estudio del profesor Emilio Cachorro «Miradas encajadas. Forma y visión modernas en la arquitectura contemporánea» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2010), 38-39.

arquitectónico, a un tiempo objeto artístico susceptible de admiración y pretendida máquina funcional. Por sus propias características, se trata de una arquitectura que alcanza su máxima intensidad expresiva por contraposición con un entorno verde, orgánico e informe. De manera desacomplejada lo expresaron Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson (1932):

La naturaleza circundante es a la vez un contraste y un fondo que enfatiza los valores artificiales creados por el arquitecto. La elección del lugar y de la disposición del edificio en el lugar constituyen los principales problemas del estilo internacional en relación a la Naturaleza [...]. Una estética del ángulo recto derivada de la arquitectura no puede aplicarse generalmente al diseño del paisaje sin disminuir el descansado contraste que ofrece un fondo natural⁵⁰.

Desde este punto de vista se entienden también los mecanismos de “artealización”⁵¹ del paisaje por medios arquitectónicos ensayados por Le Corbusier⁵², Mies van der Rohe⁵³ o Marcel Breuer⁵⁴, mediante ventanas que “pictorializan”⁵⁵ un determinado encuadre o amplios planos acristalados [Fig. 5]; recursos que, por otro lado, pueden asociarse con la incipiente producción cinematográfica y con la difusión de los viajes a crecientes velocidades, en tanto que sitúan al paisaje como “pantalla”, “película” o decorativo telón de fondo de la existencia humana. Le Corbusier transcribió sus motivaciones para emplear este tipo de recursos en un difundido pasaje referido a la Villa Le Lac (1923):

[...] un paisaje omnipresente en todas las caras, omnipotente, termina cansando. ¿Han observado ustedes que, en tales condiciones, “uno” no lo “mira” más? Para que el paisaje cuente, hay que limitarlo, dimensionarlo mediante una decisión radical: hacer desaparecer los horizontes levantando muros y descubrirlos únicamente en algunos puntos estratégicos, por interrupción del muro⁵⁶.

50. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922* (Nueva York: W.W. Norton, 1932). Consultada la edición española: *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984), 96. En la misma línea se manifestó Le Corbusier cuando, en el transcurso del CIAM de 1933, destacó la imagen del Partenón como objeto rotundo y puro sobre un fondo natural incomparable; véase Jan Birksted, ed., *Relating Architecture to Landscape* (Londres - Nueva York: E & FN Spon, 2005), 1.

51. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

52. Además de las ventanas “pictorialistas” en el jardín de la Villa Le Lac (1923) o la azotea ajardinada de la Villa Savoye (1928), la *fenêtre en longueur* supuso el establecimiento preferente de relaciones con el horizonte, más que con el entorno inmediato y el plano del suelo, como ha destacado Beatriz Colomina; en «The Split Wall: Domestic Voyeurism», en *Sexuality & Space* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992), 116-19. Jean-Louis Cohen ha llegado a calificar las casas de Le Corbusier como “máquinas para contemplar el paisaje”, con motivo de la exposición *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, celebrada en el MoMA de Nueva York entre junio y septiembre de 2013. Como es sabido, los ojos abiertos que el arquitecto incluye frecuentemente en sus bosquejos denotan su interés por una visual determinada.

53. Kenneth Frampton ha señalado que, a partir del proyecto de la casa Resor, en *los edificios de Mies, la naturaleza quedará en el exterior y no dentro de ellos*; en Kenneth Frampton, «En busca del paisaje moderno», *Arquitectura*, n.º 285 (1990): 57.

54. Las casas de Marcel Breuer han sido caracterizadas como *observation posts* en Sandy Isenstadt, «Four Views, Three of Them Through Glass», en *Sites Unseen: Landscape and Vision*, ed. Dianne Suzette Harris y D. Fairchild Ruggles (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007), 226.

55. Gina Crandell, *Nature Pictorialized. «The View» in Landscape History* (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993).

56. Le Corbusier, *Una pequeña casa*, trad. Estela Ponce de León (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2006), 26-28.



[Fig. 5] El paisaje “artealizado” por la arquitectura. Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (2001), 19.

Es un hecho conocido que en la arquitectura del Movimiento Moderno las relaciones con el entorno suelen limitarse a la dimensión visual⁵⁷, al contraste⁵⁸ y al “recorte” estetizante; el resto de sensaciones tienden a neutralizarse, denostadas por su asociatividad con situaciones interpretadas como primitivas e incómodas⁵⁹. La superación de la unicidad perspectiva clásica lleva a abolir la idea de “fachada” y a concebir, en cambio, experiencias espaciotemporales o cuadrimensionales de la arquitectura⁶⁰, de componente fundamentalmente visual, en las que el entorno juega un discreto papel de ambientación genérica. El paisaje aparece, consecuentemente, interpretado con frecuencia como complemento visual de los valores arquitectónicos expresados por el edificio, bien sea como “fondo” o “marco” ilimitado que rodea a la visión exterior de la obra arquitectónica, bien como “enquadre” capturado por las pulcras formas de ésta⁶¹. Se trata de dos formas de experiencia estética en las que el distanciamiento y la contraposición entre arquitectura y paisaje resultan evidentes; transposición, a otra escala, de la supremacía y dominación de lo urbano sobre su territorio circundante.

Esta duplicidad de enfoques, mecanicista y artístico, se rastrea igualmente en el urbanismo funcionalista, abordado desde una “exterioridad objetiva”⁶² del lugar y entendido como *zoning* y optimización funcional del medio urbano al tiempo que como composición abstracta sobre el “lienzo en blanco” del territorio, juzgable preferentemente desde una aérea cenitalidad⁶³ [Fig. 6]. La vilipendiada “calle-corredor” queda proscrita de los nuevos desarrollos, en los que se invierte la relación lleno/vacío respecto de la forma urbana compacta. Los edificios se convierten, de este modo, en objetos individuales o “figuras” sobre el “fondo” informe y homogéneo del espacio libre⁶⁴, garante de salubridad, conformando áreas urbanas disgregadas

57. Basta recordar la mundialmente célebre definición de la arquitectura por Le Corbusier como *el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*; en *Hacia una arquitectura*, 16.

58. También Marcel Breuer se pronunció en este sentido: *A building is a man-made work, a crystalline, constructed thing. It should not imitate nature—it should be in contrast to nature. A building is a thing in itself. [...] I see it not as an isolated composition, but a composition related to nature, a composition of contrasts. [...] I feel it is a great mistake either to adapt building forms to organic forms, or to adapt natural forms to the crystalline, geometric forms of architecture*; en *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, ed. Peter Blake (Londres - Nueva York - Toronto: Longmans, Green and Co., 1955), 38.

59. Véase Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente (Barcelona: Gustavo Gili, 2006). También Richard Sennett ha hablado de la “privación sensorial” del espacio arquitectónico contemporáneo, o su incapacidad para imbricarse fluida y naturalmente con el cuerpo y las percepciones humanas; en Richard Sennett, *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, trad. César Vidal Manzanares (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 17-18.

60. Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura: (el futuro de una nueva tradición)*, 750, 780; Bruno Zevi, *El lenguaje moderno de la arquitectura. Guía al código anticlásico. Arquitectura e historiografía*, trad. Roser Berdagué (Barcelona: Poseidón, 1978), 205.

61. Así lo expresó Marcel Breuer: *The landscape may traverse the building or the building may intercept the landscape*, en *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, 41.

62. Traducción de la expresión *objective outsidersness* propuesta en Edward Relph, *Place and Placelessness* (Londres: Pion, 1976), 51-52.

63. Sobre la utilidad de la visión aérea para el planificador funcionalista, véase Le Corbusier, *The Four Routes*, trad. Dorothy Todd (Londres: Dennis Dobson LTD, 1947), 97-111; Le Corbusier, *La Ciudad del Futuro*, 22; Le Corbusier, *Aircrafts*, 2ª ed. (Londres: Trefoil Publications Ltd, 1987), 5-6, 11-12; Xavier Montey, *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 77-78; Josep Lluís Sert, *Can our cities survive? An ABC of Urban Problems, their Analysis, their Solutions; Based on the Proposals Formulated by the C.I.A.M.* (Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1944), 2.

64. Françoise Choay, *El Urbanismo: utopías y realidades*, trad. Luis del Castillo (Barcelona: Lumen, 1971), 46; Rowe y Koetter, *Ciudad Collage*, 63-64. Para Norberg-Schulz, este tipo de urbanismo aparece

por las distancias y “articuladas mecánicamente”⁶⁵ por rotundas infraestructuras de comunicación que imponen su autonomía formal. Critica Edward Relph que este tipo de urbanismo obvió el aspecto y la experiencia de los lugares⁶⁶; tal vez resulte más preciso señalar que consideró una experiencia del entorno limitada a la contemplación visual y de componente esencialmente estética —aunque se trate de una estética soterrada o disfrazada de funcionalidad—.

A pesar de que el Movimiento Moderno evolucionó y se transmutó en nuevas posiciones tras la Segunda Guerra Mundial —brutalismo, metabolismo, *high-tech*, posmodernismo, deconstructivismo, etc.— sus prolongaciones y deformaciones han tenido visible continuidad en las ciudades y territorios que a diario transitamos. El funcionalismo radical, que originariamente respondiera a profundas convicciones sociales⁶⁷, a una experimentación sin precedentes sobre los modos de habitar y construir y a una viva fascinación por la máquina, en pocas décadas se pervertiría interesadamente, reduciendo la arquitectura a construcción esquemática y repetible con el objetivo de la minimización de costes⁶⁸. También el urbanismo funcionalista inaugurado por Le Corbusier y basado en bloques de gran altura separados por amplios espacios verdes se distorsionaría en favor de los intereses económicos prescindiendo de la segunda componente. El énfasis en la funcionalidad, la estandarización, la economía y la técnica sería el subterfugio modernizante para una gran masa de construcciones de marcada indiferencia paisajística, de las que en Granada, por desgracia, hay incontables ejemplos. El capitalismo liberal encontraría en esta arquitectura de apariencia moderna, neutra y de rápida construcción un útil aliado, capaz de producir edificaciones en serie o fácilmente singularizables, si la situación lo requiere, mediante recursos fundamentalmente visuales⁶⁹. Es la arquitectura pseudorracionalista que domina en tantos barrios sin carácter, o lo que Norberg-Schulz llama el “funcionalismo vulgar”⁷⁰. Para Kenneth Frampton, este tipo de arquitectura ha contribuido al *empobrecimiento del entorno, particularmente allí donde ha sido instrumental en la racionalización de ambos tipos y métodos de construcción, y allí donde el acabado material y la forma de plano han sido reducidos a su mínimo común denominador, a fin de abaratar la producción*

concebido como gran arquitectura de planta libre; en *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*, 159.

65. Ramón López de Lucio, *Ciudad y urbanismo a finales del siglo XX* (Valencia: Universitat de València, 1993), 18.

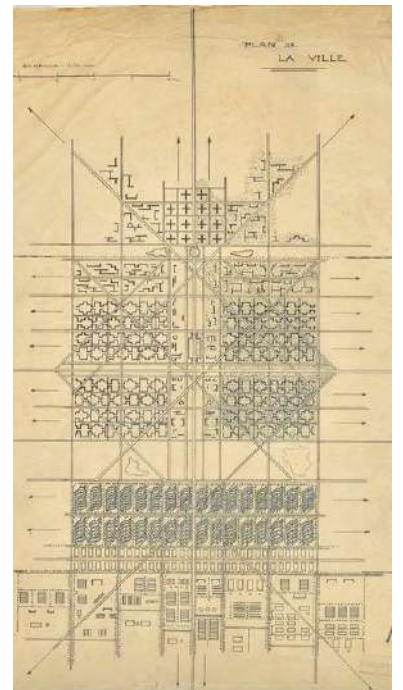
66. Relph, *Place and Placelessness*, 23; Edward Relph, *The Modern Urban Landscape: 1880 to the Present* (Londres: Croom Helm, 1987), 138.

67. Desde los inicios de la Nueva Objetividad y la problemática del *existenzminimum* (objeto del CIAM de 1929), la arquitectura funcionalista persiguió dotar de una vivienda mínima e higiénica a los sectores más desfavorecidos tras la Primera Guerra Mundial, empleando los mínimos costes y con preferencia por la fabricación en serie. Los funcionalistas más dogmáticos, entre ellos Hannes Meyer o Ludwig Hilberseimer, entendieron cualquier concesión a la estética, la psicología humana, la historia o el paisaje como una obscenidad que desvirtuaba el interés social de la profesión en este contexto de crisis. Gropius, por ejemplo, asumía el número de plantas de los edificios como un problema puramente económico, que no debía limitarse por normativas; en Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, 4ª ed. (Nueva York: Collier Books, 1970), 109-11.

68. Para Christian Norberg-Schulz, *la arquitectura funcionalista degeneró fácilmente en una yuxtaposición mecánica de partes separadas*; en *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas*, 202.

69. Lefebvre, *La producción del espacio*.

70. Norberg Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*.



[Fig. 6] La ciudad funcionalista como máquina y como composición artística sobre el “lienzo en blanco” del territorio. Le Corbusier, plano de la Ville Radieuse, 1930. © FLC.

[Fig. 7] El paisaje urbano modelado por el urbanismo y la arquitectura funcionalistas. Fotograma de la película *Play Time*. Jacques Tati, 1967.



y optimizar el uso⁷¹. No hay que olvidar que la globalización comercial ha venido favoreciendo la uniformización y desdiferenciación de la construcción independientemente del lugar: Relph precisa que la homogeneización cultural y su traducción en el paisaje es un fenómeno reconocido en otros episodios del pasado, y que lo verdaderamente inédito del momento presente es la gran escala de las transformaciones, la ausencia de adaptación a las condiciones locales y la banalidad de las experiencias del lugar engendradas⁷².

Por su parte, la concepción de la arquitectura como obra autónoma de arte contemporáneo derivó en los edificios deliberadamente singulares, “espectaculares” o de autor, utilizados como imagen publicitaria de empresas y corporaciones o como atractivos turísticos de masas. Esta arquitectura, como ha señalado Carlos Verdaguer, *se esfuerza en convertirse en signo, fácilmente reproducible y transmisible a través de las redes inmateriales*⁷³ —según Baudrillard, el comercio de signos constituye la base fundamental de la sociedad de consumo posindustrial⁷⁴—. El objetivo de este tipo de construcciones es suscitar el reconocimiento transcultural, para lo cual se apoyan en la comunicación visual⁷⁵ y adoptan como público abstracto a la totalidad del planeta. Si el paisaje cuenta, lo hace en calidad de fondo que resalta la presencia de la construcción y enmarca sus contenidos. Cuando dicha estrategia se reproduce en un entorno determinado, el resultado, en términos de paisaje, es lo que Francesc Muñoz ha denominado una “geografía objetualizada” de contenedores autorreferenciados⁷⁶.

71. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. Esteve Rimbau i Sauri (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 9.

72. Relph, *Place and Placelessness*, 79.

73. Carlos Verdaguer Viana-Cárdenas, «El paisaje análogo, un sueño urbano de la modernidad», *Revista de Occidente*, n.º 204 (1998): 136-50.

74. Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, trad. Alcira Bixio (Madrid: Siglo XXI, 2009). También Toyo Ito ha señalado *la transición hacia una sociedad donde los valores simbólicos obtenidos mediante la información, más que los valores inherentes de las cosas, son los que fomentan el consumo*; en *Arquitectura de límites difusos*, 12.

75. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, trad. Ramón Hervás (Barcelona: Paidós, 1994), 300.

76. Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*.

También la “artealización”⁷⁷ del paisaje por medios arquitectónicos ha sido asimilada por el mercado, teniendo como secuela reciente —especialmente desde el último cuarto del siglo XX— la utilización de las vistas del entorno con fines comerciales. Se trata, en este caso, de unas atenciones al paisaje limitadas a la conexión visual del panorama con el espacio construido; conexión esencialmente motivada por unas mayores expectativas de reconocimiento social y provecho económico. Si a las connotaciones de diferenciación y estatus históricamente asociadas a las vistas dilatadas se añade el extrañamiento territorial generalizado⁷⁸, la crisis ecológica reconocida desde los años setenta, la desmitificación de la vida urbana y la hegemonía de lo visual en la cultura contemporánea, se entiende que este tipo de prácticas de “estetización de los horizontes” hayan gozado de un éxito perverso⁷⁹. No puede obviarse que las vistas del entorno, por el solo hecho de presentar escala territorial, rasgos geológicos, vegetación, masas de agua, una porción amplia de cielo o, sencillamente, un largo horizonte⁸⁰, infunden serenidad y suscitan complacencia en el ánimo del ciudadano, al sugerir una suerte de reconciliación con el mundo, su apropiación metafórica a través de la mirada y un fugaz sueño de arraigo a la tierra. Una parte del mercado se orientaría a explotar este inespecífico aprecio social, situando al paisaje como panorama visual ambientador servido directamente al interior del espacio arquitectónico. En estos casos, parafraseando a Guy Debord, el paisaje que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación⁸¹. En cuanto complemento indispensable de la experiencia de la arquitectura ofertada, se convierte en un valor añadido susceptible de monetarización y entra de lleno en la dinámica del consumo, concretamente, la del consumo visual⁸².

En estas situaciones típicas de nuestro tiempo, confirmando la observación de Choay, resulta ser la economía el factor básico que determina la aproximación al paisaje de los proyectos: éste aparece frecuentemente asimilado a mero “espacio” o “fondo de escena”, supeditado al interés intrínseco de la construcción y despojado de atributos y significados propios que lo conviertan en merecedor de una atención integral⁸³. Consecuentemente, los productos construidos tienden a ser objetos y espacios desconectados del lugar, lo que se traduce en entornos urbanos

77. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

78. Para Henri Lefebvre, en el mundo occidental *la historia se vive como nostalgia y la naturaleza como pesar, como un horizonte que queda detrás*; en Lefebvre, *La producción del espacio*, 109. Véase también: Diego Barrado Timón y Marina Castiñeira Ezquerro, «El turismo: último capítulo de la idealización histórica de la naturaleza y el medio rural», *Revista española de estudios agrosociales y pesqueros*, n.º 184 (1998): 37-64.

79. Filomena Silvano, «Cuando las ciudades se transforman en paisajes: representación, fragmentación e idealización del espacio urbano», *Zainak*, n.º 31 (2009): 423.

80. Thomas Sharp apuntó la especial valoración entre la población urbana de las perspectivas de ámbito territorial, en *The Anatomy of the Village* (1946); consultada la edición: *The Anatomy of the Village* (Abingdon - Nueva York: Routledge, 2014), 65.

81. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. Rodrigo Vicuña Navarro (Santiago de Chile: Naufragio, 1995), 8.

82. Mona Domosh, «Consumption and Landscape», en *The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography*, ed. Nuala C. Johnson, Richard H. Schein, y Jamie Winders (New Jersey: John Wiley & Sons, 2013), 201.

83. Sobre esta cuestión, véase: Relph, *Place and Placelessness*, 24-25; Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica. Vol. I: Natura e Storia* (Palermo: Novecento, 1994), 6-7.



[Fig. 8] El paisaje como conjunto de encuadres estetizados. *Dejar de hacer una exposición*. Perejaume, 1999.

atomizados o dominados por las “discontinuidades repetidas de forma estandarizada”⁸⁴, de pobre experiencia y problemática legibilidad. Es evidente que, a diferencia de otras artes, la arquitectura no puede desarrollarse al margen de la economía y sus reglas, como apuntase Umberto Eco⁸⁵, y Marc Augé ha observado que posiblemente *c’est le contexte qui a changé, c’est le contexte qui est global*⁸⁶, pero no es menos cierto que el proyecto no habría de desprenderse sin más de su inmanente “topicidad”⁸⁷. El resultado son paisajes urbanos y pseudourbanos —en algunos casos, ni siquiera alcanzan a interpretarse como paisajes— en los que la edificación favorece su desintegración o su comodificación y aplana la experiencia del entorno.

Este panorama, que se reproduce en otros campos más allá de la arquitectura, ha llevado a Augustin Berque a afirmar que nuestros antepasados dotados de “pensamiento paisajero”⁸⁸, o fundidos indisolublemente con el medio, actuaban sobre él con mejor criterio que las sociedades modernas, cuyos paisajes son, en su opinión, confusos y profundamente antiestéticos. El autor se apoya en esta aparente contradicción para afirmar que existe un lado adverso en la aparición del “pensamiento del paisaje”⁸⁹ —la concepción del mismo en cuanto objeto de representación y de reflexión—, y es precisamente, en su opinión, el enrarecimiento y la

84. Traducción de la expresión *repetitive standardised discontinuities* propuesta por Lionel Brett (1970) y citada en Relph, *Place and Placelessness*, 23; Relph, *The Modern Urban Landscape: 1880 to the Present*, 260.

85. Umberto Eco, «Functionalism and Sign: The Semiotics of Architecture», en *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, ed. M. Gottdiener y A. Lagopoulos (Nueva York: Columbia University Press, 1986), 56-85. Véase también Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, 18.

86. Marc Augé, «Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain», *Communications* 87, n.º 2 (2010): 171.

87. En relación con la cualidad de los lugares y su experiencia, véase Eugene Victor Walter, *Placeways: A Theory of the Human Environment* (Chapel Hill - Londres: University of North Carolina Press, 1988). El autor propone el neologismo “topística” (*topistics*) para definir *a holistic mode of inquiry designed to make the identity, character, and experience of a place intelligible* (tomado del glosario de términos al final de la monografía).

88. Berque, *El pensamiento paisajero*. Esta expresión, sin embargo, resulta algo confusa, por cuanto el autor la utiliza para referirse al modo intuitivo de habitar en armonía con el entorno; lo contrario, por tanto, de un “pensamiento” o reflexión consciente.

89. Berque, *El pensamiento paisajero*.

desnaturalización de las relaciones entre el ser humano y su entorno. Éstas pasarían a caracterizarse, en adelante, por su brutalidad o su artificiosidad, tanto más intensas cuanto mayores fuesen los medios disponibles⁹⁰. También Tuan apuntó que la conciencia del paisaje distancia, al deshacer la intuitiva frescura e inmediatez de la experiencia⁹¹. Estas observaciones recuerdan, salvando las distancias, a un conocido monólogo de la película *Lisbon Story* (1995):

Una imagen que no es vista no puede vender nada. Es pura y, por consiguiente, bella y verdadera. En una palabra, inocente. Mientras ningún ojo pueda contaminarla, está en armonía con el mundo. Si no es vista, la imagen y el objeto que representa se pertenecen. Sí, solamente cuando miramos la imagen, lo que ella representa muere⁹².

¿Ha muerto el paisaje en el siglo XX? Así lo creen algunos autores⁹³. En Granada, Ángel Isac habla de la *desaparición del paisaje* durante este periodo⁹⁴. Otros, como Alain Roger, opinan que estamos sobrecargados de ellos, en tanto que los reconocemos en casi todas partes⁹⁵; aunque tal vez debería hablarse en este sentido, más que de paisajes, de secuencias y encuadres instantáneamente “artealizables”⁹⁶ por su correspondencia con los modelos insistentemente servidos por la cultura visual mediática: son éstas las imágenes que *saturan e inmunizan al observador*⁹⁷.

En cambio, la asunción, para el desarrollo de esta investigación, de la definición contemporánea de “paisaje” (CEP) como interpretación cultural del territorio habitado permite desligar sin dificultad la emergencia, histórica y geográficamente localizada, de una cierta conciencia paisajística con respecto a las rupturas iniciadas por la ciencia moderna o, si se prefiere, con respecto a las primeras evidencias ostensibles del POMC. Parece haber sido este último punto de inflexión en la historia de Occidente, más que el “pensamiento del paisaje”⁹⁸ o alguna de sus formas de

90. Berque, *El pensamiento paisajero*, 86-89.

91. Yi-Fu Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 146, 148.

92. Wim Wenders, *Lisbon Story* (Portugal - Francia - Alemania: Road Movies Filmproduktion, Madragoa Filmes, Wim Wenders Stiftung, 1994). Similar idea fue intuida por Moneo aunque referida al asunto del “tipo” arquitectónico: *una angustiosa duda nos asalta: ¿no fue precisamente en aquel momento en que hizo su aparición en la historia el concepto de tipo, al finalizar el siglo XVIII, cuando su consistencia desaparece? ¿No fue tal vez la conciencia histórica de la noción de tipo la que ha desterrado para siempre la unidad que se le atribuía? En otras palabras, ¿no es el reconocimiento de un hecho como este el primer síntoma de su inmediata desaparición?* En Rafael Moneo, «De la tipología», *Summarios*, n.º 79 (1984): 15-26.

93. François Dagognet, François Guéry y Odile Marcel, «Mort et résurrection du paysage», en *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage: actes du Colloque de Lyon*, ed. François Dagognet (Seysssel: Editions Champ Vallon, 1982); Berque, *El pensamiento paisajero*, 92-93.

94. Ángel Isac Martínez de Carvajal, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009* (Granada: Universidad de Granada, 2010), 19.

95. Alain Roger, «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos», en *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Joan Nogué (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 67-86; Roger, *Breve tratado del paisaje*, 120.

96. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

97. Ana María Moya Pellitero, *La percepción del paisaje urbano* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011), 48; Joan Nogué, «Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales», en *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, ed. Toni Luna y Isabel Valverde (Barcelona - Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña, Universitat Pompeu Fabra, 2011), 25-41; Relph, *Place and Placelessness*, 58-59, 90-121.

98. Berque, *El pensamiento paisajero*.

“artealización”⁹⁹ *per se*, el que ha terminado desembocando en la actual crisis del entorno que tiene en la arquitectura una de sus más palpables manifestaciones:

Para el hombre del campo las rocas y las montañas son «feas» porque no puede cultivarlas. Mientras estuvo vivo el reconocimiento de tales conexiones empíricas, el hombre construyó con el paisaje. El hombre industrializado, en cambio, cree que los medios técnicos le capacitan para hacer cualquier cosa en cualquier sitio, lo que implica que todas las conexiones empíricas han quedado sin sentido. El resultado es la pérdida de la capacidad de integrar los edificios con sus alrededores¹⁰⁰.

Entendemos, en consecuencia, que la “desaparición” acaecida no es tanto del paisaje como de sus caracteres tradicionales, en los planos perceptivo, funcional, social y simbólico; caracteres que se sustentaban y eran expresión de unas relaciones con el entorno ya en muchos casos extintas. A su vez, la acelerada revolución experimentada en poco más de un siglo se ha traducido en nuevas relaciones con el medio cuya práctica diaria es asumida con naturalidad pero cuyas manifestaciones aparentes producen escepticismo; conflicto que se halla en la base del desapego hacia los paisajes urbanos contemporáneos¹⁰¹. Se podría imputar la indiferencia hacia tales entornos a su carácter reciente y plenamente funcional: cabría preguntarse, entonces, si la apreciación paisajística emerge sólo por efecto del distanciamiento ocioso del visitante, que tiñe y vuelve selectiva su mirada, o cuando está en vías de extinción el modo de vida hasta entonces ligado al lugar y que ha determinado su experiencia característica. Berque, sin embargo, rechaza el argumento de que los paisajes contemporáneos no sean desagradables sino inéditos, como si más adelante se fuesen a apreciar: considera, con su habitual tono crítico, que son expresión de un fracaso colectivo¹⁰².

Por su parte, Joan Nogué o Rem Koolhaas han apuntado que el efecto de “invisibilidad” de un paisaje, o la imposibilidad de reconocerlo como tal, podría deberse a la incapacidad de procesar integradamente lo percibido¹⁰³. Nogué reconoce que existe un *abismo cada vez mayor entre el paisaje arquetípico transmitido de generación en generación y el paisaje real, cada vez más homogéneo y banal*¹⁰⁴, para lo cual propone como solución, en la misma línea de Robert Smithson¹⁰⁵, Edward Relph¹⁰⁶

99. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

100. Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, 110. Josep Maria Montaner ha reiterado esta consideración en «Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos», en *El paisaje en la cultura contemporánea*, ed. Joan Nogué (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 234.

101. Véase, por ejemplo: Relph, *Place and Placelessness*, 125; Marc Antrop, «Why Landscapes of the Past Are Important for the Future», *Landscape and Urban Planning* 70, n.º 1-2 (2005): 21-34.

102. Berque, *El pensamiento paisajero*, 86. Similar postura sostiene Javier Maderuelo, para quien *si el paisaje que estamos construyendo no es satisfactorio, entonces es que nos estamos equivocando*; en Javier Maderuelo, «La actualidad del paisaje», en *Paisaje y pensamiento*, ed. Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo (Madrid: Abada Editores, 2006), 251.

103. *La escritura de la ciudad puede resultar indescifrable y defectuosa, pero eso no significa que no haya escritura; puede que simplemente sea que nosotros hemos creado un nuevo analfabetismo, una nueva ceguera*; en Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*, trad. Jorge Sainz (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 27.

104. Joan Nogué, «Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas», *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, n.º 73-74 (2007): 379.

105. Robert Smithson consideraba que *debemos aceptar la situación entrópica y aprender más o menos a reincorporar estas cosas que parecen feas* (1973); en Robert Smithson, «La entropía se hace visible», en *De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*, ed. Javier García-Germán (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 57.

106. *These descriptions of the landscapes we live in may appear to be largely negative, but this is a misleading conclusion to draw because it is based on criteria that relate to the old images of stability and*

o Alain Roger, revisar los paisajes de referencia, ampliando su abanico para incluir elementos contemporáneos y de la globalización, hacia una fusión integradora con los valores históricos. Roger señala:

Todavía no sabemos ver nuestros complejos industriales, nuestras ciudades futuristas, el poder paisajístico de una autopista. Somos nosotros los que tendremos que forjar los esquemas de visión que nos los conviertan en estéticos¹⁰⁷.

Ya Kevin Lynch había sugerido, en *The image of the city*, que la “imaginabilidad” de los paisajes urbanos contemporáneos se podía mejorar bien por transformación física de los mismos, bien por readiestramiento de la mirada de sus habitantes¹⁰⁸; incidiendo, por tanto, en los esquemas interpretativos¹⁰⁹. Esta salida, no obstante, entraña un riesgo, y es que podría traducirse en ciudadanos más conformistas y agentes urbanos menos comprometidos¹¹⁰. En otras palabras, generalizar una mirada adaptativa y complaciente no parece que sea por sí sola una solución idónea. Y es que el paisaje no se limita a una cuestión visual ni estética: su experiencia y su valoración social son indisociables de las consideraciones éticas¹¹¹. Es como si, a través de la experiencia, fuese reconocible la ausencia de auténtico¹¹² compromiso con el entorno en las transformaciones en él operadas. Estas sensaciones difícilmente puedan ser reemplazadas por nuevos cánones visuales o descriptores lingüísticos, pues parten de la esencia misma de las cosas. Quizás el abordaje frontal del dilema que plantean los paisajes urbanos contemporáneos pase necesariamente por analizar las relaciones practicadas con el entorno en los últimos tiempos, así como sus consecuencias a medio y largo plazo. La “ventana” al caso de Granada que se abre en las páginas siguientes responde a dicho objetivo, centrando este debate en el campo arquitectónico.

clearly-defined and cared-for places. We do not assess modern political economy in terms appropriate to medieval society-that clearly would be foolish; but most of the terms that we have for describing landscapes seem to be those suited to the idealised handicraft landscapes of some earlier period, and it is inevitable that when these are applied to the present they should seem pejorative; en Relph, *Place and Placelessness*, 140.

107. Roger, *Breve tratado del paisaje*, 121-22.

108. Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, trad. Enrique Luis Revol (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 21.

109. También Ronald Hepburn señaló el “reto” de la integración de impresiones sensoriales que *a priori* pudieran parecer distantes de los estereotipos culturales; en Hepburn, «Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty», 291.

110. Roger se apresura a puntualizar que la forja de nuevos cánones estéticos en lo que se refiere al paisaje *no significa que haya que dejar la mugre y la piedra en su estado y contentarse con “poetizarla”*. *La evidencia, en su gravedad poética, habla, al contrario, de la urgencia de elaborar un nuevo sistema de valores y de modelos que nos permita artealizar in situ, y también in visu, “el horroroso país” que estamos condenados a habitar*; en Roger, *Breve tratado del paisaje*, 123. Nos inclinamos a pensar, sin embargo, que tomar la condición estética como móvil para la transformación física y mental de los paisajes resultaría en último término contraproducente.

111. Véase Zimmer, «La dimensión ética de la estética del paisaje». También Methieu Kessler, Joan Nogué o Gerard Vilar han recordado la estrecha relación entre ética y estética en lo que al paisaje se refiere.

112. Sobre la “autenticidad” en la creación consciente de lugares, remitimos a Relph, *Place and Placelessness*, 71-78.

LA GRANADA CONTEMPORÁNEA

A diferencia de las grandes capitales europeas, Granada a mediados del s. XIX continuaba presentando una estampa esencialmente similar a la de las centurias previas. La extensión y forma urbana apenas habían variado —la ciudad continuaba presentando una estructura concéntrica y contornos accidentales—, y tampoco lo había hecho sustancialmente el “paisaje urbano interior”¹¹³. Dejando a un lado las destrucciones tras la invasión francesa¹¹⁴ o los derribos y cambios de uso derivados de la política desamortizadora¹¹⁵, no habían tenido lugar alteraciones urbanas de gran calado, tan sólo actuaciones localizadas de reemplazo de edificaciones o intentos de recualificación de espacios concretos¹¹⁶. Los medios de transporte, las formas de habitar y construir y la economía local se habían mantenido sin cambios sustanciales, en tanto que la demografía había permanecido prácticamente congelada en sus cifras debido a las malas comunicaciones, al azote de las epidemias y a la pronunciada decadencia social y cultural¹¹⁷, extendida en gran medida al conjunto de la nación. Sería ya en la segunda mitad del XIX¹¹⁸ y, sobre todo, durante el siglo XX, cuando los nuevos ideales que cruzaban el continente se encontrasen con el capital y la iniciativa necesarios para reimaginar sin complejos la Granada contemporánea.

113. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

114. Sobre esta cuestión, remitimos al estudio del profesor Juan Manuel Barrios Rozúa, *Granada napoleónica: ciudad, arquitectura y patrimonio* (Granada: Universidad de Granada, 2013).

115. Véase Juan Manuel Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: ciudad y desamortización* (Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1998).

116. Juan C. Gay Armenteros y Cristina Viñes Millet, *Historia de Granada. Vol. IV: La época contemporánea (siglos XIX y XX)* (Granada: Don Quijote, 1982); Joaquín Bosque Maurel, *Geografía urbana de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 1988), 93; Ángel Isac Martínez de Carvajal, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 2007), 34-35; Ana Del Cid Mendoza, «Cartografía urbana e historia de la ciudad. Granada y Nueva York como casos de estudio» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015), 215. Algunas de las transformaciones operadas durante el dominio francés (1810-1812) fueron la construcción del Puente Verde, el ajardinamiento del Paseo del Salón o la construcción de un teatro en la Plaza del Campillo. Con respecto al siglo XIX, Gallego Burín señalaría que había sido *un siglo más de destrucción que de crecimiento*; en Antonio Gallego Burín, *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, ed. Francisco Javier Gallego Roca, 10ª ed. (Granada: Comares, 1995), 53.

117. A ello contribuyó la división de España en provincias (1833), disminuyendo su peso relativo en el sureste peninsular.

118. Para una visión general de las transformaciones operadas en las ciudades españolas durante el siglo XIX, puede consultarse: Horacio Capel Sáez, *Capitalismo y morfología urbana en España* (Barcelona: Los libros de la frontera, 1975), 15-39; Francisco Quirós Linares, «El paisaje urbano español en el siglo XIX», en *Estudios sobre historia del paisaje español*, ed. Nicolás Ortega Cantero (Madrid: Los libros de la Catarata, 2002), 155-68; Francisco Quirós Linares, *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*, ed. Francisco Coello (Gijón: Trea, 2009).

[Fig. 1] Embocadura de la Gran Vía de Colón hacia 1930. AMG, *Diseño de las fachadas de los edificios desde la Cuesta del Chapiz hasta Reyes Católicos*, signatura 13.003.01, número de registro 236.



Puede decirse que hasta la Guerra Civil el ambiente local estuvo marcado por un clima de tensión en torno al devenir de la ciudad, que enfrentaba esencialmente a dos posturas: la “obsesión modernizante” —en expresión despectiva de Luis Seco de Lucena¹¹⁹— y el romanticismo pintoresquista y estetizante; tendencias que eran reflejo de sus homólogas europeas de décadas anteriores¹²⁰. En Granada, la primera postura la encarnaba la burguesía liberal, que deseaba actualizar la ciudad conforme a las pautas de progreso material marcadas por las grandes capitales y entendía el pasado como un lastre del que era imperativo desprenderse. Este grupo social aspiraba a convertir Granada en una ciudad higiénica y funcional cuyas calles y espacios públicos fuesen espejo en el que reconocerse: la anchura y rectitud de las vías principales, la amplitud de los paseos, el ornato de las plazas o el estilo historicista y ecléctico de las fachadas¹²¹, de signo elitista¹²², eran los aspectos más valorados a nivel de “paisaje urbano interior”¹²³, al tiempo que se condenaban

119. Luis Seco de Lucena Paredes, «Obsesión Modernizante. Recuerdo de Boabdil. El oro del Darro», *Granada Gráfica: revista ilustrada* (Granada, mayo de 1931).

120. Ganivet lo sintetizó con las siguientes palabras: *En cualquier cambio que quiera introducirse en una ciudad ó en una nación hay un pretexto para que se libren varias batallas; y la más recia la sostienen siempre los partidarios de lo viejo y los partidarios de lo nuevo*; en Ángel Ganivet, *Granada la Bella* (Helsingfors: J.C. Frenckell e hijo, 1896), 12.

121. Antes de la aprobación del Código Civil (1889), la única parte pública de los edificios y sujeta a reglamentación eran las fachadas, para las que se exigían unos principios compositivos básicos de simetría, alineaciones de huecos y limitación de los elementos volados; véase Lucía Gómez Robles, José Antonio Fernández Ruiz y Nicolás Torices Abarca, *Tourist in Granada: la ciudad de 1830 vista por los viajeros* (Granada: Fundación Albaicín, 2008), 43, 49. El *Reglamento de ornato público de la ciudad de Granada* (1847) era el documento por el que se regía toda “obra exterior”.

122. Chueca Goitia caracterizó de este modo la preferencia arquitectónica por el eclecticismo por parte de la burguesía: *Esa dignidad, esa honorabilidad, a que aspiraba por encima de todo el burgués, se la ofrecía mejor que nada, de una manera fácil y asequible, el prestigio del pasado. Para sus grandes edificios públicos, templos, parlamentos, ministerios, tribunales, teatros, museos, etc., las columnas clásicas, las agujas góticas, las cúpulas barrocas, eran algo así como una honorable prueba de limpieza de sangre*. En Fernando Chueca Goitia, «La transformación de la ciudad», *Revista de Occidente*, n.º 8-9 (1963): 327-45.

123. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

el costumbrismo andaluz¹²⁴ y la irregularidad de las calles angostas¹²⁵. Estas transformaciones bajo la consigna del progreso no fueron siempre bien digeridas por otro sector de la burguesía granadina, que se recreaba en la imaginación de un pasado idealizado y juzgaba la ciudad desde un punto de vista eminentemente estético, obviando los problemas sociales y las necesidades de adaptación a los nuevos tiempos¹²⁶. Un intelectual como Ángel Ganivet caería en ocasiones en este tipo de valoraciones, defendiendo, por ejemplo, la figura del aguador frente a la construcción de canalizaciones de agua potable¹²⁷. Personajes de renombre local como Melchor Fernández Almagro, Luis Seco de Lucena o Antonio Gallego Burín¹²⁸—este último con significativos matices— secundaron en parte la posición ganivetiana, defendiendo *el carácter pintoresco y romántico de la Granada de los artistas y de los escritores*¹²⁹. Las opiniones más equilibradas las representaron intelectuales como Francisco de Paula Valladar¹³⁰, Manuel Gómez-Moreno¹³¹ o Leopoldo Torres Balbás¹³², quienes denunciaron la destrucción del patrimonio histórico y el progreso mal entendido sin que la fantasía y el romanticismo nublasen su entendimiento. Con el futuro de la ciudad en juego en este momento clave, la planificación urbana brillaba por su ausencia, por lo que la batalla ideológica se libraría directamente sobre el terreno y acusando los vaivenes municipales.

A nivel urbano fueron tres las principales transformaciones acaecidas en este primer arco temporal que tuvieron una alta incidencia en el paisaje local: el embovedado del Darro (1850-1938), la apertura de la Gran Vía (concebida en 1890 y ejecutada entre 1895 y 1907) y el trazado del Camino de Ronda (comenzado a gestar en 1891 y ejecutado entre 1930 y 1939). Las dos primeras fueron decisivas en la

124. Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: ciudad y desamortización*, 247.

125. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. VIII (Madrid: La Ilustración: Est. Tipográfico-Literario-Universal, 1847), 543.

126. Se ha propuesto para esta actitud la denominación de “retrofilia”, en Cara Aitchison, Nicola E. Macleod y Stephen J. Shaw, *Leisure and Tourism Landscapes: Social and Cultural Geographies* (Londres: Routledge, 2000), 138-60.

127. Ganivet, *Granada la Bella*, 20-26.

128. Gallego criticó duramente el higienismo del s. XIX y la destrucción del patrimonio que había ocasionado; influenciado por Camillo Sitte, se mostraba convencido de que el urbanismo no era sólo un problema técnico, sino también del arte; en Antonio Gallego Burín, *La reforma de Granada* (Granada: Ayuntamiento de Granada, Delegación Provincial de Educación Popular, 1943), 30, 34. Sobre la ambigua postura de Gallego Burín, véase Ángel Isac Martínez de Carvajal, «La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín: el informe de 1932», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 27 (1996): 217-27; Julio Juste, *La Granada de Gallego y Burín, 1938-1951: reformas urbanas y arquitectura* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995); Alejandro Víctor García et al., *Luz y tiniebla: La Granada de Antonio Gallego Burín* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 2020).

129. Antonio Garrido del Castillo, «Sobre la conservación de lo típico», *Granada Gráfica: revista ilustrada* (Granada, agosto de 1928).

130. Francisco de Paula Valladar y Serrano, «Aspecto general de Granada», *Granada Gráfica: revista ilustrada* (Granada, enero de 1920).

131. Manuel Gómez-Moreno González, *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo* (Granada: Imprenta de D. José López Guevara, 1884).

132. Leopoldo Torres Balbás, «Granada: La ciudad que desaparece», *Arquitectura*, n.º 53 (1923): 157-81. La polémica desatada, por ejemplo, en relación con la proyectada demolición del Corral del Carbón se trasladó incluso a revistas nacionales, pronunciándose arquitectos de renombre como Teodoro Anasagasti para mostrar su oposición a aquel desafuero; véase «Acotaciones: El derribo del Corral del Carbón», *La construcción moderna*, n.º 4 (1918): 37.

redefinición del “paisaje urbano interior”¹³³ del centro histórico y la tercera sentó las bases de un cambio radical del “paisaje urbano exterior”¹³⁴ que se operaría en las décadas siguientes.

El embovedado, como es sabido, vino motivado por las periódicas avenidas e inundaciones del Darro y la insalubridad derivada del arroyo de desperdicios en el cauce fluvial¹³⁵, ante lo cual no se concibió otra solución que su ocultamiento¹³⁶. La cubrición del río desde Plaza Nueva hasta su desembocadura en el Genil permitió intercomunicar fluidamente los sectores más céntricos de la ciudad y renovar por completo la actual calle Reyes Católicos; a cambio, el centro histórico quedó despojado de uno de sus ambientes más característicos, para verlo seguidamente reemplazado por un creciente flujo de tráfico ceñido por típicos inmuebles burgueses.

Por su parte, la Gran Vía constituyó la más importante operación urbanístico-inmobiliaria emprendida por la burguesía enriquecida por la industria azucarera¹³⁷, en el marco de la tardía y mínima Revolución Industrial granadina. Dudosamente calificada como “ensanche interior”, la avenida tenía como objetivo principal conectar cómodamente el centro urbano con la estación de ferrocarril recientemente abierta en el extrarradio (1874). Entre las distintas soluciones barajadas¹³⁸, se optó por ejecutar un corte lineal¹³⁹ en el entramado urbano, en zona de edificación pobrísima y malsana cuyas estrechas y enmarañadas callejuelas son focos permanentes de infección —palabras del promotor¹⁴⁰—, que uniese ambos

133. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

134. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

135. Gay Armenteros y Viñes Millet, *Historia de Granada. Vol. IV: La época contemporánea (siglos XIX y XX)*, 234-35.

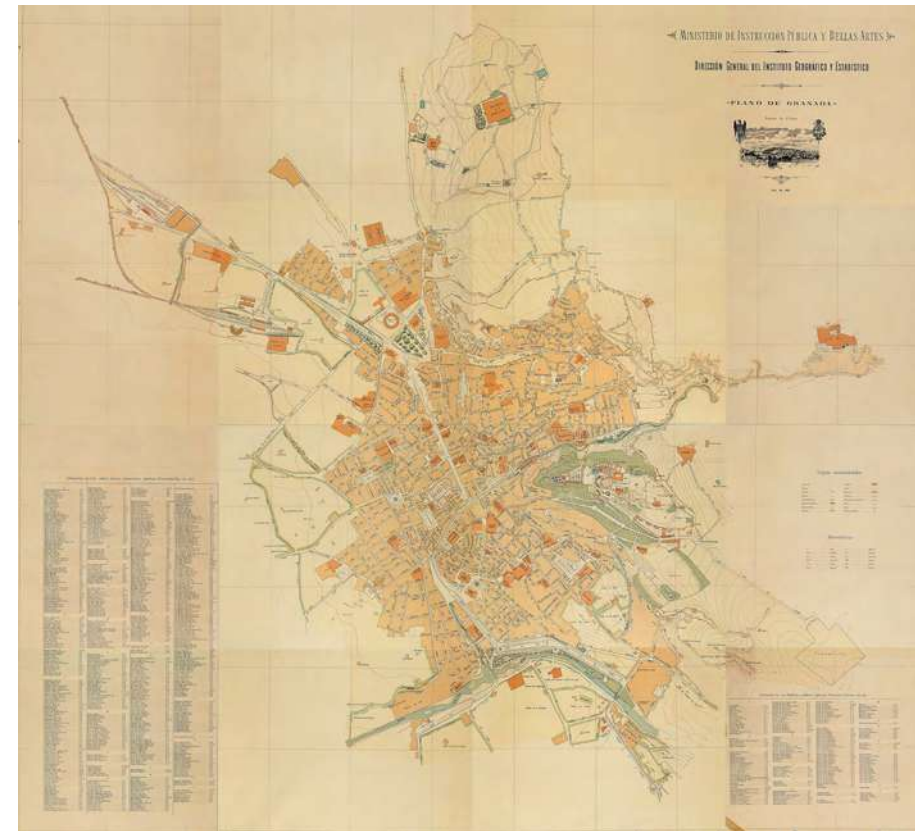
136. Sobre el embovedado del Darro remitimos al estudio de Francisco A. García Pérez: «Visiones de la No-Granada. Imágenes acuáticas y subterráneas en la ciudad contrarreformista y burguesa» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013).

137. Sobre este proyecto existe una abundante bibliografía, de entre la que puede destacarse: Manuel Martín Rodríguez, *La Gran Vía de Granada: cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración* (Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1986); Gabriel Pozo Felguera, *La Gran Vía de Granada: un siglo* (Granada: Caja Rural, 1997); Roser Martínez-Ramos e Iruela, «Memoria de la construcción de la Gran Vía de Colón de Granada. Reconocimiento y caracterización de sus edificios» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015); Ricardo Anguita Cantero y Ángel Isac, *La Gran Vía de Granada: proyecto urbano y arquitectura, 1890-1933* (Granada: Comares, 2020).

138. Se argumentó la inviabilidad de una conexión en línea recta de Puerta Real con la estación de ferrocarril, dado que las edificaciones de valor considerable, levantadas en los últimos años en Puerta Real y calle de Mesones, y la existencia del Jardín Botánico, Gobierno Civil y otros establecimientos importantes impedían su realización por los altos costes de expropiación. Igualmente inviable resultaba el desplazamiento de la conexión a las proximidades de la fachada de la Catedral y a la calle Elvira, por motivos análogos a los que se sumaba, en el segundo caso, la incidencia de la topografía. Consúltense AMG, expediente con signatura C.02049.0009. Véase también Modesto Cendoya Busquets, *Proyecto de la Calle de Colón. Memoria descriptiva* (Granada: Imp. de La Publicidad, 1892); Isac Martínez de Carvajal, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa*, 83.

139. Para dominar un espacio, la tecnología introduce en un espacio anterior una forma, muy a menudo una forma rectilínea, rectangular (el entramado, la cuadrícula). Por ejemplo, la autopista: brutaliza por completo el paisaje y el país; transforma, como un enorme cuchillo, el espacio; en Lefebvre, *La producción del espacio*, 213. Martín Rodríguez prefiere hablar de “cala” más que de “apertura” o “desventramiento” en el caso de la Gran Vía granadina; en *La Gran Vía de Granada: cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*, 13.

140. Escrito de Juan López-Rubio, presidente de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Granada, al Ayuntamiento de la capital, 27 de noviembre de 1890. AMG, *Apertura de la Gran Vía de Colón. Expediente administrativo*, signatura C.02259.0003. Reproducido en Martín Rodríguez, *La Gran Vía de Granada: cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*, 211-12.



[Fig. 2] Plano de Granada a comienzos del siglo XX. Talleres del Instituto Geográfico y Estadístico, 1909. IGN, 31-D-1.

puntos de la manera más rápida. El móvil principal de la operación, funcional y económico, se conjugaba, por tanto, con la deseada higienización, y también con el ornato burgués y la rentabilidad inmobiliaria, pues aquella masa de inmuebles maltrechos iba a ser sustituida por edificios de nueva planta donde el aire y la luz circulen con profusión; además, la operación prometía dar empleo a los millares de obreros que tan necesitados se encuentran de ocupación —añadiendo, por tanto, un objetivo social hasta cierto punto compensatorio del desalojo de cientos de familias—. Aunque implicó la supresión de un segmento del centro histórico¹⁴¹, la expulsión de población vulnerable y el inicio de su centrifugación a la periferia —proceso que tiempo después se reproduciría en la Manigua¹⁴² y en San Lázaro¹⁴³—, la

141. Como han evidenciado Ricardo Anguita y Ángel Isac, el trazado atravesaba una zona de inmuebles, en su mayoría vetustos, precarios o mal conservados, cuyos costes de expropiación resultaban asumibles; en Anguita Cantero y Isac, *La Gran Vía de Granada: proyecto urbano y arquitectura, 1890-1933*, 57. El propio Modesto Cendoya, arquitecto municipal y redactor del proyecto, así lo trasluce en su *Memoria descriptiva* del 26 de noviembre de 1891, reproducida también en Martín Rodríguez, *La Gran Vía de Granada: cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*, 215-27.

142. La reforma de la Manigua emprendida por Gallego Burín se justificó por motivos de salubridad y decoro prácticamente idénticos a los aducidos por la burguesía del XIX en la operación de la Gran Vía. Véase Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 41.

143. En 1929 el alcalde Mariano Fernández Sánchez-Puerta prometía convertir en una hermosa avenida la referida de Alfonso XIII [actual Constitución]. A tal efecto, se proyecta derribar todas las casas de la insalubre barriada de San Lázaro, para edificar a un lado hotelitos, separados por jardines, y al otro, un barrio moderno, con amplias vías y buenos edificios; en Mariano Fernández Sánchez-Puerta, «Escribe el alcalde de Granada», *Granada Gráfica: revista ilustrada* (Granada, mayo de 1929). Posteriormente, Gallego Burín

reforma recibió en su momento el apoyo de la mayor parte de los granadinos¹⁴⁴, por lo que suponía para el “saneamiento” y “prestigio” de la ciudad y la inmediata generación de empleo¹⁴⁵. La Gran Vía se perfiló desde el inicio como uno de los ambientes urbanos predilectos de la burguesía local: una escenografía lineal *pavimentada e iluminada mejor que en París*¹⁴⁶ que daba la espalda, física y simbólicamente, a la ciudad del pasado para abrirse sin reservas al progreso simbolizado por la estación de ferrocarril. En ella, la clase acomodada se hacía la ilusión de habitar una moderna y progresiva capital europea. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aplaudió el proyecto e incluso instó a su prolongación hasta el Genil¹⁴⁷, a costa del barrio de San Matías; hecho que resulta bastante expresivo de los valores de la España más ilustrada del momento.

Por último, son también los años en que se gesta y explana el Camino de Ronda: inicialmente, la nueva vía se concibió como una carretera exterior de conexión entre las de Málaga-Bailén y Granada-Motril¹⁴⁸ que evitase el tráfico de paso por el congestionado centro urbano¹⁴⁹. Su directriz rectilínea era prácticamente paralela a la Gran Vía: si aquella hendía de forma inclemente el centro histórico, la nueva carretera atravesará, igualmente rectilínea y positivista, el tejido de huertas de la vega. Aunque el origen del proyecto data de 1891, su ejecución no comenzó hasta 1930, habiéndose producido en los años veinte un cambio de orientación decisivo: de carretera exterior y límite del posible y tantas veces postergado ensanche, el Camino de Ronda pasó a concebirse como eje soporte del futuro crecimiento, lo que a la postre habría de redefinir por completo el “paisaje urbano exterior”¹⁵⁰: de la ciudad orgánica de contornos accidentales donde se verificaba una trabazón fluida entre lo urbano y lo agrario se pasaría, casi sin transición ni consideración

vería también en el antiguo barrio de San Lázaro una entrada indecorosa para la ciudad; en Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 50.

144. Uno de los más críticos fue Ganivet: *A Granada llegó la epidemia del ensanche y como no había razón para que nos ensancháramos porque teníamos nuestros ensanches naturales en el barrio de San Lázaro, Albaicín y Camino de Huétor y más bien nos sobraba población, concebimos la idea famosa de ensancharnos por el centro y el proyecto diabólico de destruir la ciudad, para que el núcleo ideal de ella tuviera que refugiarse en el Albaicín*; en Ganivet, *Granada la Bella*, 33.

145. Véase como ejemplo las palabras dedicadas al proyecto por *El Defensor de Granada* de 21 de febrero de 1895: *es indiscutible que la ejecución de esta idea redundaría en prestigio de la ciudad, preparándola para recibir los fecundos gérmenes que el progreso viene depositando, con el desarrollo de la industria y la próxima apertura de grandes vías férreas, en el seno de esta hermosa ciudad. Representa el proyecto de esta calle una viril sacudida de las energías vitales de Granada, y en tal sentido, por cuanto significa una aspiración de vivir mejor y más floreciente vida que la que vivimos, merece las simpatías de cuantos se interesan por la realización de los ideales granadinos*.

146. «El ensanche de la ciudad», *Granada Gráfica: revista ilustrada* (Granada, agosto de 1929).

147. Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al proyecto de la Gran Vía de Colón, 21 de septiembre de 1892, reproducido en Martín Rodríguez, *La Gran Vía de Granada: cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*, 229-36. El único disenso de la opinión general de la Academia, por parte de uno de sus miembros, se fundamentaba en deficiencias de forma y profundidad técnica de la propuesta.

148. María del Pilar Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012), 35; Ángel Isac Martínez de Carvajal, «El primer planeamiento urbano de Granada. Los anteproyectos del concurso de 1935 para el ensanche y la reforma interior», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 23 (1992): 563-80.

149. «La reforma de la ciudad», *El Defensor de Granada*, 4 de diciembre de 1924. Véase también AMG, *Construcción del Camino de Ronda. Sobre llevar por el Camino de Ronda las travesías que por el centro de la Ciudad tienen las carreteras de Jaén y Motril*, expediente con signatura C.03002.0007.

150. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».



[Fig. 3] La continuidad de la ciudad compacta y de contornos accidentales. Se aprecia el trazado del primer tramo del Camino de Ronda en construcción. Autor desconocido, 1932.

de alternativas, a unas relaciones con el entorno rural basadas en la imposición de trazas rígidas y el avance superficial indiscriminado.

Y es que, para buena parte de la sociedad granadina del primer tercio de siglo, el celebrado paisaje local parecía limitarse a la Alhambra¹⁵¹ y a las vastas perspectivas divisibles desde el Mauror, San Cristóbal o el Alto Albaicín, mientras que el resto del territorio, incluido el casco histórico —en el que sólo eran respetados los monumentos de renombre—, se asumía implícitamente como “espacio” susceptible de toda transformación que se entendiese oportuna y favorable a una vaga idea de “progreso”¹⁵². Hasta un pintor como José María Rodríguez-Acosta se pronunciaba en favor de intervenciones como la de la Gran Vía, desdeñando los llamados rincones “pintorescos”¹⁵³. Por las mismas fechas, Ángel Barrios, músico y teniente de alcalde (1923-1928), defendía el “derecho al paisaje” y el concepto de “vista de dominio público”, a la vez que introducía en la concesión de licencias de obra en el Albaicín el factor paisajístico¹⁵⁴. También el conde de las Infantas, Director General de Bellas

151. Incluso dentro de la propia Alhambra lo considerado valioso se limitaba a los palacios nazaries, como criticase Modesto Cendoya en una columna de prensa: *por aquel entonces [ca. 1907] la Alhambra como monumento, se reducía al Palacio propiamente dicho, y el resto eran considerados como paseos y lugares de esparcimientos en que los carruajes tenían libre entrada*; en Modesto Cendoya Busquets, «Algo sobre la Alhambra», *El Defensor de Granada*, 17 de marzo de 1923.

152. Sobre la equívoca concepción del progreso en esta época, véase Juan Manuel Barrios Rozúa, *Granada: historia urbana* (Granada: Comares, 2002), 175-76.

153. «Sobre la reforma de Granada. La ciudad vieja y el espíritu nuevo: lo que nos dice el pintor José M. Rodríguez-Acosta», *El Defensor de Granada*, 27 de enero de 1929.

154. Ismael Ramos Jiménez, «Ángel Barrios: el compositor en su época» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015), 550-51; «En el Ayuntamiento: se reúne la comisión permanente y se adoptan acuerdos para conservar lo típico y pintoresco de Granada», *El Defensor de Granada*, 5 de abril de 1928; Constancio, «Lirismo municipal», *El Defensor de Granada*, 26 de abril de 1928; Hermenegildo Lanz, «La defensa del paisaje: un bello rincón granadino en peligro», *El Defensor de Granada*, 12 de julio de 1928.

Artes, abogó por *el derecho a la contemplación del bello paisaje* en una carta dirigida al alcalde y publicada en *El Defensor de Granada*, a 2 de enero de 1929¹⁵⁵. Esta conciencia paisajística parcial y selectiva, de componente “artealizadora”¹⁵⁶, estética y visual —podríamos hablar de una conciencia del paisaje circunscrita a lo avalado por el arte¹⁵⁷—, aparece temporalmente relacionada con los inicios del turismo y el reconocimiento oficial del patrimonio nacional¹⁵⁸, así como con la instancia presentada por el Ayuntamiento al Gobierno central para declarar Granada como ciudad artística, amparándose en el Artículo 20 del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926¹⁵⁹; declaración efectuada por Real Orden del 5 de diciembre de 1929¹⁶⁰ pero que quedó sin efectos prácticos al no haberse completado el procedimiento¹⁶¹. En Granada, la tendencia a la estetización vehemente del panorama lejano corre paralela a la disolución de las relaciones vitales estrechas con el entorno rural inmediato y al “empobrecimiento semántico”¹⁶² del “paisaje urbano interior”¹⁶³ modelado por el pragmatismo burgués.

El plano publicado en 1909 por el Instituto Geográfico resulta representativo de la óptica positivista entonces dominante; documento que puede entenderse

155. [...] *la Granada artística, “Granada la bella”, tiene derecho a toda su belleza; que las ciudades modernas, a más de progresivas, son conservadoras y tienen respeto para sus tradicionales, reconocidas y consagradas bellezas; que una ciudad no es bella sólo por la hermosura de sus edificios, la armónica distribución de sus calles, plazas y jardines, la magnitud de sus ensanches y arrabales, sino también por los panoramas que su situación topográfica presenta a quienes, desde fuera, a ella se acercan, y, desde dentro, ofrecen los puntos de vista, balcones, miradores y terrazas para la contemplación de sus horizontes y alrededores; y cuando éstos sean como los que Granada tiene, ¿hay derecho a entorpecer la visión con cualquier cosa?*; conde de las Infantas, «El derecho a la contemplación del bello paisaje. Carta abierta del director general de Bellas Artes al alcalde de Granada», *El Defensor de Granada*, 2 de enero de 1929.

156. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

157. La definición de “paisaje” en la edición de 1914 del Diccionario de la RAE presenta la componente artística en sus dos acepciones: 1. *Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno*. 2. *Porción de terreno considerada en su aspecto artístico*.

158. La belleza artística o pintoresca se erige en valor fundamental a preservar en las primeras iniciativas legislativas de protección y promoción del patrimonio nacional: Ministerio de Fomento, «Ley de 7 de diciembre de 1916, de Parques Nacionales de España» (1916); Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, «Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 de Defensa de la riqueza artística de España» (1926); Ministerio de Fomento, «Real Orden de 15 de julio de 1927, sobre Sitios de interés nacional y Monumentos naturales» (1927); Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, «Decreto de 3 de junio de 1931, de declaración de Monumentos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional» (1931); Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, «Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional» (1933). La lectura de las *Guías de los Sitios Naturales de Interés Nacional (1931-1935)* resulta también reveladora de esta inercia romántica. Sobre esta cuestión, constituye un lúcido resumen el texto de Federico López Silvestre y Perla Zusman, «Las normas sobre el paisaje como mirada de época: del proteccionismo esteticista al derecho universal en España y Argentina», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n.º 7 (2008): 137-55.

159. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 de Defensa de la riqueza artística de España. La disposición consideraba susceptibles de protección *los edificios artísticos o históricos, lugares, calles, plazas y barriadas pintorescas* (Artículo 21).

160. Director general de Bellas Artes, «Real Orden de 5 de diciembre de 1929, por la que se declara Granada parte del Tesoro artístico nacional» (1929).

161. La declaración quedó sin efectos prácticos al no enviarse los informes requeridos al Comité Ejecutivo del Patronato del Tesoro Artístico Nacional. De haberse emitido los informes de la Comisión de Monumentos y de la Real Academia de Bellas Artes, muchas de las posteriores transformaciones urbanas se habrían encauzado de manera más respetuosa, como exigían los Artículos 21 a 23 del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926; véase «Ciudad de Granada. Declaración de Conjunto Histórico-Artístico», *Boletín de la Real Academia de la Historia* CLXXIX, n.º II (1982): 393-98.

162. Choay, *The Modern City: Planning in the 19th Century*, 8.

163. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

como *una herramienta de poder sobre el territorio*¹⁶⁴ y que por primera vez, y a diferencia de todas las cartografías urbanas anteriores, omite el entorno agrícola que rodea la ciudad y que explica su sentido y razón de ser. La propia representación abstracta y estrictamente selectiva de lo “urbano” (manzanas construidas, jardines públicos y redes de transporte) sugiere que la ciudad se hubiese independizado de su territorio, flotando en la inmensidad abstracta del espacio vacío donde todo es posible [Fig. 2]. Es, en resumen, “el paisaje del progreso”¹⁶⁵ el que se postula como ideal en la Granada del primer tercio de siglo; un progreso identificado con lo urbano, y una urbanidad a su vez asociada a la movilidad, la novedad, la higienización por depuración de lo “viejo” y el aburguesamiento del centro cultural, administrativo y comercial.

En el plano arquitectónico, esta óptica se traduce, además de en la construcción o readaptación de inmuebles de renta¹⁶⁶ de imagen ecléctica o regionalista —que a día de hoy siguen caracterizando el “paisaje urbano interior”¹⁶⁷ del corazón de la ciudad—, en algunos proyectos especialmente singulares por lo inédito de sus contenidos y aproximaciones al paisaje. Así, en los primeros años del siglo (1906-1909) se erige el Hotel Casino Alhambra Palace, de osada construcción y llamativa imagen neoárabe; proyecto de gran trascendencia paisajística por su impacto visual en una silueta urbana hasta entonces inalterada y por su pionera detección de la fruición paisajística como potencial atractivo turístico granadino. Muy cerca se habría de levantar poco después (inic. 1914) el carmen del pintor Rodríguez-Acosta, con una fusión entre arquitectura, jardín y paisaje que evoca por igual los palacios nazaríes y las villas clásicas y una arquitectura neutra y depurada que deja atrás los historicismos para asumir una imagen atemporal; proyecto que se convirtió asimismo en uno de los nuevos hitos de la silueta urbana, al tiempo que reiteraba la connotación aburguesada del dominio panorámico sobre la ciudad. De 1925 a 1930 se desarrolla un tercer proyecto de especial relieve paisajístico, en este caso, por su ensayo audaz de lo que podría aspirar a ser el tan esperado ensanche: el Barrio Figares de casas baratas. Con una organización pragmática y reticular, la agrupación residencial proponía una transición entre lo urbano y lo rural para formalizar los modernos contornos de la capital. Las viviendas, pareadas y adosadas con patio posterior y ajardinamiento delantero, eran sencillas y tradicionales en su arquitectura, pero el planteamiento racional condujo a la sistematización de las tipologías y a una reducción a lo esencial, prescindiendo de elementos decorativos y optando por que los propios inquilinos terminasen de individualizar la imagen

164. Juan Calatrava, ponencia en la jornada *Cartografía Histórica Urbana: Andalucía Oriental* (Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía, 26 de noviembre de 2020). Para un estudio sobre este plano, puede verse Juan Calatrava Escobar y Mario Ruiz Morales, *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad* (Granada: Diputación de Granada, 2005), 125-35.

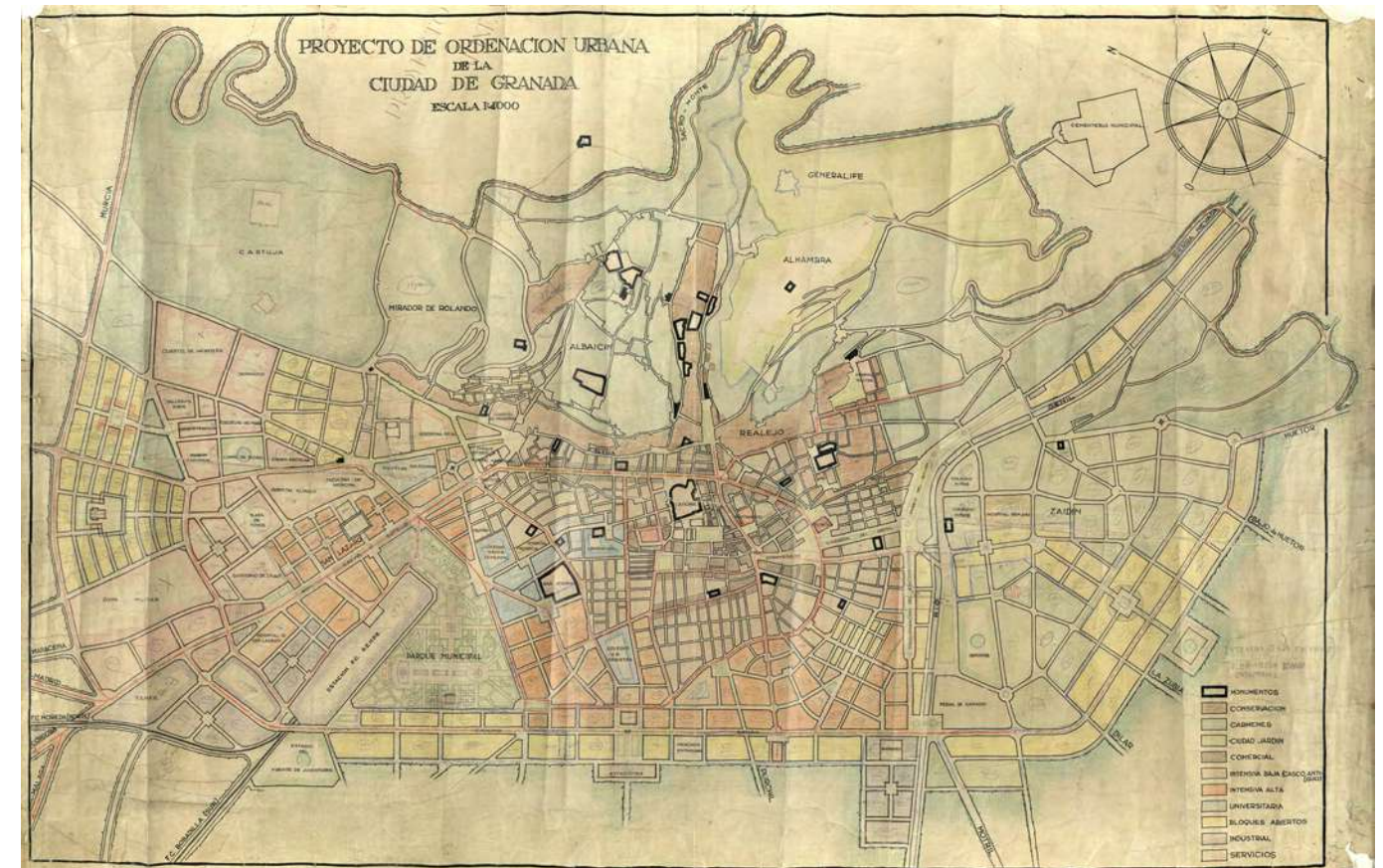
165. En relación con esta cuestión, véase Paula Santiago Martín de Madrid, «La mística del progreso. El paisaje urbano al comienzo del siglo XX», *Revista Bellas Artes*, n.º 10 (2012): 41-63.

166. Juan Gay y Cristina Viñes apuntan que entonces la ciudad *no se acomoda fácilmente a las que se llaman “casas de pisos”. Ésas quedan para las familias forasteras, de funcionarios o de militares, y tan sólo tímidamente la sociedad granadina va transigiendo con los nuevos edificios, construidos según los modernos cánones del momento*. En Gay Armenteros y Viñes Millet, *Historia de Granada. Vol. IV: La época contemporánea (siglos XIX y XX)*, 343.

167. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

de su vivienda dentro de la unidad general¹⁶⁸. Los principales déficits de esta propuesta, como veremos, serán la incapacidad de adaptación a los accidentes y particularidades del terreno, lo que frenará su expansión, y la insuficiente previsión de dotaciones, comercios y servicios públicos complementarios al uso residencial. Otros proyectos que pudieron haber marcado un antes y un después en la caracterización del paisaje urbano contemporáneo, como la fallida Exposición Hispano-Africana¹⁶⁹ o el gran parque de la Carretera de la Sierra¹⁷⁰, terminaron siendo descartados por falta de iniciativa y de recursos financieros. La influencia de las vanguardias en este panorama del primer tercio de siglo es prácticamente inexistente: a comienzos de la centuria se continúa cultivando en Granada una tardía pintura paisajista en torno al magisterio de José Larrocha —con figuras como Manuel Gómez-Moreno, Tomás Martín Rebollo, Isidoro Marín Garés, José María López Mezquita o José María Rodríguez-Acosta— y el Movimiento Moderno tendrá un muy reducido número de manifestaciones arquitectónicas¹⁷¹, la mayoría de carácter epidérmico.

La Guerra Civil y la posguerra representan un segundo intervalo temporal en el que se advierten cambios importantes en la aproximación al paisaje local. Este periodo coincide en su mayor parte con la alcaldía de Antonio Gallego Burín (1938-1951), y las transformaciones urbanas en este tiempo aprobadas, proyectadas o ejecutadas son reflejo de su personal ambivalencia. Ya en 1932, cuando Gallego era delegado del Patronato Nacional de Turismo, había defendido una nítida separación entre “la Granada antigua” y “la Granada de hoy y de mañana”, prescribiendo para la primera “máximo respeto” y, para la segunda, “máxima libertad”¹⁷². Esta salida al conflicto entre modernización y conservación, aparentemente lógica y verbalmente sonora y fácil de recordar, enmascaraba, sin embargo, la complejidad real de la reforma y ensanche de la población. Concretamente, dicha regla —que acabaría por convertirse en su enseña al frente de la corporación municipal— aparecía formulada desde un reductivismo espacial y material del fenómeno urbano, obviando cuestiones como la continuidad ambiental, el equilibrio social y funcional o la repercusión paisajística global de las actuaciones. El paisaje de Granada, manifiestamente valorado por Gallego en repetidas ocasiones¹⁷³, parece



quedar ahora acotado a la Sierra visible a lo lejos, las colinas pintorescas (Sabika, Albaicín, Sacromonte, Mauror) y —diferencia sustancial con respecto a sus predecesores— el centro monumental impregnado de sugerencias históricas¹⁷⁴. El resto de la ciudad y sus contornos no eran merecedores de una especial consideración; de hecho, el futuro alcalde había recomendado *libertad absoluta al proyectista para adentrarse en terrenos de vega y huerta, único medio de proyectar con amplitud*¹⁷⁵. Desde luego, no podía pretenderse que la iniciativa privada, haciendo uso de esa “máxima libertad”, configurase un ensanche moderno en perfecta armonía con la ciudad existente y su territorio circundante. El Concurso de Anteproyectos de Reforma Interior y Ensanche (1935), cuyas bases contribuyó a perfilar Gallego con

[Fig. 4] Proyecto de Ordenación Urbana de la ciudad de Granada. Miguel Olmedo Collantes, 1952. AMG, signatura 08.001.00, número de registro 73.

168. Sobre la importancia que la población otorga a la capacidad de transformar o personalizar el ambiente donde reside, véase Amos Rapoport, *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design* (Oxford: Pergamon Press, 1977), 370, 380.

169. El proyecto, de 1924, preveía apoyarse en el Camino de Ronda y avanzar con su ordenación hacia la conformación del ensanche. Véase AMG, *Avance de emplazamiento y presupuesto para la realización de una Exposición Hispano-Africana en Granada*, expediente con signatura C.02213.

170. El concurso internacional se convocó en 1929 y el ganador fue el francés Jean Graef. Una perspectiva del diseño se conserva en AMG, signatura 05.000.01, número de registro 607.

171. A destacar el edificio de CAMPSA o los hotelitos de la Huerta de Belén proyectados por Miguel Castillo Moreno; véase Isac Martínez de Carvajal, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa*, 106, 111-12.

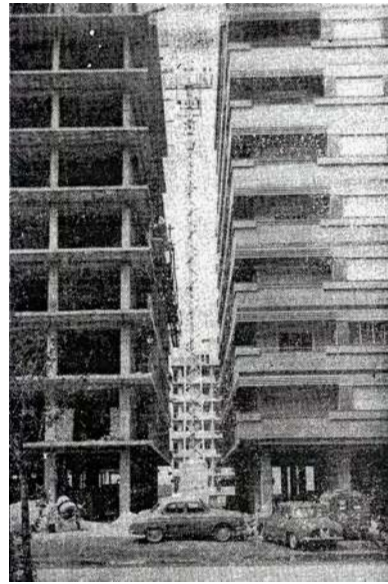
172. Isac Martínez de Carvajal, «La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín: el informe de 1932».

173. Son numerosos sus escritos y declaraciones en este sentido. Por ejemplo, en «De arte. El paisajista Gómez Mir» (*Noticiero Granadino*, 22 de febrero de 1922) se expresaba en los siguientes términos: *La gran fuerza emocional de Granada está en su paisaje. Es él, todo el sentimiento y todas las sensaciones y es además como la viva expresión de nuestra alma, hecha de él, o dada a él*; consúltese asimismo Antonio Gallego Burín y Cristina Viñes Millet, *La Granada de Antonio Gallego Burín: antología*, ed. Cristina Viñes Millet (Granada: Universidad de Granada, 1995), 16, 201. También en «La emoción de Granada» (*La Nación*,

Buenos Aires, 1929) Gallego se pronunció de modo similar: *Nada es igual a este paisaje, magnífico e inmenso, de luminosidad tan varia y de tan vario colorido, que nunca ofrece dos aspectos idénticos. Paisaje único, lleno de austeridades y grandezas y, a la vez, suntuoso y sensual. Un exacto reflejo de lo que es el espíritu de Andalucía, fatal y optimista, tranquilamente reposado y sombríamente trágico; lo mismo, exactamente, que es la tierra alta, llana y quebrada, tierra de hielos y de trópico que, a la mística y blanca elevación de sus sierras, junta la pagana verdura de su Vega, en la que quiebra su oro el sol del Mediodía*. Remitimos también a Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 17-28.

174. Gallego criticó duramente la apertura de la Gran Vía, el embovedado del Darro y, en general, las intervenciones urbanas positivistas del siglo XIX, que calificó de *estúpidos snobismos modernizadores*; en «Conferencia de Gallego y Burín en la Universidad», *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 24 de enero de 1943.

175. Isac Martínez de Carvajal, «La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín: el informe de 1932».



[Fig. 5] El “crecimiento” de Granada. Edificios en construcción en las inmediaciones del Camino de Ronda. IDEAL, 5 de junio de 1969.

estas y otras indicaciones, habría de servir de base para el Proyecto de Ordenación Urbana aprobado al final de su mandato [Fig. 4].

Este Plan prometía triplicar la superficie de la ciudad de entonces —ciertamente necesitada de viviendas— a base de avanzar, más o menos omnidireccionalmente, sobre el territorio rústico y rural de las inmediaciones. Frente al llamado “ensanche interior” de Gran Vía, que rechazó abiertamente aunque replicó en la calle Ganivet¹⁷⁶, Gallego llegó a la conclusión de que lo que Granada precisaba eran “ensanches exteriores”, es decir, crecimientos a lo largo de su perímetro¹⁷⁷; ensanches que, por corresponder, según su criterio, a la “Granada de hoy”, apenas se propuso regular, y, de hecho, las ordenanzas que constituyeron su principal avance fueron alteradas o ignoradas durante décadas por los nuevos desarrollos inmobiliarios¹⁷⁸. Ni siquiera los trazados urbanos grafiados en los planos o la tipología residencial fueron respetados. Básicamente, lo que el Plan de 1951 consiguió fue difundir masivamente la idea de que en Granada era inminente una expansión histórica de la urbanización; proceso en el seno del cual resultaría sumamente rentable edificar, y hacerlo con amplio margen de libertad, en terrenos hasta entonces ajenos a la dinámica urbana¹⁷⁹. A la vista del Plan municipal, permeó la idea de que la construcción en Granada prometía ser un negocio sustancialmente más lucrativo que la tradicional actividad agraria; hecho que explica la escalada de la especulación del suelo, el abandono paulatino de la tierra y el trasvase de mano de obra al sector de la construcción¹⁸⁰.

Paralelamente, al margen de cualquier planeamiento aprobado o en proceso de redacción, comenzarían a surgir en este mismo periodo diversas agrupaciones residenciales o “ciudades-satélite” en el extrarradio, promovidas por agentes oficiales o instituciones benéficas; iniciativas que, sin menoscabar su mayoritaria función social, añadieron un factor más de aleatoriedad al desarrollo urbano y la transformación del paisaje, con decisiones de emplazamiento, ordenación y resolución arquitectónica apoyadas casi exclusivamente en condicionantes económicos. Estos embolsamientos, originariamente situados en terrenos agrícolas cercanos pero desconectados del casco, evidencian que tampoco para sus organismos promotores los contornos de la ciudad pertenecían al declaradamente admirado paisaje de ésta. En pocos años, dichas agrupaciones quedaron integradas en la masa urbana, no por trabazón premeditada, sino por simple relleno y colmatación

176. Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 41. Para aumentar la paradoja, el alcalde decidió dar el nombre de Ángel Ganivet a esta calle, cuya operación de apertura el homenajeadó habría repudiado por completo.

177. [...] *ensanchemos hacia fuera; ensanchar es eso, extenderse, pero no rompamos por en medio, revertiendo lo viejo; eso, más que ensanche, que es un parto laborioso, tiene algo de gravísimo aborto, que puede costar la vida a la madre ciudad* (Noticiero granadino, 19 de julio de 1917). Publicado en Gallego Burín y Viñes Millet, *La Granada de Antonio Gallego Burín: antología*, 116. Similares consideraciones en Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 41.

178. Carlos Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2001), 204; Isac Martínez de Carvajal, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa*, 120.

179. El propio alcalde apeló en diversas ocasiones a la iniciativa privada para contribuir a la rápida “reforma” de la ciudad y *recuperar un tiempo lastimosamente perdido*; véase Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 15.

180. José Menor Toribio, *La Vega de Granada: transformaciones agrarias recientes en un espacio periurbano* (Granada: Universidad de Granada, 2000), 113.

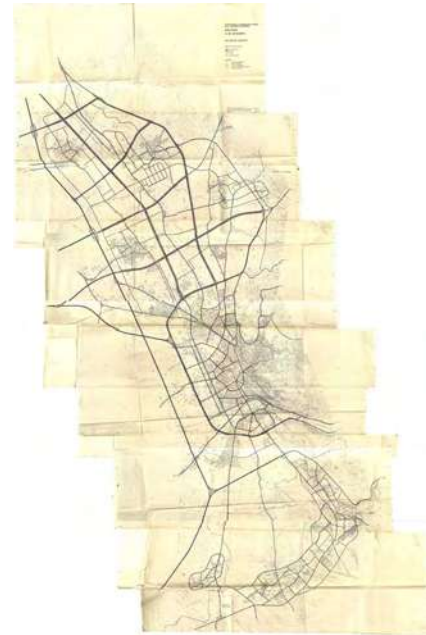
de los terrenos intermedios. Su arquitectura, que al término de la guerra perseguía una estampa casticista o neorrural con fines propagandísticos, se tornaría pronto banal y estandarizada. Curiosamente, el periodo de autarquía y precariedad económica aparece como escenario propicio para la asunción y consolidación del enfoque pragmatista de la vivienda característico del Movimiento Moderno¹⁸¹, con algunos de sus avances pero también varias de sus carencias, como la progresiva pérdida de atenciones específicas al entorno; enfoque cuyas inercias perdurarán después, en la etapa de eufórica bonanza, con evidente conformismo, persiguiendo no ya la erradicación de un problema social sino la maximización de los beneficios.

Esta situación determina, en las décadas centrales del siglo, una tendencia clara hacia un paisaje fragmentario y accidental, desprovisto de modelos e ideales de conjunto. Hemos dicho que la Granada del Antiguo Régimen también presentaba contornos accidentales —en el sentido de no planificados—; la gran diferencia estriba en la magnitud, rapidez e impacto de los nuevos desarrollos periféricos. La arquitectura erigida en los contornos urbanos, de componente utilitaria, obvia el paisaje o lo reduce a los valores de localización, superficie y precio del suelo. La única posible excepción la constituyen algunas reducidas agrupaciones residenciales emprendidas en los años inmediatos a la guerra, en las que la calidad del entorno, unida a la de las prometidas viviendas, era enarbolada como argumento de las bondades del régimen, como en breve veremos. A pesar de todo, se detecta en este periodo una ampliación mental del paisaje urbano con respecto a los años anteriores al conflicto civil, pues, salvo actuaciones destructivas puntuales, crece el respeto hacia los barrios y espacios históricos y su atmósfera característica, posiblemente en reacción a su anterior desfiguración irreflexiva y debido a la formación como historiador del arte de Gallego Burín.

Desde mediados de los cincuenta y por espacio de unos veinte años, el desarrollismo urbano será la tónica general en Granada como en el resto de ciudades españolas. Finalizado el aislamiento internacional, el país se abre definitivamente al comercio y al capitalismo liberal; aperturismo que se tradujo en un acelerado despegue económico sustentado en el turismo y la edificación —esta última beneficiada por la importación masiva de materiales que permitieron la eclosión de la construcción industrializada—. En este contexto, la política del “dejar hacer” previamente instaurada hizo estragos en la morfología urbana local. Sobre la ficticia base de un Plan de 1951 obsoleto y desactualizado y ante la permisividad de la corporación municipal, la ciudad se vio sembrada de arquitectura pseudorracionalista, en la forma de bloques cuya implantación, altura y volumetría resultan prácticamente azarosas. El Camino de Ronda —en el que, como veremos, se tergiversarán las tesis del urbanismo funcionalista— y sus inmediaciones serán el principal solar de este tipo de construcciones, pero también La Chana, el Zaidín, la Cartuja y el propio centro histórico las acogieron sin demasiada resistencia. Es el “paisaje de los promotores”¹⁸², que modelan a su conveniencia el espacio urbano amparándose en

181. Ignasi de Solà-Morales, «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)», *Arquitectura*, n.º 199 (1976): 19-30.

182. Federico López Silvestre, «Notas para una alternativa creativa a la herencia paisajística del siglo XX», en *Curso Transformaciones. Arte y estética desde 1960* (Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008).



[Fig. 6] La ciudad y su territorio surcados por arterias de tráfico. Plan General de Ordenación Urbana de la comarca de Granada. Granada y su entorno. Red arterial propuesta, Gabriel Riesco, 1971. AMG, signatura 05.004.03, número de registro 89.

[Fig. 7] Redefinición del paisaje urbano por la Circunvalación. Detalle de la maqueta exhibida en el Ayuntamiento de Granada en 1987. AMG, signatura 00.022.07, número de registro 301359.



una legalidad “flexible” y plagada de lagunas y desentendiéndose de cuanto sucede más allá de su parcela. Ninguna zona de la ciudad quedó a salvo de la acometida, por lo que puede hablarse, en este periodo, de una contracción interesada y consentida de lo que constituía el paisaje urbano local y requería una aproximación meditada, reduciéndolo, prácticamente, a la Alhambra y Sierra Nevada. El resto de la ciudad y su territorio quedaron tácitamente asumidos como tablero de juego de los intereses económicos. Lo masivo y expeditivo del proceso edificatorio ocasionó una rápida degradación del hábitat urbano, cuyas consecuencias se harían sentir especialmente desde mediados de los setenta.

En efecto, es éste el momento en que, a causa de la insatisfacción general con la vida urbana, se comienza a percibir una desbandada poblacional hacia municipios del área metropolitana y urbanizaciones capitalinas de nueva creación en laderas hasta entonces desocupadas. Cronológicamente, este punto de inflexión coincide con la crisis del petróleo y el nacimiento de la conciencia ecológica, así como, a nivel local, con la aprobación del nuevo Plan General de Ordenación Urbana de la Comarca de Granada (1973) [Fig. 6]. Este plan por primera vez trasciende los límites de la municipalidad en pro de una deseable visión territorial de la aglomeración urbana, pero la intención desarrollista sigue plenamente presente¹⁸³. Se propone un aumento considerable de la extensión de la ciudad en todas direcciones, indiferente a las condiciones naturales¹⁸⁴ y articulado por una malla de vías rápidas sobredimensionadas. En lo que respecta a la arquitectura, *su aspecto se deja ahora*

183. VV.AA., *Mesa Redonda: sobre la Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Granada* (Granada: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Granada, 1983), 14; Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano», 206; Ayuntamiento de Granada, «Memoria, Programa de Actuación y Estudio Económico-Financiero del Documento del Plan General de Ordenación Urbana de Granada» (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001), 41-42.

184. Pedro Salmerón Escobar, «Los problemas urbanos de Granada», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 22 (1974): 337-43.

*al azar o al gusto personal del arquitecto*¹⁸⁵, priorizando, como ha señalado Carlos Jerez, la cantidad sobre la cualidad. El nuevo Plan no reacciona al deterioro paisajístico y al rechazo social que venía experimentando la ciudad del desarrollismo y prorroga ciegamente, incluso acentuándolas, las anteriores estrategias de crecimiento. La difusión de la movilidad rodada y la promesa de nuevas conexiones y enlaces —culminada con la apertura de la Circunvalación en 1990—, unida a los elevados precios de la vivienda y del suelo en el casco urbano, espoleó el traslado de población a nuevos enclaves pseudourbanos que prometían una experiencia vital más plena. En ellos, el paisaje sería frecuentemente utilizado como reclamo ensañador, toda vez que la ciudad había quedado violentamente despojada de buena parte de sus perspectivas y había visto seriamente mermada su secular imbricación con la vega y su histórica cualidad paisajística. Se detecta, así, una ampliación mental del paisaje urbano para incluir ahora, además de la Alhambra y la Sierra, todos los horizontes lejanos y cualquier vestigio histórico, rural o natural superviviente al inexorable avance de la urbanización. Podríamos hablar, en este caso, de naturaleza, historia y horizontes estetizados, surgidos del rechazo al entorno agresivo de la ciudad desarrollista. Se trata de una estetización meramente visual y que no conlleva, en la mayoría de los casos, profundidad intelectual, compromiso vital ni tutela institucional: la lejanía impone un distanciamiento que favorece la supresión de detalles y la idealización¹⁸⁶, en tanto que la apropiación del paisaje o de sus elementos señeros con fines comerciales se entiende perfectamente legítima. El avance incontrolado de la suburbanización —prolongado hasta 2008— ha terminado ocasionando un deterioro paisajístico sobre vega y laderas, por la extensión superficial de los asentamientos, su propensión a la monofuncionalidad, la privatización que tienden a operar de entornos y experiencias del paisaje aventajadas o la intensa dependencia del vehículo rodado; factores a los que habría que sumar un elevado impacto visual.

El impulso a la velocidad y la conectividad rodada se halla en la base de una última reinterpretación del paisaje local que merece ser destacada. La insuficiencia del Camino de Ronda para absorber un tráfico siempre creciente y la consiguiente inhabitabilidad de la avenida condujeron a replicar la operación del primer tercio de siglo a unos cientos de metros, adaptándola a los nuevos flujos y velocidades. Al mismo tiempo, el avance incontrolado de la ciudad sobre la llanura hacía deseable un nuevo límite físico que frenara el consumo de suelo agrícola especialmente productivo. Se construye, así, la ya mencionada carretera de Circunvalación (1990), polémica autovía peraltada que perimetró la mancha urbana reservando amplias superficies de ensanche al norte y al sur de la capital [Fig. 7]. La Circunvalación supuso una variación drástica en la concepción de la ciudad, que de presentar contornos accidentales y presagiar una expansión omnidireccional, anárquica e ilimitada sobre su territorio circundante pasó a proyectar su terminación formal, su contacto con la vega y sus fachadas a la vía rápida. Consecuentemente, desde los años noventa el nuevo contorno urbano recibió una atención pormenorizada,

185. Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano», 207.

186. Se trataría de una actitud “inauténtica” hacia el lugar, según el planteamiento de Relph, *Place and Placelessness*.

concentrando una intermitente banda de zonas verdes —de las que el desarrollismo había privado a la ciudad consolidada— y, especialmente, un nuevo género de arquitectura, comercial, corporativa e institucional, del que Granada hasta entonces había carecido. Se trata de construcciones que aspiran a captar, siquiera fugazmente, la atención de los automovilistas, para lo cual se instalan preferentemente exentas y despliegan todo un abanico de recursos de alta carga perceptiva: volúmenes singulares, materiales y colores contrastados, amplios logos y carteles anunciadores, pantallas y elementos luminosos. Esta “geografía objetualizada” —continuando con la expresión de Francesc Muñoz¹⁸⁷— apela fundamentalmente al sentido de la vista y persigue no sólo la rápida identificación de la empresa o institución representada, sino también el reconocimiento de su posición relativa en un paisaje en este caso asumido como “expositor” o “escaparate” de escala territorial. Sin, por supuesto, llegar a los extremos de otras capitales, este tipo de arquitectura asume como premisas fundamentales la indefinición del contexto inmediato —a lo que desde luego contribuye la baja calidad paisajística de los barrios periféricos—, así como la búsqueda de imágenes arquitectónicas impactantes acordes a los deseos de significación de las entidades promotoras y a las estrategias de comunicación de masas. En cambio, con los “horizontes estetizados” —Sierra Nevada, la vega avasallada, la colina de la Alhambra— se persigue una estrecha vinculación —nuevamente, visual—, como si la contigüidad perceptiva con estos elementos unánimemente valorados transfiriese por sí misma prestigio y calidad a la arquitectura y a sus contenidos. En este tipo de construcciones, por tanto, se observará la pugna por adquirir un puesto destacado en el “escaparate” lineal creado por la vía rápida, así como la tendencia a hacer acto de apropiación de todos aquellos elementos —incluso lejanos o intangibles— que se entienden favorables al éxito del establecimiento. Como tendremos ocasión de comprobar, estas premisas publicitarias aplicadas a la proyectiva arquitectónica dificultan la construcción de un paisaje urbano cualificado, ya que la prioridad otorgada a la imagen externa, divisible a distancia y a altas velocidades suele traducirse en deficiencias a pie de calle, que se multiplican cuando la totalidad de la zona aparece configurada por este mismo tipo de edificaciones. El Parque Tecnológico de las Ciencias de la Salud, como veremos, constituye un buen ejemplo.

En conjunto, estas y otras tendencias reconocibles en la Granada de los últimos tiempos dibujan un paisaje urbano complejo y dispar cuyo mejor calificativo sería, probablemente, el de “incierto”: incierto porque las interpretaciones del entorno asumidas desde la práctica arquitectónica, además de varias y divergentes, son, por lo general, más implícitas que explícitas, estables en un particular contexto pero globalmente inestables; incierto, también, porque resulta difícil apreciar una dirección, una progresión coherente de las soluciones empleadas hacia la consecución de un determinado modelo o ideal paisajístico, en *un mundo en el que no sólo no sabemos a dónde nos dirigimos, sino tampoco a dónde deberíamos dirigirnos*¹⁸⁸; e incierto, por último, porque, como consecuencia de lo anterior, la

situación actual es la de un vacío interrogante, con escasos ejemplos cualificados que utilizar como referentes, con unas secuencias urbanas altamente desiguales y con un marco normativo volátil y extremadamente inconcreto en sus disposiciones sobre el paisaje.

Los bloques de estudio propuestos en las páginas siguientes exploran estas aproximaciones recurrentes al paisaje de Granada por parte de la arquitectura reciente; aproximaciones que recorreremos agrupando algunos de los proyectos más significativos en función de sus motivaciones y atendiendo a la evolución de los planteamientos. Nos ocuparemos, en primer lugar, del asunto del ensanche o creación masiva de vivienda en la periferia, observando el abordaje histórico de la cuestión y sus implicaciones paisajísticas. Seguidamente, nos detendremos en la consideración de las vistas del entorno como panorama estetizado y empleado como reclamo comercial, en un rango de usos que comprende el turismo de lujo y la suburbanización residencial. En tercer lugar, abordaremos la casuística planteada por la nueva “fachada urbana” de Granada, orientada a la Circunvalación, con su proliferación de “objetos” y arquitecturas pertenecientes a un paisaje lineal “brandificado”¹⁸⁹. Por último, no podemos pasar por alto la existencia de proyectos de casuística singular que han basado en gran medida su diseño en el establecimiento de unas relaciones particularmente meditadas con el entorno y que requieren una revisión individual; a una muestra simbólica de los mismos dedicaremos el último apartado: *Experiencias singulares entre arquitectura y paisaje*.

Los ejemplos seleccionados para ilustrar cada uno de estos bloques no pretenden ser, desde luego, más que una muy reducida aunque representativa muestra de la diversidad e inestabilidad de los acercamientos al paisaje que caracteriza el panorama arquitectónico en la Granada de los últimos tiempos. Nuevas investigaciones en este sentido permitirían extender el enfoque propuesto a otros casos de interés o profundizar en los aquí tratados con necesaria brevedad.

187. Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*.

188. Hobsbawm, *Historia del siglo XX: 1914-1991*, 26. Similarmente lo ha expresado Juan M. Otxotorena: *vivimos actualmente un momento de aparente confusión en el que, en el panorama del diseño, lo único que se impone con claridad es la ausencia de principios objetivos y criterios compartidos*; en Juan M. Otxotorena, *La*

construcción de la forma. Para una aproximación contemporánea al análisis de la arquitectura (Pamplona: Universidad de Navarra, 1999), 53.

189. Anna Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy* (Cambridge (Mass.) - Londres: MIT Press, 2007).

VIVIENDA Y PERIFERIA: DEL HÁBITAT SEMIRRURAL A LA INDIFERENCIA ANTE EL PAISAJE

Puede afirmarse sin vacilar que ha sido la vivienda construida durante el siglo XX, y especialmente durante su segunda mitad, la arquitectura que más ha transformado la ciudad en los últimos tiempos. Sólo las viviendas construidas en los años sesenta y setenta en Granada representan más del 60% del actual parque residencial¹⁹⁰. Esta transformación no se limita al plano físico y perceptivo, sino que alcanza la dimensión mental, interpretativa y vivencial, al determinar las relaciones de sus habitantes y usuarios indirectos con el entorno circundante e inducir interpretaciones y valoraciones del mismo. Nos centraremos en los desarrollos residenciales periféricos al centro histórico, a partir de los cuales se ha ido produciendo el crecimiento superficial del núcleo urbano y la redefinición de su imagen externa, siendo, además, un área especialmente sensible por su condición de frontera —continuamente pospuesta— entre lo urbano y lo rural.

En estos desarrollos residenciales periféricos, conviene considerar las relaciones entre arquitectura y paisaje a tres niveles:

- El paisaje desde el espacio arquitectónico de la vivienda
- Calidad y carácter del “paisaje urbano interior”¹⁹¹ de las barriadas, experimentado a pie de calle
- Repercusión en el “paisaje urbano exterior”¹⁹² de la ciudad

La atención a estas tres componentes, a evaluar sobre planos, memorias, declaraciones y reportajes de prensa, anuncios o fotografías históricas, nos permitirá aproximarnos a la interpretación y valoración del paisaje que guía la actividad proyectual.

Desde una visión panorámica, que se completará en detalle con los casos de estudio, podemos distinguir esencialmente tres enfoques de la cuestión residencial en la periferia granadina que se suceden en el tiempo, en un proceso continuo jalonado por varios puntos de inflexión.

190. Juan Carlos de Pablos Ramírez, ed., *El Albaicín en la encrucijada* (Granada: Universidad de Granada, 2005), 90.

191. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

192. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

LOS PRIMEROS CRECIMIENTOS PERIFÉRICOS: UNA TRANSICIÓN INTUITIVA ENTRE EL CAMPO Y LA CIUDAD

En las primeras décadas del s. XX, la escasez de vivienda digna no era un problema exclusivo de Granada, sino generalizado en el conjunto de la nación, que además se venía arrastrando desde mediados de la centuria anterior¹⁹³. Por ello, sería el gobierno central el que, a través de la legislación, comenzase a marcar las pautas de crecimiento urbano y, como consecuencia, de transformación de las ciudades españolas. Así surge la primera Ley de Casas Baratas (1911), orientada a facilitar a los ayuntamientos la construcción de viviendas económicas; Ley que se actualiza diez años más tarde¹⁹⁴ y desarrolla en el correspondiente Reglamento¹⁹⁵, facultando a los consistorios para crear ciudades-satélite donde alojar a grupos de población con bajos recursos¹⁹⁶. En 1924 y 1925 se reelaboran Ley¹⁹⁷ y Reglamento¹⁹⁸ para dar cabida también en este programa a las viviendas de clase media, que eran las que en mayor medida estaban siendo edificadas¹⁹⁹. En realidad, la problemática del alojamiento alcanzaba también a la pequeña burguesía y los empleados de mediana cualificación, si bien no puede obviarse que este tipo de viviendas arrojaba un mayor margen de beneficio que las dedicadas a las clases populares, razón que explica su predilección por parte de la iniciativa privada. En la práctica, los programas de Casas Baratas funcionaron como un mecanismo tácito de expansión urbana²⁰⁰, en el que se marcó la pauta de disociación entre política de vivienda social —e incluso de vivienda a secas— y planeamiento urbanístico que habría de caracterizar las siguientes décadas²⁰¹. Ya durante la Guerra Civil, el bando vencedor hizo de la vivienda digna en propiedad uno de sus emblemas, provisionalmente a través de la Obra Nacional de Construcción de Casas Para Inválidos, Empleados y Obreros (ONC, 1936)²⁰² y, al término del conflicto bélico, desde el Instituto Nacional de la Vivienda

193. La Real Orden de 9 de septiembre de 1853 instaba a los ayuntamientos de Madrid y Barcelona, así como a los de aquellas poblaciones que reconociesen en su municipalidad una problemática grave en las condiciones habitacionales de los más desfavorecidos, a la construcción de viviendas económicas y saludables para alojar a estos colectivos.

194. Ministerio del Trabajo, «Ley de 10 de diciembre de 1921 de casas baratas» (1921).

195. Ministerio de Trabajo Comercio e Industria, «Reglamento para la aplicación de la Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921» (1922).

196. Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano», 167.

197. Presidencia del Directorio Militar, «Ley de 14 de octubre de 1924 de casas baratas» (1924). La Ley de Casas Baratas de 1924 suprime todo lo relativo a la configuración y las condiciones de las viviendas, para lo cual remite el Estatuto Municipal (1924), y se centra en las ventajas que obtendrán aquellos que decidan construirlas y en los derechos y obligaciones de sus usuarios.

198. Presidencia del Directorio Militar, «Real Decreto, de 30 de octubre de 1925, modificando el Reglamento sobre Casas Baratas» (1925).

199. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 38. Tanto el Barrio Figares de casas baratas como las viviendas familiares de la Huerta de Belén se declararon dirigidos a la clase media.

200. Eloy Algorri García, Javier Ramos Güallart y Jorge Sastre Moyano, *La casa en España. Vol. II: Morfología* (Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987), 83.

201. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 37. El Reglamento de Casas Baratas de 1922 eximía a las agrupaciones de casas económicas del cumplimiento de las ordenanzas y disposiciones municipales, salvo en el caso de lindar con una vía pública ya urbanizada.

202. Gonzalo Queipo de Llano, «Bando del Excmo. Sr. General Jefe del Ejército del Sur, don Gonzalo Queipo de Llano, de 14 de diciembre de 1936, creador de la Obra Nacional de Construcción de Casas Para Inválidos, Empleados y Obreros y y Reglamento para la aplicación del mismo» (Sevilla: Raimundo Blanco, 1938).

(INV, 1939)²⁰³ y la Obra Sindical del Hogar (OSH, 1939). Sus iniciativas en materia de vivienda serían hasta cierto punto continuistas con la estrategia de agrupaciones de casas baratas.

En conjunto, los desarrollos residenciales promovidos hasta mediados de los años cuarenta presentan ciertas características comunes en su acercamiento al paisaje local. En primer lugar, como ha estudiado María del Pilar Puertas Contreras, estas agrupaciones adoptan la forma de “ensanches parciales” o pequeños embolsamientos localizados en terrenos de contacto con el casco²⁰⁴, bien comunicados con el mismo, en los que priman las tipologías de baja densidad: unifamiliares aisladas, pareadas, en hilera o bloques de dos o tres plantas a lo sumo. Su ubicación periférica obedecía al hecho de que la propiedad inmobiliaria del centro estaba copada por los rentistas, que la explotaban con estrategias lucrativas [Fig. 1]. En los suelos de contacto, además de ser inferiores los precios, resultaba menos gravosa la extensión de los suministros y los nuevos residentes podían valerse de los servicios ya existentes en la zona. La limitada escala de los asentamientos y su dispersión a lo largo del contorno urbano respondían, según Ángel Isac, a la incapacidad del Ayuntamiento para aprobar un proyecto de ensanche de acuerdo con lo requerido por el Estatuto Municipal (1924)²⁰⁵, a lo que habría que sumar la posible dispersión deliberada de las nuevas agrupaciones de predominio obrero²⁰⁶. Pero no todos los crecimientos residenciales se destinaron a la población trabajadora. Al margen de las estrecheces generales, las clases acomodadas continuaron disponiendo de nuevas residencias en los ámbitos periurbanos más cualificados, en la forma de “hoteles” o quintas de recreo, normalmente agrupados en las zonas mejor conectadas con el centro representativo. Conjuntos residenciales de muy distinto nivel, por tanto, conformaban la primera y fragmentaria corona de ensanche en torno a la Granada del Antiguo Régimen.

En estos primeros crecimientos periféricos, parece haberse perseguido un modo de habitar semirural o periurbano, coherente con una cierta idea de transición radial del centro densificado al territorio agrícola y rústico de vega y laderas. Esta estrategia, nunca formulada expresamente en el caso de Granada, tuvo a su mejor defensor en Víctor D'Ors²⁰⁷. Se asume implícitamente “completo” el

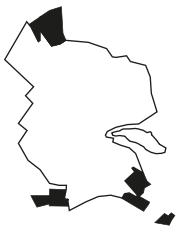
203. Jefatura del Estado, «Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación» (1939).

204. María del Pilar Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, n.º 50 (2012): 189-97.

205. El documento establecía la obligatoriedad de redactar planes de ensanche en los municipios con más de 10.000 habitantes que, entre 1910 y 1920, hubiesen experimentado un aumento de población superior al 20% y que para entonces careciesen de dicho plan, como era el caso de Granada. Además, el Estatuto exigía la aprobación de un plan general de alineaciones o de reforma interior para ejecutar cualquier obra en la ciudad. Presidencia del Directorio Militar, «Estatuto Municipal de 8 de marzo de 1924» (1924); Isac Martínez de Carvajal, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa*; Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano».

206. Lo señala explícitamente la memoria del proyecto de cinco casas colectivas para obreros en las Eras de Cristo por Matías Fernández-Figares (1929); en AMG, *Planificación de la barriada Eras de Cristo: construcción de casas baratas*, expediente con signatura C.04064, página 6 de la memoria mecanografiada. Para el contexto de la Guerra Civil, véase Juan Manuel Barrios Rozúa, «Hogar cristiano y agrarismo: la construcción de casas baratas en Granada durante la Guerra Civil», en *La arquitectura y el tiempo: patrimonio, memoria, contemporaneidad*, ed. Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, 2013), 102.

207. [...] la ciudad debe fundirse y abrazarse al campo. Deben ambos penetrarse mutuamente (el mundo natural no debe acceder a las Plazas Mayores). La ciudad limitada se deja, sin embargo, penetrar por el campo



[Fig. 1] Primeros crecimientos periféricos, hasta mediados de los años cuarenta. En blanco, la ciudad consolidada; en negro, los nuevos embolsamientos residenciales de la periferia. Al norte, Eras de Cristo y Cercado Bajo de Cartuja; al sureste, Huerta de Estefanía, Huerta de Belén y Carretera de la Sierra; al suroeste, Barrio Figares de casas baratas y Grupo de la ONC entre Camino de Ronda y Alhamar. Elaboración propia.

centro institucional, comercial y de servicios, ya que los nuevos embolsamientos albergan casi exclusivamente usos residenciales, con bajas o medias densidades y marcada condición suburbial. En ellos, se desea un estrecho contacto con los elementos naturales orientado al provecho y disfrute de sus virtudes: soleamiento y aireación abundantes, amplios panoramas, posible complemento agrícola a la economía familiar, conexión directa con el medio rural, jardines ornamentales, etc. El Reglamento de Casas Baratas de 1922 fijaba que entre el 8 y el 15% de cada parcela de casa familiar, según sus características, debía ser destinado a patios o jardines²⁰⁸. La influencia de las teorías higienistas del ochocientos y del ideal de Ciudad Jardín es incuestionable, pero no explica por sí sola la totalidad de las decisiones arquitectónicas y urbanas adoptadas.

Así, muchas de estas agrupaciones afirmaban tratar de paliar la escasez de viviendas en la capital, siendo significativo cómo, aun en este supuesto, no desdénaban la mencionada concepción semirural ni priorizaban la cantidad de alojamientos por encima de otros aspectos, rehuyéndose, en todo caso, soluciones de apilamiento masivo como las que recomendarían los adalides del Movimiento Moderno y la Carta de Atenas²⁰⁹ o como las practicadas en “la Viena Roja” (1919-1934). En este sentido, y más allá del modelo suntuoso de residencia periurbana que representan, por ejemplo, los hoteles del Paseo de la Bomba²¹⁰, las propias leyes de Casas Baratas fomentaban la construcción de “casas familiares” frente a los inmuebles colectivos²¹¹, entendiéndolas como *antídoto contra los intentos revolucionarios*²¹². Como demuestran el frustrado proyecto residencial en la zona del antiguo Hospital Clínico (1920-1923)²¹³, el Barrio Fígares de casas baratas (1925-1930) o las primeras casas de la Huerta de Belén (1930-1935), la economía del diseño se podía alcanzar con dimensiones ajustadas, agregación de viviendas en pares o en línea²¹⁴, repetición de unidades y reducción de costes materiales y de mano de obra²¹⁵ —la estandarización y economía se traducen en un incipiente racionalismo²¹⁶—; pero el modo de habitar (vivienda familiar con patio o jardín) se

y a éste lleva aquélla la urbanización. Sólo las Plazas Mayores, por un lado, las virginales selvas por otro, quedan libres de esta urbanización totalitaria; de este abrazo entre el hombre del campo y el de la ciudad, entre los que se ha ido formando lentamente un abismo, sólo ventajas pueden derivarse. Del Plan de Urbanización de Salamanca, 1938-1939. Citado en Fernando de Terán, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 156.

208. Ministerio de Trabajo Comercio e Industria, Reglamento para la aplicación de la Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921.

209. CIAM, Le Corbusier y Josep Lluís Sert, «Carta de Atenas», 1942.

210. En la Huerta de Estefanía, cuya urbanización y edificación se acuerda en 1905; véase Ángel Isac Martínez de Carvajal, «Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada. Del “plano geométrico” (1846) al gran parque (1929)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 18 (1987): 207-30.

211. Ministerio de Trabajo Comercio e Industria, Reglamento para la aplicación de la Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921; Ana Azpiri Albistegui, «De la Ley de Casas Baratas de 1911 a la de 1921», en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, ed. Carlos Sambricio, vol. 1 (Madrid: Nerea, 2003), 54-57.

212. Carlos de San Antonio Gómez, «Las colonias de casas baratas», en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, ed. Carlos Sambricio, vol. 1 (Madrid: Nerea, 2003), 69-71.

213. Redactado por Matías Fernández-Fígares, quien reaprovecharía esta experiencia pocos años después para el diseño del Barrio Fígares. Se conservan planos de las tipologías de vivienda en AMG, *Planificación de la barriada Eras de Cristo: construcción de casas baratas*, expediente con signatura C.04064.

214. Gropius, en cambio, consideraba las viviendas en hilera una “utopía económica”; texto recopilado en *Scope of Total Architecture*, 104.

215. Capel Sáez, *Capitalismo y morfología urbana en España*, 47.

216. Carlos Sambricio, «Introducción», en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, ed. Carlos Sambricio, vol. 1 (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Ministerio de Fomento, Consejo Económico y Social, 2003), 25-27.



[Fig. 2] Casas para soldados inválidos en la Carretera de la Sierra al término de su construcción. ASGG.

mantenía intacto. A través de él, se sentaban las bases del aburguesamiento y se minimizaba la conflictividad social.

También hay que tener en cuenta que la copropiedad en inmuebles colectivos era un problema jurídicamente aún no resuelto. Así, en el Barrio Fígares se optó por las unifamiliares en hilera, al considerar que de esta manera estaban mejor definidos los derechos y deberes de los propietarios²¹⁷. Del mismo modo, en la Huerta de Belén²¹⁸, cuya urbanización fue proyectada por José Fernández-Fígares, se dispusieron *inmuebles familiares y aislados, sin formar bloque, que para la propiedad común presenta tantos inconvenientes y dificultades en conservación y reparación*. En esta misma urbanización, se afirmaba que se tendría *muy en cuenta la importancia que tiene la altura de la edificación en el orden sanitario, para las viviendas y también la relación del volumen edificado con el espacio libre*²¹⁹, desde una evidente preferencia por las bajas densidades que no parece entender de clases sociales. También la fallida propuesta de Exposición Hispano-Africana (1924) señalaba: *el camino de Ronda préstase admirablemente a ser eje de un barrio obrero de casas económicas, no antiestéticas viviendas de pisos, sino pequeñas casitas rodeadas de huertos*²²⁰. El modo de habitar del suburbio-jardín —simplificación de la Ciudad Jardín howardiana²²¹— llevaba implícita la idealización de la naturaleza y el mundo

217. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

218. En 1932 el Ministerio de Instrucción Pública cedió el Convento de Belén al Ayuntamiento y en 1933 fue demolido; en su solar el Instituto Nacional de Previsión decidió levantar viviendas baratas para sus trabajadores; véase Miguel Ángel Sorroche Cuerva, «Un proyecto de Francisco Prieto-Moreno de cuatro casas en la Huerta de los Ángeles», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 40 (2009): 361-78. También puede consultarse AMG, *Memoria sobre la construcción de viviendas familiares en la Huerta de Belén por la Caja de Previsión Social de Andalucía Oriental*, expediente con signatura C.02284.0232.

219. AMG, *Proyecto de alineaciones en la Huerta de Belén por la Caja de Previsión Social de Andalucía Oriental*, expediente con signatura C.03025.2336-BIS.

220. AMG, *Avance de emplazamiento y presupuesto para la realización de una Exposición Hispano-Africana en Granada*, expediente con signatura C.02213.

221. Peter A. Hall, *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*, trad. Consol Freixa (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 17; Carmen Díez Medina y Javier Monclús Fraga, eds., *Visiones*

rural²²²; en Granada, se aplicaría sin haber llegado a aquellas cotas de confrontación entre lo rural y lo urbano por el escaso nivel de industrialización y el fuerte arraigo de la tradición agrícola, por lo que, más que como opción residencial reactiva, se entendería como un modo higiénico, decoroso y sencillo de resolver, si bien improvisadamente, los bordes de la ciudad y las nuevas necesidades habitacionales de ésta.

Similarmente, aunque con matices relevantes, durante la Guerra Civil la casa familiar en propiedad²²³, de hondas raíces rurales, se identificó como la unidad básica de la sociedad falangista²²⁴, por lo que las primeras políticas de vivienda del régimen hicieron apología de este modelo y lo implementaron en sus realizaciones más propagandísticas, como son, en Granada, las casas de la Carretera de la Sierra (1937-1939)²²⁵ [Fig. 2] —donde se afirmaba que se había *procurado conseguir un marcado carácter popular en consonancia con el tipo un tanto rural de la parcelación de edificios*²²⁶— o el Grupo Rodríguez Bouzo (1938)²²⁷. Cuando se hizo inevitable la construcción de inmuebles de vivienda colectiva, éstos se diseñaron igualmente a imagen y semejanza de las construcciones rurales tradicionales de la comarca, a modo de grandes cortijos o caserías rodeados de espacios verdes, con limitado número de plantas y coronados por torres o solanas: es lo que ocurre en los bloques en la esquina entre Camino de Ronda y Alhamar (1938-1946) y los del Cercado Bajo de Cartuja (1938-1945)²²⁸. Se ha dicho que los primeros denotan asimismo un cierto influjo norteamericano, pues las edificaciones exentas aparecían liberadas

urbanas: de la cultura del plan al urbanismo paisajístico (Madrid: Abada Editores, 2017), 28-33; Ebenezer Howard, *Ciudades jardín del mañana*, trad. David Cruz Acevedo y Mariano Peyrou (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018).

222. Véase al respecto: Michael Bunce, *The Countryside Ideal: Anglo-American Images of Landscape* (Londres - Nueva York: Routledge, 2005).

223. Sobre el asunto de la propiedad de la vivienda favorecida por el régimen, remitimos a la reciente monografía de José Candela Ochotorena, *Del pisito a la burbuja inmobiliaria: la herencia cultural falangista de la vivienda en propiedad, 1939-1959* (Valencia: Universitat de València, 2019).

224. Francisco de Cossio, «El hombre y la casa», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 13 (1943): 1, 50.

225. Según proyecto de Fernando Wilhelmi, Miguel Castillo y Francisco Prieto-Moreno. Se levantaron en primer lugar 26 viviendas aisladas y paredas en la margen derecha de la carretera, orillando el Genil (1938). Unos meses después se emprendió la edificación de 24 viviendas más a la izquierda de la carretera, paredas y en bloques lineales. Véase «Las casas de la Obra Nacional de Construcción serán entregadas con mobiliario completo», *IDEAL*, 17 de marzo de 1938; «Noventa y una viviendas de la Obra Nacional de Construcción están próximas a terminarse para su entrega a inválidos, empleados y obreros», *IDEAL*, 2 de junio de 1938; «Ha comenzado a edificarse otro nuevo grupo de viviendas, tercero en ejecución, de la Obra Nacional de Casas para Inválidos y Obreros», *IDEAL*, 24 de abril de 1938.

226. «En breve darán comienzo las obras para construir casas para inválidos de la guerra, empleados y obreros», *IDEAL*, 17 de septiembre de 1937.

227. Las viviendas, destinadas a militares y proyectadas por Francisco Prieto-Moreno, presentan las mismas tipologías y se acogen a los mismos beneficios legales de las casas baratas, pero cuentan con mayor amplitud y mejores calidades, como refiere Javier Contreras García, «Granada (1936-1956). Dos décadas de creatividad arquitectónica en el primer franquismo. Un estudio desde la perspectiva didáctica» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017), 337. Una descripción completa de las mismas puede encontrarse en el reportaje «Seis casas modelo para los inválidos de guerra», *IDEAL*, 25 de noviembre de 1938.

228. El Grupo de la ONC fue proyectado por Fernando Wilhelmi, Miguel Castillo y Francisco Prieto-Moreno, mientras que el de la OSH (Grupo "Bermúdez de Castro") fue diseñado por Francisco Robles. Véase AMG, *Construcción grupo de viviendas protegidas en el Cercado Bajo de Cartuja*, expediente con signatura C.03070.0019; «Un nuevo grupo de casas de la obra nacional de construcción ha comenzado a edificarse», *IDEAL*, 2 de febrero de 1938; «336 viviendas para afiliados a los sindicatos, en Granada», *IDEAL*, 11 de marzo de 1941.

de la alineación de la calle y se combinaban y esponjaban para acoger entre ellas espacios libres cualificados²²⁹.

En lo que respecta a la imagen externa de los edificios, en estas primeras agrupaciones periféricas prevalecían las opciones eclécticas y regionalistas, con escasos ensayos, y de carácter superficial, del Movimiento Moderno, localizados en la Huerta de Belén o en la recién abierta calle Alhamar. El Reglamento de aplicación de la Ley de Casas Baratas de 1921 no olvidaba *el aspecto estético de las edificaciones*, que no consideraba reñido con la economía²³⁰. Durante la Guerra Civil y primera posguerra, el bloqueo comercial internacional, la elevada tasa de paro²³¹ y el rechazo visceral a las exploraciones de influencia extranjera llevarían a declarar como ideal un *castizo corte andaluz*²³², haciendo de la necesidad virtud²³³. Se recuperarían entonces las formas y sistemas constructivos tradicionales de lo que se entendía como *la clásica casa granadina*²³⁴, incluyendo galerías y torreones tomados de la arquitectura civil del s. XVI. También se introducirían, para vivificar las construcciones, rasgos de tipismo como limas de teja vidriada o carpinterías coloreadas²³⁵. En conjunto, todas estas primeras agrupaciones residenciales destilaban una imagen unitaria y cuidada, con matices que van desde la homogeneidad variada del Barrio Figares hasta la individualidad de cada vivienda unifamiliar en la Huerta de Belén o en el Paseo de la Bomba. El aire semirural o periurbano que impregnaba las agrupaciones, su esponjamiento y abundancia de vegetación, cualificaban por sí solos la experiencia a pie de calle, aun cuando la arquitectura producida no fuese especialmente innovadora.

En todos estos casos, y a pesar de sus evidentes diferencias, se pone de manifiesto la constante identificación entre periferia y hábitat semirural, sin pretender *a priori* extender hasta estas nuevas zonas habitadas la condición urbana en todas sus implicaciones. Si bien constituyen crecimientos que podríamos calificar de poco meditados o incluso oportunistas, por cuanto que no obedecen a un proyecto global de ciudad ni se apoyan en planes urbanísticos aprobados —y en ocasiones

229. Carlos Pfeifer, *Sobre arquitectura y los arquitectos*, 1996, 76. Citado en Javier Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005), T2-T3, 275-276.

230. Ministerio de Trabajo Comercio e Industria, Reglamento para la aplicación de la Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921, Artículo 93.

231. [...] *un principio elemental de economía acusa la inconveniencia de implantar la producción en serie y buscar un máximo rendimiento en países donde existe un paro forzoso*; Pedro Muguruza Otaño, «Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes», *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, n.º 4 (1942): 16-58.

232. «Con los proyectos de la obra nacional de construcción unos mil obreros tendrán trabajo fijo para muchos años», *IDEAL*, 11 de febrero de 1938.

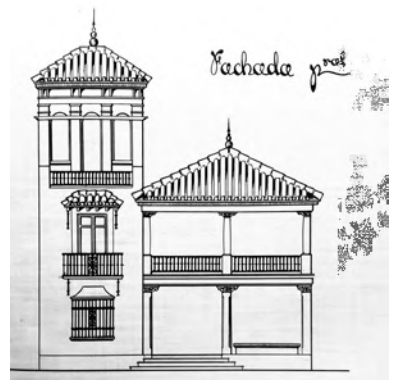
233. En su discurso ante las Cortes el 14 de julio de 1954, el Ministro de Trabajo José Antonio Girón de Velasco afirmó: *No pretendemos conservar, ni mucho menos, los viejos métodos de construcción rural, pero queremos decir que en muchos sitios de España el buen gusto, el confort, la sanidad pueden muy bien coordinarse, en aras de la economía y del arte y de la personalidad de la Patria, con los sistemas tradicionales de construcción, con los materiales que existen al pie de la obra, con las primeras materias económicas, duraderas y fáciles con que se han construido algunas de esas admirables creaciones arquitectónicas que vienen hoy a copiar los arquitectos de todo el mundo*; Ministerio de Trabajo. Instituto Nacional de la Vivienda, *Viviendas de renta limitada y primer Plan Nacional de la Vivienda* (Madrid: Ministerio de Trabajo, 1955), 16.

234. «Van muy adelantadas las obras para la construcción de un grupo de casas para los inválidos de guerra», *IDEAL*, 7 de noviembre de 1937.

235. «En breve se anunciará la adjudicación de las primeras casas para inválidos, empleados y obreros», *IDEAL*, 18 de septiembre de 1938.

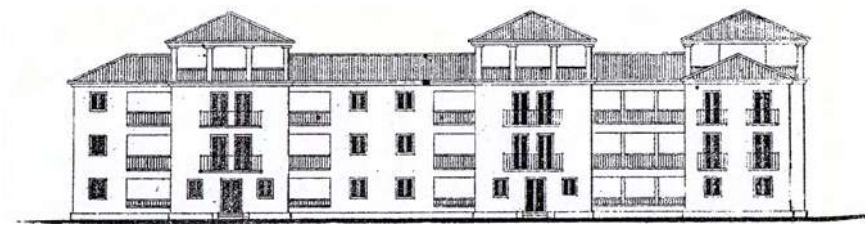


[Fig. 3] Alzado de casas baratas adosadas en manzanas de cuatro unidades proyectadas junto al Hospital Clínico. Matías Fernández-Figares, 1923. AMG, expediente con signatura C.04064.



[Fig. 4] Alzado de casa unifamiliar en la Huerta de Belén. José Fernández-Figares, 1932-1933. AMG, expediente con signatura C.03364.2583.

[Fig. 5] Alzado de edificio de vivienda colectiva levantado por la ONC en el Cercado Bajo de Cartuja. IDEAL, 2 de febrero de 1938.



fueron utilizados con fines propagandísticos—, su incidencia en el “paisaje urbano exterior”²³⁶ no ha sido negativa, debido a su localización en suelos de contacto, a su reducida escala superficial, a las limitadas alturas y densidades y a la elección de tipologías y modos de habitar que dialogaban con el inmediato territorio rural.

Con todo, y a pesar de esta relativa homogeneidad de las resoluciones, se advierte que, hasta la Guerra Civil, las consideraciones paisajísticas sólo fueron verbalmente explícitas en los proyectos residenciales eminentemente aburguesados o emplazados en zonas de “interés artístico”, asumiendo que reconocer públicamente este tipo de atenciones en las agrupaciones de casas baratas constituía una suerte de “exceso” inapropiado a su destino social. Así, en el Barrio Fígares, como veremos, el enfoque del arquitecto y promotor fue deliberadamente pragmático y desprovisto de cualquier manifiesta consideración paisajística, aunque la elección tipológica, el modo de habitar escogido y la experiencia del “paisaje urbano interior”²³⁷ resultante revelen una sensibilidad subyacente en este sentido. En la más aburguesada Huerta de Belén, en cambio, aunque en la memoria del proyecto se mencionase que se atendería a lo dispuesto en la legislación de Casas Baratas²³⁸, ya desde el proyecto de alineaciones (1928)²³⁹ figuran atenciones explícitas a las cualidades tanto del entorno existente como del que se deseaba proyectar²⁴⁰; además, la Comisión de Monumentos se mostró bastante celosa de la preservación de las

236. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

237. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

238. AMG, *Proyecto de alineaciones en la Huerta de Belén por la Caja de Previsión Social de Andalucía Oriental*, expediente con signatura C.03025.2336-BIS. Finalmente, el encarecimiento del suelo y de la mano de obra, a lo que podríamos añadir el peso de una concepción arquitectónica que desde el inicio había marcado las distancias con respecto a las casas baratas, motivó un cambio de orientación en la segunda fase de la agrupación; véase Sorroche Cuerva, «Un proyecto de Francisco Prieto-Moreno de cuatro casas en la Huerta de los Ángeles».

239. AMG, *Proyecto de alineaciones en la Huerta de Belén por la Caja de Previsión Social de Andalucía Oriental*, expediente con signatura C.03025.2336-BIS.

240. Está comprendida la Huerta de Belén entre las calles de Belén, Molinos y Cuesta del Caidero, en una zona inmediata al centro de población, en una orientación excelente separado del Norte por el declive hacia la calle de Molinos. Esta inclinación favorece también para la evacuación de aguas y para la perspectiva [sic] de la Ciudad y su Vega. Así como la del barrio que se construye que aparecerá escalonado y con una gran visualidad. Es por lo tanto un lugar que reúne magníficas condiciones, por su situación, orientación, topografía del terreno, enlace con el centro de población etc. etc. y le hace apto para la edificación. Para la distribución de calles y su estudio se ha tenido como idea fundamental conseguir una subida fácil desde la calle de Molinos a la Cremallera, en cuya ascensión pueda desde todo punto verse en su fondo la Vega y el primer término de la parte Sur de la Ciudad. [...] Con tal objeto las calles a excepción de la normal a Molinos (D) que por razón de su dirección tiene enfocado el panorama todas las demás trazadas a media ladera gozarán de la vista por quedar los edificios en bajo con relación a la rasante de la calle. [...] Una magnífica escalinata desde la calle A hasta la cuesta de San Cecilio presentará una magnífica perspectiva [...]. AMG, *Proyecto de alineaciones en la Huerta de Belén por la Caja de Previsión Social de Andalucía Oriental*, expediente con signatura C.03025.2336-BIS. La autoría corresponde al arquitecto José Fernández-Fígares.

vistas divisables desde la Cuesta del Caidero²⁴¹. Ya se ha dicho que esta conciencia paisajística parcial y selectiva se limitaba fundamentalmente a aquellos panoramas avalados por el arte; a ello habría que añadir la identificación de estos modelos “artealizados”²⁴² con los entornos predilectos de la burguesía. En definitiva, puede decirse que, en el primer tercio de siglo, la formulación de atenciones de índole paisajística se entendía oportuna sólo en aquellas agrupaciones periféricas destinadas a los sectores acomodados de la sociedad, más exigentes con este tipo de cuestiones asociadas al bienestar, la armonía perceptiva y el sentido del decoro; aunque ello no impedía que una suerte de instintiva sensibilidad tendente a la integración —en buena medida forzada por las limitaciones económicas y constructivas y por el conservadurismo estético, tanto de los arquitectos de entonces como de la propia población— impregnase también los proyectos de ensanche residencial destinados a otras clases sociales.

En la Guerra Civil y primeros años de la posguerra, sin embargo, las consideraciones paisajísticas pasarían a manifestarse también de modo explícito en los proyectos oficiales de vivienda obrera fomentados desde el bando vencedor, frente a aquellas barriadas entecas, que en los suburbios de las grandes ciudades como Madrid y Barcelona, en parameras rodeadas de detritus, se construían con amplias subvenciones antes del alzamiento²⁴³. Este intencionado contraste cualitativo perseguía dar una imagen magnánima del régimen, al conceder el “privilegio” de un paisaje cualificado y evocador, unido al de la vivienda digna, a los más desfavorecidos o afines al Movimiento. Se critican duramente las soluciones de vivienda masiva y maquinista²⁴⁴ y se reivindica un retorno nacionalista a la “esencia” de la casa rural española, refugio de paz en contacto estrecho con el paisaje:

La casa es el hombre. El reposo, el descanso, la meditación, el diálogo, la lectura, el amor..., he aquí las actividades de la casa. Y, finalmente, el cristal para ver la luz, para ver las nubes, para ver el paisaje... La humanidad, para salvarse, tendrá un día que volver a su casa.

[...]

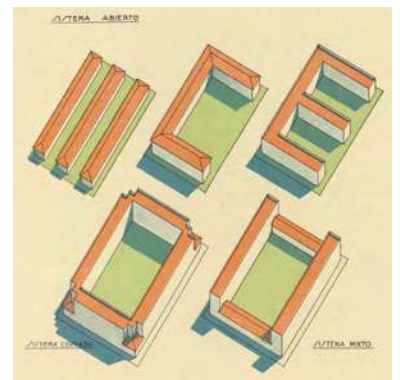
Tener un piso equivale a quedar clasificado en la ciudad, como el libro en el anaquel de una biblioteca. Con esto la vida íntima se ha ido disipando. Los hombres empiezan a no

241. AMG, *Comunicación de la Comisión Provincial de Monumentos, por si las fincas que actualmente se construyen en la Huerta de Belén pudieran...*, expediente con signatura C.03019.2044. Las primeras dos viviendas, según proyecto de José Fernández-Fígares, contravienen lo dispuesto por el mismo arquitecto en el proyecto de alineaciones citado en la nota 240, al bloquear parcialmente las vistas desde la Cuesta del Caidero, como denunciaría en 1930 la Comisión de Monumentos. Véase también AMG, *Construcción de casas en la huerta de Belén, en calle de Molinos*, expediente con signatura C.03003.0031.

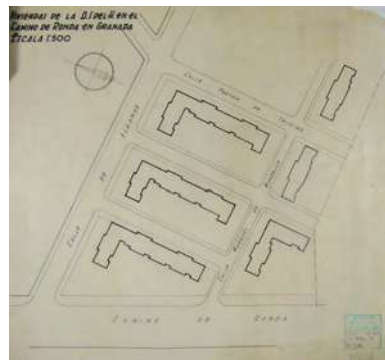
242. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

243. «En breve se anunciará la adjudicación de las primeras casas para inválidos, empleados y obreros».

244. [...] uno de los puntos fundamentales en el proceso de eliminación es la desaparición del concepto puramente material de “maquina de vivir” que se iba dando a las viviendas, eliminando el concepto de hogar que les corresponde tener; Pedro Muguruza Otaño, «Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional», en *I Asamblea Nacional de Arquitectos*, 1939. [...] se oponen dos consideraciones a la unificación absoluta de la vivienda en serie en nuestro territorio: una se deduce del concepto cristiano que debe imperar al crear hogares en oposición al sentido materialista de la “máquina para vivir”; otra resulta simplemente de contemplar lo diverso de nuestro territorio; Muguruza Otaño, «Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes». También criticó esta orientación arquitectónica el militar José Rodríguez Cueto en un artículo publicado en la revista *Arquitectura* (1943): la terrible tendencia utilitaria ha roto fuentes y patios, jardines y palacios, imponiendo la insoportable monotonía de pisos y más pisos, unos sobre otros, estilo neoyorkino, que hace el verano insufrible, el vivir “standard” y completamente vacío de espiritualidad; en «La vivienda andaluza», *Arquitectura*, n.º 20 (1943): 289, 319. Uno de los paneles de la exposición del Plan



[Fig. 6] Tipologías de manzanas residenciales para vivienda protegida. INV, Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de viviendas protegidas y normas y ordenanzas oficiales para su construcción (1939), 63.



[Fig. 7] Edificios de vivienda colectiva levantados por la ONC en la esquina entre Camino de Ronda y Alhamar. Arriba, fotografía publicada en IDEAL, 1 de octubre de 1939. Abajo, plano titulado *Viviendas de la O.S. del H. en el Camino de Ronda en Granada*, ca. 1945. AMG, signatura 14.015.08, número de registro 316.

encontrarse a gusto en su casa, y se construyen ámbitos de alquiler donde se reúnen hombres que no se conocen²⁴⁵.

De este modo, en la barriada para soldados inválidos de la Carretera de la Sierra (1937-1939) —primer proyecto residencial en Granada auspiciado por el régimen y dotado, como se dijo, de una importante carga propagandística— se evidencia una generosa relación entre la baja altura de las viviendas unifamiliares y los anchos de calle, dando lugar a agrupaciones esponjadas con amplias parcelas en las que cobraban gran importancia los jardines y huertos particulares²⁴⁶, así como los paseos arbolados [Fig. 2]. Los proyectistas destacaban del emplazamiento de este “hermoso barrio andaluz”²⁴⁷ la cercanía al casco urbano de la capital, la facilidad de medios de transporte, como el autobús y el tranvía, y la belleza de sus perspectivas y alrededores, factores que, aseguraban, se han tenido muy en cuenta²⁴⁸. Las casas junto al Genil se beneficiaban de su alameda y de llanas y fértiles parcelas con preexistencias frutales, y, aquellas en el piedemonte, en la margen opuesta de la Carretera de la Sierra, de una perspectiva magnífica, con placetas conectadas por escalinatas de estilo albaiciner²⁴⁹. Afirmaciones de este tono eran publicadas en la prensa local del momento:

Muchos árboles, sol, agua en abundancia, de esta manera premia la España del Generalísimo Franco a aquellos que ofrecieron su sangre para la madre España. [...] unas viviendas sanas y bellas como jamás las hubieran poseído sin el apoyo decidido de los hombres que rigen el nuevo Estado español²⁵⁰.

[...] estas casas, con traza de hotelitos, verdaderos sanatorios por las condiciones que reúne su emplazamiento y distribución²⁵¹.

En la misma línea, sobre el primer grupo residencial de Cartuja se afirmaba que cada bloque tendrá tres cuerpos de alzada y terrazas y están trazados para que entre una y otra edificación quede un amplio espacio libre y fuera de la circulación de la carretera, donde irá un jardín o lugar de esparcimiento para las familias que habitan estas casas²⁵² [Fig. 5]. En el Grupo Bermúdez de Castro (1941-1945), se escoge un terreno en forma de ladera, orientada al SO, con paratas escalonadas, que en su

General de Valencia (1946) alarmaba sobre la “invasión del rascacielos” afirmando que las edificaciones de altura invaden los barrios antiguos rompiendo su unidad y carácter tradicional. Otro ejemplo del rechazo al bloque se halla en el discurso ante las Cortes pronunciado por el Ministro de Trabajo José Antonio Girón de Velasco (1954): *Hogares para los obreros de las ciudades, en espacios anchos y no en colosales bloques de nichos de inspiración ajena*; en Ministerio de Trabajo. Instituto Nacional de la Vivienda, *Viviendas de renta limitada y primer Plan Nacional de la Vivienda*, 17. Para un debate disciplinar sobre este asunto, véase VV.AA., «Rascacielos en España. Sesión de crítica de arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 158 (1955): 29-44.

245. Cossio, «El hombre y la casa».

246. La tierra ocupada por la agrupación, asegura la prensa, es magnífica para huerta y jardín, lo que proporcionará expansión y un posible rendimiento con el cultivo de la huerta aneja; «Las casas de la Obra Nacional de Construcción serán entregadas con mobiliario completo»; «En breve darán comienzo las obras para construir casas para inválidos de la guerra, empleados y obreros».

247. «En breve se anunciará la adjudicación de las primeras casas para inválidos, empleados y obreros».

248. «En breve darán comienzo las obras para construir casas para inválidos de la guerra, empleados y obreros».

249. «En breve se anunciará la adjudicación de las primeras casas para inválidos, empleados y obreros».

250. «Van muy adelantadas las obras para la construcción de un grupo de casas para los inválidos de guerra».

251. «Las casas de la Obra Nacional de Construcción serán entregadas con mobiliario completo».

252. «Un nuevo grupo de casas de la obra nacional de construcción ha comenzado a edificarse».

parte más alta tiene una bella vista a la vega y a la ciudad. El terreno, que es propio de cultivo, dará el aliciente de que podrán plantarse árboles, flores o frutos en los jardines o huertos que cada vivienda llevará²⁵³ —ajardinamientos que se encomiendan a los niños de las Escuelas²⁵⁴— [Fig. 8]. Hay que decir que las mismas ordenanzas de aplicación de la Ley de Viviendas Protegidas (1939) prescribían 8 m² de jardines o parques por habitante, especificando, además, que las barriadas de nueva creación habían de suplir la deficiencia local de parques allí donde existiese²⁵⁵. En cualquier caso, no puede obviarse la abierta preferencia del régimen por los modos de vida ruralizantes. Este punto es fácilmente explicable teniendo en cuenta el apoyo que el Movimiento había recibido en la España rural, a diferencia de lo ocurrido en las periferias obreras de las ciudades más industrializadas y abiertas a las influencias europeas. Es por ello que las agrupaciones residenciales promovidas por las instituciones dependientes del nuevo Estado presentarían, en líneas generales, esta componente ruralizante²⁵⁶, y ello tanto si se trataba de emplazamientos propiamente agrarios, como los poblados de colonización, como si el objetivo era producir ensanches urbanos parciales. Podríamos decir que, de forma un tanto paradójica, se intentaba construir ciudad a través de la ruralidad o, al menos, haciendo uso del repertorio visual asociado a la aldea tradicional andaluza, aunque, como ha argumentado Fernando de Terán, sin una verdadera reflexión o reinterpretación de aquellos modelos²⁵⁷.

Así, en el caso de Granada, la introducción circunstancial de estas aparentes consideraciones paisajísticas en las agrupaciones residenciales de promoción oficial en los años inmediatos a la guerra, más que responder a un profundo convencimiento del derecho al paisaje o a una voluntad de desarrollo urbano territorialmente integrado, lo hace a una intención ideológica y propagandística, persiguiendo obtener el favor y la fidelidad de amplios sectores de la población y, de paso, reforzar o inocular sutilmente, a través de la vivencia cotidiana, el ideario y los valores asociados a la España rural²⁵⁸. Prueba de ello es que, en los cincuenta, afianzado ya el régimen, este tipo de consideraciones ambientales quedarán en bellas palabras pronunciadas por inercia que, como veremos en los casos de estudio, no responderán ya a la realidad edificada, para terminar desapareciendo por completo, incluso en lo discursivo, cuando los intereses cambien.

253. «336 viviendas para afiliados a los sindicatos, en Granada».

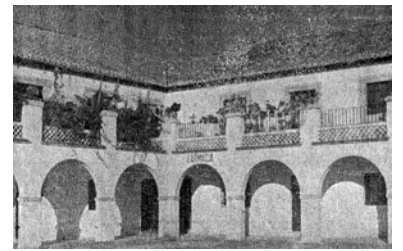
254. AMG, *Construcción grupo de viviendas protegidas en el Cercado Bajo de Cartuja*, expediente con signatura C.03070.0019.

255. Instituto Nacional de la Vivienda, «Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de viviendas protegidas y normas y ordenanzas oficiales para su construcción» (1939), XXXVI - Superficie de parques y espacios libres. Superficie de calles. Eran éstas las únicas consideraciones ambientales incluidas en estas ordenanzas, que fijaban numerosos aspectos técnicos y dimensionales de los proyectos pero parecían delegar la adecuación al lugar en unas futuras ordenanzas comarcales.

256. Fernando Fernández Gutiérrez, «El paisaje urbano de la ciudad de Granada», en *Ciudades, arquitectura y espacio urbano. Colección Mediterráneo Económico (3)*, ed. Horacio Capel (Caja Rural, 2003), 493.

257. Fernando de Terán, *El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad* (Madrid: Akal, 2009), 155.

258. Barrios Rozúa, «Hogar cristiano y agrarismo: la construcción de casas baratas en Granada durante la Guerra Civil».



[Fig. 8] Casas en el Cercado Bajo de Cartuja. Fotografía del Grupo Bermúdez de Castro publicada en IDEAL, 18 de julio de 1954.

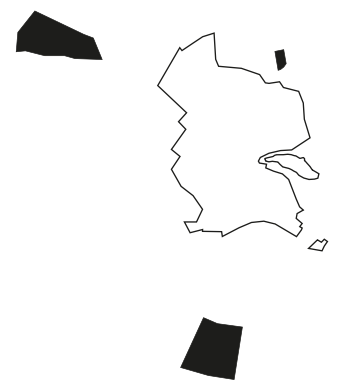
POSGUERRA Y NECESIDAD: EL DESVANECIMIENTO DE LOS ASPECTOS CUALITATIVOS

A mediados de los años cuarenta se detecta un punto de inflexión en lo que al enfoque de la construcción de viviendas se refiere, a caballo entre el paternalismo de la primera posguerra, que se jactaba de localizar las agrupaciones residenciales obreras en emplazamientos paisajísticos y de generar entornos de alta calidad ambiental, y la creciente instrumentalización de la construcción, en términos meramente cuantitativos, como objeto de propaganda. El agravamiento del problema habitacional, debido al continuado crecimiento de la población²⁵⁹, a la inmigración procedente de ámbitos rurales²⁶⁰ y a la sucesión de diversos desastres naturales —sin olvidar tampoco los derribos de la Manigua— condujo a una crisis del argumento cualitativo ante este panorama de necesidad. Así, en 1945 el gobernador civil José María Fontana²⁶¹ reclamaba 5.000 nuevas viviendas para la ciudad, señalando que existían graves problemas de hacinamiento e insalubridad en buena parte del caserío²⁶² [Fig. 10]. El problema no era, nuevamente, exclusivo de Granada, pues la situación se reproducía en muchas otras ciudades españolas, y el sector de la construcción vivía horas bajas desde antes de la Guerra Civil²⁶³. Es por ello que el nuevo Estado había creado en 1939 el INV y la OSH, con la misión de estudiar y promover, respectivamente, la construcción de agrupaciones de vivienda obrera, con el doble objetivo de incrementar el caserío residencial y la ocupación de los parados²⁶⁴. Especialmente en los años cuarenta, estas instituciones se encargaron de elaborar todo un marco normativo que fijaba las condiciones mínimas de las viviendas²⁶⁵, establecía incentivos y rebajas fiscales por su construcción y diferenciaba entre aquéllas protegidas²⁶⁶ —para la clase trabajadora— y aquéllas bonificables²⁶⁷ —para clases medias—. No obstante, debido a la precaria situación nacional, los cuarenta no fueron especialmente prolíficos a nivel de realizaciones²⁶⁸.

En Granada, el Grupo La Victoria (1943-1958) representa el punto de inflexión decisivo que alteró las reglas del abordaje de la cuestión residencial. Fue ésta la primera barriada de nueva construcción que se proyectó no ya en terrenos de contacto, sino rústicos separados de la ciudad, debido al menor precio del suelo. Como

había ocurrido antes en Madrid²⁶⁹, el aumento del coste de aquellos terrenos periféricos con expectativas de ser edificados —según las previsiones del Proyecto de Ordenación Urbana en desarrollo durante el mandato de Gallego Burín (1938-1951)— llevaría al gobernador civil Manuel Pizarro Cenjor a desplazarse al extrarradio agrícola, escogiendo la Casería del Ángel²⁷⁰, junto a la carretera de Pinos Puente, para la erección de una barriada de viviendas unifamiliares con amplio huerto que se publicitó en un principio como iniciativa social. Al margen de los problemas habidos en su tramitación, por las contradicciones entre teoría y realidad —las viviendas no cumplían los requisitos para la obtención de subvenciones y sus destinatarios no fueron familias necesitadas sino militares de alto rango—, lo que interesa destacar de esta agrupación es que, si bien se mantiene la calidad ambiental, ofreciendo una bucólica estampa semirural, se apunta una solución peligrosa al problema de la necesidad de vivienda en un contexto de escasez de recursos, como es la aleatoriedad de los emplazamientos [Fig. 9]. Con este proyecto se abre, por tanto, la veda a la construcción en suelo agrícola incluso distante del casco, estableciendo un precedente que sería inmediatamente imitado. De hecho, apenas un año después, en 1944, José María Fontana impulsaría otro proyecto de 100 viviendas obreras, unifamiliares con corral, al oeste del Camino de Ronda —finalmente no construido²⁷¹—. La meta oficial de producir la mayor cantidad de viviendas posible requería una sensible minimización de costes, que se conseguiría, entre otras cosas, supeditando la localización de las nuevas agrupaciones al precio del suelo. La genérica valoración social de la vega no alcanzaba todavía a convertirla en parte insustituible del paisaje granadino ni a adoptar medidas especiales para regular su ocupación, por lo que su territorio agrícola pasó a contemplarse como potencial solar desde una óptica economicista.

Las operaciones en este sentido se multiplicarían durante el resto de los años cuarenta y a lo largo de todo el decenio siguiente, dando lugar a los nuevos barrios de La Chana, Haza Grande y Santa Adela-Zaidín, en los que la aleatoriedad de los emplazamientos se mantuvo pero la calidad ambiental tendió progresivamente a disminuir [Fig. 11]. Y es que a la reducción de costes también contribuía decisivamente la simplificación de las construcciones y su forma de agregación urbana²⁷². De este modo, en las nuevas agrupaciones residenciales, equipamientos, infraestructuras o espacios públicos tenderían a quedar en simples promesas, al tiempo que, en la arquitectura de las viviendas, huertos, jardines, terrazas, galerías



[Fig. 9] Crecimientos residenciales entre mediados de los cuarenta y finales de los cincuenta. En blanco, la ciudad consolidada; en negro, los nuevos embolsamientos residenciales de la periferia. Al noroeste, La Chana; al noreste, Haza Grande; al sur, Barriada de Santa Adela. Elaboración propia.

259. Entre 1900 y 1950 se dobla la población, pasando de 75.570 a 154.589 habitantes, según datos del INE.

260. Patricia Reus Martínez y Jaume Blancafort Sansó, «Vistabella, 1941-1953. La vivienda social durante de la Autarquía a través de un caso periférico», *P+C*, n.º 7 (2016): 1941-53.

261. Su mandato comprendería de enero de 1944 a junio de 1947.

262. José María Fontana Tarrats, *Política Granadina* (Granada: Imp. Hº de Paulino V. Traveset, 1945).

263. Enrique Azpilicueta Astarloa, «La construcción de la arquitectura de postguerra en España (1939-1962)» (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004), 165-66.

264. Azpilicueta Astarloa, «La construcción de la arquitectura de postguerra en España (1939-1962)», 168.

265. Ministerio de la Gobernación, «Orden de 29 de febrero de 1944 por la que se determinan las condiciones higiénicas mínimas que han de reunir las viviendas» (1944).

266. Jefatura del Estado, Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación; Instituto Nacional de la Vivienda, Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de viviendas protegidas y normas y ordenanzas oficiales para su construcción.

267. Jefatura del Estado, «Ley de 25 de noviembre de 1944 sobre reducción de contribuciones e impuestos en la construcción de casas para la denominada "clase media"» (1944).

268. Candela Ochotorena, *Del pisito a la burbuja inmobiliaria: la herencia cultural falangista de la vivienda en propiedad, 1939-1959* [edición electrónica sin paginar].

269. Ana Azpiri Albistegui, «La vivienda y el Estatuto Municipal, 1924 y 1925», en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, ed. Carlos Sambrioc, vol. 1 (Madrid: Nerea, 2003), 78-80.

270. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 281.

271. El redactor del proyecto fue Francisco Prieto-Moreno. Fontana publicó una planta y un apunte general de la agrupación en *Política Granadina*, 76. El proyecto se dio a conocer públicamente en «Un magnífico campo de deportes para el Distrito Universitario del Frente de Juventudes», *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 19 de noviembre de 1944. En el AMG se conserva una planta muy deteriorada, con signatura 15.002.07 y número de registro 343.

272. Ya Gropius había afirmado que, para alcanzar la realidad de una vivienda mínima para todas las familias de menor poder adquisitivo, los gobiernos debían: 1-Evitar el gasto de fondos públicos en apartamentos de excesiva superficie, facilitando en cambio la financiación para la construcción de alojamientos mínimos, para los cuales se debe establecer un límite máximo de superficie. 2-Reducir los costes iniciales de carreteras y servicios. 3-Proporcionar los solares para los edificios y quitarlos del mercado especulativo. 4-Liberalizar tanto como sea posible las normativas de zonificación y construcción; en Gropius, *Scope of Total Architecture*, 101 [traducción de la autora].

y espacios de relación o de transición entre interior y exterior —elementos profundamente enraizados en el hábitat rural granadino²⁷³— se minimizarían hasta desaparecer, resultando construcciones compactas formadas por agregación de habitáculos mínimos. Podría decirse que el entorno, que expande el “espacio vivido”²⁷⁴ más allá del recinto de la vivienda, pesaba cada vez menos frente a la garantía de unas condiciones de habitabilidad básicas²⁷⁵. En Granada, la renuncia a la experimentación inteligente, a los planteamientos urbanos integrados y a toda pretensión cualitativa —denunciada a nivel nacional por arquitectos como Juan de Zavala²⁷⁶— vino a su vez alentada por las autoridades, como sugieren las siguientes palabras del gobernador civil Fontana:

La actividad constructora de viviendas debe iniciarse con criterio realista. Lo cual equivale a decir que no debe volar la potencia creadora de los arquitectos, sino supeditarse al estudio de nuestras posibilidades y al nivel de vida estimable como realidad alcanzable por nuestro pueblo. El hacer una casa o una barriada con cuartos de baños y detalles ricos es cosa muy grata pero que sólo podremos aceptar después de multiplicar su coste por el número de las que hagan falta y ver que tenemos capacidad económica para ello²⁷⁷.

El empobrecimiento cualitativo de las agrupaciones de vivienda económica venía además fomentado por la actualización de la legislación correspondiente²⁷⁸. Aunque ya el INV (1939) se había encargado de fijar las características de las viviendas y las ordenanzas a observar en su construcción, con superficies mínimas de 54 m² y preferencia por las composiciones en manzana cerrada²⁷⁹ [Fig. 6], resultó un hito la Ley sobre protección de “viviendas de renta limitada”²⁸⁰, aprobada en 1954 y complementada al año siguiente por un Reglamento²⁸¹ que fijaría las condiciones programáticas, superficiales y presupuestarias para las iniciativas residenciales que desearan acogerse a las subvenciones estatales²⁸². En la presentación de la Ley, el ministro de Trabajo afirmó que se habían tomado *todas las medidas imaginables contra el arbitrio, contra los excesos de originalidad perturbadora, contra el “vive*

273. Fernando Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1999), 69-72.

274. Remitimos a la *Introducción* a la tesis.

275. Orden de 29 de febrero de 1944 por la que se determinan las condiciones higiénicas mínimas que han de reunir las viviendas.

276. *Porque una de las causas de la desorientación actual de la arquitectura es la escasa importancia que se da a las ideas originarias, las que quedan relegadas a un segundo término, disminuidas por la preponderancia que toman las condiciones materiales de aplicación, que parecen primordiales; equivocación grande esta, a nuestro juicio*; Juan de Zavala, «[V Asamblea nacional de arquitectos] Tema III. - Arte. Tendencias actuales de la Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 90 (1949): 264-68.

277. Fontana Tarrats, *Política Granadina*, 74.

278. Ministerios de Hacienda y de Trabajo, «Orden conjunta de ambos Departamentos, de 10 de julio de 1954, por la que se aprueba el texto refundido de los Decretos-leyes de 19 de noviembre de 1948, sobre viviendas bonificables, y el de 27 de noviembre de 1953, por el que se restablece...» (1954); Jefatura del Estado, «Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de “viviendas de renta limitada”» (1954); Jefatura del Estado, «Decreto-Ley de 3 de abril de 1956 por el que se adapta el de 14 de mayo de 1954 a la legislación de viviendas de “renta limitada”, y se mejoran las características constructivas de las de “tipo social”» (1956).

279. *El jardín interior será siempre preferido al sistema paralelo en la composición urbana, en contra de las modas extranjeras*. Instituto Nacional de la Vivienda, *Normas y Ordenanzas del Instituto Nacional de la Vivienda* (Madrid, 1941), 65.

280. Jefatura del Estado, Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de «viviendas de renta limitada».

281. Jefatura del Estado, «Reglamento para la aplicación de la Ley de Viviendas de Renta Limitada» (1955).

282. La Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de viviendas de renta limitada trataba especialmente de atraer al promotor privado y a las sociedades inmobiliarias para que construyesen *toda clase de viviendas*.



[Fig. 10] Urgente necesidad de viviendas en la Granada de posguerra. Gráfico incluido en José María Fontana Tarrats, *Política granadina* (1945), 72.

como quieras” que, al transformarse en “edifica como quieras” podría acabar en una zarabanda de locos²⁸³. Proclamas como ésta parecían cerrar la puerta a toda acción proyectual creativa. Por Orden de 12 de julio de 1955 se fijaba la superficie mínima de la vivienda de renta limitada de grupo II en 42 m² útiles y, al igual que en las ordenanzas del INV de 1939, se prohibían explícitamente *aquellas obras como torreones, remates o cualquier otra de las llamadas decorativas, así como los excesivos movimientos de las plantas y, en general, todo cuanto sin llenar una necesidad funcional encarezca innecesariamente la construcción*²⁸⁴. Sin embargo, esta misma Orden exigía, en las zonas urbanas de nueva creación, *luces rectas y amplias, vistas amables y soleamiento suficiente*²⁸⁵ para todas las viviendas; situación que tal vez se diera en origen en nuevos desarrollos como los que tuvieron lugar en Granada por la simple razón de su construcción en territorio rústico, pero que en pocas décadas se vería malograda, evidenciando la imprevisión urbanística. También resultan

283. Ministerio de Trabajo. Instituto Nacional de la Vivienda, *Viviendas de renta limitada y primer Plan Nacional de la Vivienda*, 11.

284. Ministerio de Trabajo, «Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para “viviendas de renta limitada”» (1955); Instituto Nacional de la Vivienda, Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de viviendas protegidas y normas y ordenanzas oficiales para su construcción, XI -- Composición general.

285. Ministerio de Trabajo, Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para «viviendas de renta limitada», Ordenanza 17.

[Fig. 11] Grupo de viviendas levantado por el Patronato de Santa Adela en Haza Grande. ASGG.



llamativas las consideraciones finales de la Ordenanza 17, que apelan a la calidad del ambiente construido, a todas luces obviadas por su subjetividad y por su aparente contradicción con las tajantes disposiciones anteriores:

Cualquier tipo de ordenación es aceptable siempre que se adapte a las condiciones locales, suponga una solución funcional adecuada de la vivienda y de su agrupación, y dé lugar a un ambiente sano y agradable.

La agrupación de edificios se hará teniendo en cuenta, no solamente el ambiente de calles y espacios interiores, sino también el aspecto que el conjunto ha de ofrecer desde las avenidas o calles de acceso, vías de circulación y puntos especiales de vistas panorámicas²⁸⁶.

La Ordenanza 18, por su parte, fijaba la separación entre bloques paralelos como mínimo en la altura de la edificación —en muy pocos casos respetada—, y la 19, retomando lo dispuesto en la Ley de 19 de abril de 1939 de creación del INV²⁸⁷, exigía la previsión de dotaciones complementarias a los desarrollos residenciales de cierta envergadura —disposición ignorada en su práctica totalidad—. También la OSH establecería en 1957 las características a satisfacer por las viviendas de su promoción, prohibiendo patios y *toda composición pretenciosa que desdiga del carácter de las viviendas* y formulando ahora como ideal, frente a las ordenaciones en manzana cerrada fomentadas inicialmente por el INV, la tipología del bloque lineal de directriz quebrada en combinación con otros rectangulares de poca longitud. Para evitar la monotonía de las fachadas, recomendaba la incorporación de terrazas o solanas²⁸⁸. Richard Neutra había aconsejado para este mismo fin, en una

286. Ministerio de Trabajo, Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para «viviendas de renta limitada», Ordenanza 17.

287. [...] *sin olvidar que el problema de la vivienda no se resuelve solamente con la edificación de la casa, sino que se necesitan servicios complementarios y las comunicaciones precisas que son fundamentales para la vida de los que hayan de habitarlas*. Jefatura del Estado, Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación, Preámbulo.

288. Ordenanzas parcialmente reproducidas en Mario José Gaviria Labarta, «Anexos», *Arquitectura*, n.º 113-114: Gran San Blas (1968): 105-54.

conferencia impartida en el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento (1954), la variedad en el trazado de las calles, el cambio de orientación de los edificios y la introducción de vegetación²⁸⁹, aunque sus palabras no parecen haber tenido especial trascendencia. Años después, el propio Ministerio de la Vivienda reconocería lo elemental de las realizaciones oficiales de entonces:

Esta agravación de las necesidades de viviendas sociales hizo necesario el sacrificio de aquellos objetivos que no fuesen los de procurar un alojamiento mínimo a quienes carecían de él. De aquí que se tendiese a la construcción de grandes bloques uniformes, con superficie mínima por familia y con las instalaciones y servicios elementales exigidos por el nivel de vida actual. Por supuesto, aspectos fundamentales, pero no absolutamente imprescindibles, como los del transporte, ordenación, centros sociales, etcétera, hubieron de dejarse o bien a la esporádica actividad de otros grupos sociales, o bien a la atención de entes públicos que carecían de los medios suficientes para asegurar una efectiva satisfacción de las necesidades²⁹⁰.

Esta racionalidad extrema, rayana en el reduccionismo materialista, era la tendencia general de la vivienda social europea tras la Segunda Guerra Mundial²⁹¹, pero en España presenta las peculiaridades de una planificación urbana poco desarrollada y de una construcción con sistemas mayoritariamente tradicionales, por la escasa industrialización del país y la abundancia de mano de obra no cualificada; además, la experimentación era insuficiente y se encontraba muy localizada en territorios como Madrid, Cataluña o el ámbito vasco-navarro²⁹². Alejada de los centros de innovación, en Granada, más bien, se sustituyeron los fines por los medios, adoptando la expresión de Luis Rojo de Castro²⁹³; es decir, las severas restricciones económicas, materiales y normativas y la necesidad de mantener viva una propaganda esperanzadora y dadivosa determinaron, en general, unas resoluciones esquemáticas y poco imaginativas.

En La Chana, como veremos en el caso de estudio correspondiente, un seguimiento de las iniciativas residenciales desde el Grupo San Cristóbal (1947-1959) hasta la gran superficie edificada por la inmobiliaria ROTONSA (1958-1965), pasando por los grupos Mulhacén (1954-1956), Las Angustias (1952-1960) y Alzamiento Nacional (1957-1963), permite constatar el progresivo aumento de alturas, la creciente densificación del suelo y la pérdida de orden del espacio urbano, que aparece como el residuo espacial del máximo encaje de volúmenes. En el Zaidín, por su parte, las primeras agrupaciones de viviendas mínimas en una planta con corral

289. Richard J. Neutra, *La arquitectura como factor humano* (Madrid: Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, 1955), 18.

290. Ministerio de la Vivienda, *Arquitectura, vivienda y urbanismo en España* (Madrid: Ministerio de la Vivienda, 1963), 151.

291. Luis Moya González, ed., *La vivienda social en Europa: Alemania, Francia y Países Bajos desde 1945* (Madrid: Maira Libros, 2008).

292. Véase, por ejemplo: Carlos Sambricio, «La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959», en *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social* (Madrid: Electa España, 1999), 13-84; Antón Capitel, «La arquitectura de la vivienda moderna», en *Arte y arquitectura en la vivienda española* (Madrid: Fomento de Construcciones y Contrata, 1996), 301-57; Carlos Sambricio, «De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta», *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 4 (2000): 75-90; Carlos Sambricio, «La vivienda española en los años 50», en *Los Años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia* (Pamplona: T6 Ediciones, 2000), 39-47.

293. Luis Rojo de Castro, «La vivienda en Madrid durante la posguerra. De 1939 a 1949», en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, ed. Carlos Sambricio, vol. 1 (Madrid: Nerea, 2003), 226-43.

(fases 1 y 2 de Santa Adela, 1953-1955), cercanas a la arquitectura rural de los poblados de colonización, dan paso, en la tercera fase (1956-1959), a bloques de viviendas (B+3 o B+4) de distintas formalizaciones que se distribuyen sobre el terreno de manera descoordinada. La progresiva colmatación del espacio urbano, la desconexión respecto de la ciudad consolidada y el caos espacial derivado de la ausencia de planificación se trasladan necesariamente a la vida cotidiana de los residentes, que desde las pequeñas ventanas de sus viviendas mínimas asisten a la imparable emergencia de nuevos volúmenes sobre los espacios libres existentes.

De poco sirvió que en 1952 tuviese lugar en los palacios nazaries el encuentro que dio como resultado el *Manifiesto de la Alhambra* (1953), texto que reconoció en el Monumento un potencial referente también en cuanto a las relaciones arquitectura-paisaje:

En la Alhambra hemos visto [...] la adaptación de estos volúmenes a la topografía de la colina y cómo, siendo prismas elementales, no se repiten dos iguales, sino que cada cual tiene su propia personalidad. Esta primera sensación nos ha puesto de golpe, con su evidencia, ante el contraste de la realidad actual, según la cual tenemos que construir al borde de las calles, medianeros unos con otros, sin poder lograr jamás una conjunción adecuada ni una incorporación de la Naturaleza al edificio²⁹⁴.

En el encuentro incluso se atisbó la necesidad de planificar las ciudades de acuerdo con criterios paisajísticos:

Las características que se señalan anteriormente dibujan la necesidad de preparar arquitectos especializados en los ambientes urbanos, capaces de definir su carácter y de llevarlos a la práctica en colaboración con los arquitectos realizadores de las obras. En consecuencia, sería conveniente estudiar la forma en que los arquitectos pudieran desempeñar esta función de creación de ambientes urbanos en contacto con los encargados del planeamiento general urbanístico de cada localidad²⁹⁵.

Se reconoció también que en la Alhambra, como en la arquitectura moderna, *el conjunto es más importante que el bloque, el bloque lo es más que la vivienda y la vivienda lo es más que cada habitación*²⁹⁶. Sin embargo, en la Granada de entonces, el conjunto del paisaje urbano no era merecedor de reflexiones, pues sólo se velaba por fragmentos concretos y singulares del mismo; el bloque era tanto más importante cuanto mayor renta produjera, y el espacio habitable carecía de cualquier entidad arquitectónica, más allá del respeto a las dimensiones mínimas y su encaje en aras de la máxima compacidad volumétrica. Lo cierto es que, como ha señalado Ángel Isac, el mensaje del *Manifiesto* no incidió en absoluto en el panorama granadino, quizás por el carácter abstracto y aformalista de las reflexiones: *ni el jardín, ni la ciudad, ni la arquitectura que se hizo después parecen haber seguido sus recomendaciones*²⁹⁷.

En estos años de cambio se aprobó también un instrumento legal que, de haber sido aplicado, podría haber contribuido a reorientar el devenir paisajístico

294. Eduardo Quesada Dorador, ed., *Manifiesto de la Alhambra* (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993), 69-75.

295. Quesada Dorador, *Manifiesto de la Alhambra*, 76.

296. Quesada Dorador, *Manifiesto de la Alhambra*, 75.

297. Ángel Isac Martínez de Carvajal, «La visión arquitectónica de la Alhambra: el Manifiesto de 1953», en *Manifiesto de la Alhambra* (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993), 15-43.

de Granada. La nueva Ley del Suelo (1956) nació pronunciándose en contra de la especulación²⁹⁸ y estableciendo la obligatoriedad de realizar planes parciales previamente a toda operación inmobiliaria, desde una explícita conciencia de que la arquitectura construye paisaje:

La actividad constructiva se somete a intervención administrativa. [...] Y nada más justificado, puesto que, como se ha escrito, la vinculación de los edificios a la ciudad es tan íntima que al construir los edificios no cabe olvidar que se está construyendo al mismo tiempo a la ciudad²⁹⁹.

No obstante, sus disposiciones, por molestas para la actividad constructora que entonces comenzaba a bullir, fueron ignoradas por numerosos ayuntamientos, entre ellos el de Granada, donde no se redactó un solo Plan Parcial hasta los años setenta³⁰⁰. Un hecho que contribuyó a la inaplicación de esta Ley, como ha analizado Fernando de Terán, fue la creación, a sólo diez meses de su entrada en vigor, del Ministerio de la Vivienda (1957), que pasó a ser la máxima autoridad en materia habitacional y que vino a contraponerse al Ministerio de la Gobernación, del que dependían, para todo lo demás, los municipios³⁰¹. Ello tendría como consecuencia que los ayuntamientos ignorasen las directrices emanadas de la Dirección General de Urbanismo y continuasen con sus prácticas habituales. El nuevo Ministerio se centraría principalmente en la problemática de la vivienda protegida, adoptando como prioridad la rápida producción de suelo urbanizado para este fin, lo que en la práctica sería contraproducente con un desarrollo urbano meditado³⁰². En Granada, producto de su actividad fue la decisión de hacer del Zaidín *una ciudad satélite de cincuenta mil habitantes*³⁰³.

En todas las agrupaciones creadas en la capital entre mediados de los cuarenta y finales de los cincuenta, la ausencia de un proyecto de ciudad y de una consideración integral del paisaje urbano se revela notablemente más perjudicial que en las décadas anteriores, por la mayor escala, densidad y número de los grupos residenciales. Ello se tradujo en la paulatina y tácita creación de una ciudad dispersa, regida por la economía del suelo y por la máxima producción de casas baratas. El paisaje de Granada comienza a estar constituido por una constelación de barrios distantes y poco relacionados y carentes de una conciencia clara de su papel en el conjunto. No deja de ser significativo que, aún en la actualidad, los mapas cognitivos elaborados por los granadinos sigan representando un “archipiélago” de barrios gravitando en torno al centro histórico a modo de “islas” independientes, tal y como ha puesto de relieve la investigación de Fernando Conde³⁰⁴. El germen

298. [...] si la propiedad privada ha de ser reconocida y amparada por el Poder público, también debe armonizarse el ejercicio de sus facultades con los intereses de la colectividad. Jefatura del Estado, «Ley de 12 de mayo de 1956 sobre régimen del suelo y ordenación urbana» (1956). Como ha analizado Fernando de Terán, la Ley se posiciona en contra de la especulación, pero entendida ésta de un modo peculiar y simplista, como consecuencia de la deficiente parcelación; en Terán, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*, 319.

299. Jefatura del Estado, Ley de 12 de mayo de 1956 sobre régimen del suelo y ordenación urbana.

300. Terán, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*, 513.

301. Terán, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*, 342-44.

302. Terán, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*, 347.

303. «Una ciudad satélite de cincuenta mil habitantes será el “polígono Zaidín”, en proyecto», IDEAL, 19 de septiembre de 1957.

304. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*, 60-61.

de esta imagen mental de la ciudad se remonta con toda probabilidad a aquellas iniciativas urbanizadoras dispersas y descoordinadas.

Estos desarrollos residenciales estuvieron en un principio impulsados por organismos públicos vinculados al Régimen (OSH, Patronato Benéfico Santa Adela) o a la Iglesia católica (Asociación Benéfico-Constructora de Nuestra Señora de las Angustias), pero la creación de un marco legal cada vez más ventajoso determinaría, desde finales de los cincuenta, la irrupción definitiva en el sector de la iniciativa privada. De cualquier manera, sus obras seguirían contando, a efectos publicitarios, como méritos del régimen que las alienta y ampara. En Granada, la actuación de la iniciativa pública se tuerce definitivamente con la construcción de la llamada Casa de las Columnas (1958-1960), un bloque de 40 viviendas subvencionadas que vino a liquidar el único proyecto de espacio público con que contaba el Zaidín de entonces³⁰⁵ [Fig. 12], abriendo la puerta a intervenciones del mismo signo —edificios ocupando plazas— que se reproducirían durante los años siguientes y anunciando la especulación inmobiliaria que estaba a punto de entrar en escena. Este proyecto, a pesar de su calidad arquitectónica³⁰⁶, puede entenderse como el segundo punto de inflexión decisivo en el modo de afrontar la cuestión residencial en la periferia de la capital. No es casual su coincidencia temporal con la creación del Ministerio de la Vivienda (1957) y con la reforma económica que culminaría en el Plan de Estabilización (1959)³⁰⁷, que tuvo como resultado el viraje oficial de la tesis del equilibrio territorial y el intervencionismo del Estado a un capitalismo liberal que operaba sin cortapisas. Si previamente se había canalizado el problema residencial desde organismos oficiales y benéficos, tratando de evitar la especulación y el oportunismo de la iniciativa privada —aunque en ocasiones estos mismos organismos procediesen como empresas—, desde los años cincuenta³⁰⁸ y, sobre todo, a raíz del II Plan Nacional de Vivienda (1961-1976)³⁰⁹ ésta recibe directamente el encargo de acometer la problemática, lo que haría conforme a sus particulares intereses. El sector privado, en opinión de Carlos Sambricio, *aprovechó para iniciar una política especulativa, despreocupándose por completo de la reflexión sobre qué debía ser la célula, cuál el bloque y cómo entender el nuevo modelo de ciudad*³¹⁰. La

305. AMG, *Expediente sobre solicitud de certificación de dotación de servicios para construir en solares sitos en la Barriada del Zaidín, propiedad del Patronato de Santa Adela*, expediente con signatura C.03212.1283. El arquitecto municipal Miguel Olmedo da el visto bueno en cuestión de días y certifica que el terreno es edificable dentro de las normas que establecen las Ordenanzas Municipales de Construcción. Véase también Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 471-72.

306. Ricardo Hernández Soriano, «El estilo internacional en Granada» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012), 285. Además de la adecuada resolución del edificio, el arquitecto tuvo la delicadeza de reinterpretar la pérgola que delimitaba originalmente la plaza hacia el Camino de Dilar mediante un pórtico exento de hormigón; rasgo que motivaría la popular denominación del edificio como la Casa de las Columnas.

307. Terán, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*, 251.

308. Blas Pérez González, «VI Asamblea Nacional de Arquitectos. Discurso del Excelentísimo Señor Ministro de la Gobernación, D. Blas Pérez González, en la sesión de clausura», *Reconstrucción*, n.º 115 (1953): 3-8.

309. Ministerio de la Vivienda, «Plan Nacional de la Vivienda: 1961-1976» (Madrid: Ministerio de la Vivienda, 1962).

310. Carlos Sambricio, «Vivienda social en tiempos de crisis. Sobre las varias crisis vividas en el pasado reciente», en *Textos de teoría y crítica y bibliografía sobre arquitectura moderna y contemporánea*, ed. Antón Capitel (Madrid: Grupo de Investigación «Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea», 2018), 22.



vivienda se convirtió, así, en un bien estandarizado y producido en serie³¹¹ con los mínimos costes para maximizar el margen de beneficio; todos los aspectos de la arquitectura no directamente monetizables se tornaron intrascendentes. Se abría, de este modo, la puerta al desarrollismo de los años sesenta y setenta, en los que la atención al paisaje, ya enterrada en los proyectos de viviendas económicas de los cincuenta, caería en el más profundo e interesado olvido para la mayor parte de legisladores y proyectistas³¹².

LA LÓGICA DEL CAPITAL EN LA ARQUITECTURA DEL DESARROLLISMO

En adelante, y por espacio de al menos dos décadas, la principal respuesta al problema de la vivienda en Granada fue el bloque en altura de elevada densidad, tipología sólo unos años antes vilipendiada por “marxista”³¹³ y ajena a la tradición nacional y asumida ahora como un “mal necesario”. Así lo había anticipado Gallego Burín:

Ojalá que nuestras clases pobres pudieran permitirse aquí esos lujos [casas de campo] y ojalá que pudiéramos ofrecerles ese tipo de vivienda ideal que recordara la de la antigua aldea de la ciudad medieval y de la señorial del siglo XVIII, para huir de los bloques —que no concuerdan con nuestro espíritu— y sustituirlos con casas unifamiliares³¹⁴.

Ángel Isac ha estudiado la evolución del pensamiento del alcalde hacia el problema de la vivienda: resulta significativo que en 1932 recomendase casas colectivas para las familias obreras, huyendo de las unifamiliares por su mayor coste, y una década más tarde, en cambio, declarase su preferencia por la casa familiar

311. Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*, 15.

312. Federico Colella apunta que se trata de una situación muy semejante a la vivida en Italia tras la guerra, pues en ambos países este tipo de iniciativas públicas parecen desviarse de sus originarias motivaciones sociales hacia la especulación del suelo y la degradación del paisaje urbano; en Federico Colella, «Políticas habitacionales en Italia y España en la posguerra 1949-1954», *Cuadernos de vivienda y urbanismo* 9, n.º 17 (2016): 50-67.

313. Cuando se encontraba en curso la construcción de las viviendas de la Carretera de la Sierra, se aseguraba: *Se ha procurado en la confección de estas casas de huir del tipo de casa creado por los marxistas, que siempre han preferido para sus edificaciones los grandes núcleos o masas de cemento, construyendo esos edificios carentes de espiritualidad y que sólo son agrupaciones de masas*; en «Van muy adelantadas las obras para la construcción de un grupo de casas para los inválidos de guerra».

314. Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 47.

[Fig. 12] Plaza Generalísimo Franco entre las fases 1 y 2 de la Barriada de Santa Adela. Fotografía hacia 1955 publicada en *Hoja del lunes*, 28 de mayo de 1962. En primer plano, la pérgola que sería reinterpretada por la Casa de las Columnas que vino a ocupar el terreno.



[Fig. 13] Crecimiento urbano por “relleno” de terrenos comprendidos entre el casco consolidado, los barrios satélite y el Camino de Ronda, desde finales de los cincuenta hasta la formulación del PGOU de 1985. En blanco, la ciudad consolidada; en negro, los nuevos embalsamientos residenciales de la periferia. Elaboración propia.

tradicional y aceptase la fórmula del bloque sólo a regañadientes³¹⁵. El modelo vertical vendría finalmente posibilitado por el fin de la autarquía y la disponibilidad de materiales como el acero y el hormigón, que permitían abordar la construcción industrializada, y favorecido por el despertar de la iniciativa privada, cuya meta no era otra que la rentabilidad. Pero también en el ámbito local las previsiones del Plan de 1951, pese al aparente recelo del alcalde, le daban abierta prioridad³¹⁶. En efecto, los modos de habitar alternativos en la periferia se desestimaron progresivamente en las diferentes versiones del Plan³¹⁷, olvidando los buenos resultados del Cercado Bajo de Cartuja o la Carretera de la Sierra. Lejos quedaban aquellas inquietudes de materializar una gradación del centro a la periferia o de producir ambientes urbanos gratos y saludables acordes a las cualidades naturales del entorno.

El Plan incluía una gran previsión de ensanches a sur, a norte y, en menor medida, al oeste³¹⁸, que transformaría drásticamente la morfología de la ciudad, su imagen interna y externa y su relación con la vega [Fig. 13]. El nuevo límite urbano se especificaba constituido por bloques abiertos y venía definido por el Camino de Ronda, sus paralelas y prolongaciones, configurando una nueva geometría urbana rígida y antinatural. La elección de los bloques abiertos como tipología de borde sugiere una vaga intuición de que las soluciones en manzana cerrada “construyen ciudad”, al otorgar el énfasis a la forma urbana compacta y al vacío colectivo —lo que Rasmussen denominaba el “diseño de cavidades”³¹⁹—, mientras que los bloques abiertos, objetos exentos o sólidos por antonomasia, parecen “construir suburbio” —pues el espacio urbano se diluye, amorfo, entre los volúmenes³²⁰—, siendo éste, al parecer, el objetivo fundamental para estas zonas periféricas. Su prescripción revela una interpretación errónea o interesada del urbanismo funcionalista: en el Proyecto General de Alineaciones, los bloques se dibujan paralelos a la vía de tráfico en lugar de perpendiculares, con lo que no se conseguiría mantener la permeabilidad ciudad-vega, aislar las viviendas del bullicio ni diferenciar los tránsitos peatonales de los rodados, como habían defendido Gropius, Oud o Le Corbusier. Su orientación tampoco aparece estudiada. Además, se minimizan las zonas verdes que constituirían el inseparable complemento de los bloques abiertos³²¹; espacios libres que en la realidad quedarían considerablemente más menguados que sobre

el trazado municipal³²². Estos edificios, con alturas que rebasaban ampliamente las del casco consolidado, a la postre habría de dominar incluso en las áreas de ensanche previstas como Ciudad Jardín (Zaidín o Avenida Cervantes), según una modificación repentina del planeamiento justificada con pretextos filantrópicos: ofrecer mayor número de viviendas a las clases modestas (1955). La misma razón se argumentó para autorizar, en 1959, la construcción de áticos por encima de las alturas máximas permitidas.

Por su parte, el espacio entre la ciudad existente y el nuevo perímetro proyectado se proponía rellenar con madejas de calles y plazas un tanto arbitrarias, que parecían grafiadas con el único objetivo de definir las ordenanzas de zona aplicables —invariablemente se otorga a estas áreas intermedias una ocupación del 100% en bloques de manzana cerrada y una elevada edificabilidad— [Fig. 14]. En línea con la política de aumentar por todos los medios el número de viviendas y de hacer apetecible su construcción, se permitían desde la versión de 1949 unas alturas de hasta 6 plantas en las zonas Intensiva Alta (Casco Antiguo), Universitaria y Bloques Abiertos; de hasta 7 plantas en las zonas Comercial (Casco Antiguo) e Intensiva Alta (Ensanche) y de hasta 8 plantas en la zona Comercial (Ensanche). Estas alturas podían incluso verse incrementadas en determinados casos: en la zona de Bloques Abiertos, se permitía levantar áticos y aumentar la altura total a cambio de incorporar un retranqueo mayor del estipulado con respecto a la alineación de la calle; en el caso de las plazas, la altura de las edificaciones que las circundasen sería la correspondiente a la calle de mayor anchura que en ellas desembocase (por lo tanto, la más alta de las posibles). En la práctica, lo elemental y “flexible”³²³ de estas y otras disposiciones y la ausencia de planeamiento de detalle vinieron a traducirse en el descontrol del Ayuntamiento sobre la imagen final de la ciudad, lo que dejaba el terreno perfectamente abonado para la especulación inmobiliaria. De este modo, si el paisaje urbano había visto su integridad amenazada con la emergencia de aquellas barriadas populares alejadas y surgidas de manera imprevista y descoordinada, con este Plan en principio bienintencionado se sentenciaba el devenir paisajístico de la ciudad, pues en él se daba vía libre a la masificación indiscriminada de sus contornos. La topografía sensiblemente llana de la vega se identificó como claramente ventajosa para el avance de la urbanización haciendo uso de la tipología del bloque. Opiniones minoritarias denunciarían más tarde que *el criterio de una necesidad expansiva de Granada se centró en restar terrenos a la vega, casi sin hacer un detenido estudio de otras zonas más apropiadas, para no quitar, con las nuevas edificaciones, visibilidad panorámica a la ciudad*³²⁴. Efectivamente, no sólo el “paisaje urbano exterior”³²⁵ habría de experimentar una drástica redefinición en

315. Isac Martínez de Carvajal, «La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín: el informe de 1932».

316. Ayuntamiento de Granada, *Ordenanzas Generales de Construcción de 1949* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 1963).

317. Si bien en el Anteproyecto de 1942 las tipologías residenciales del ensanche no aparecían definidas, en el Proyecto de 1949 la Ciudad Jardín y la Intensiva-Baja dominaban amplias zonas a norte y sur, buena parte de las cuales se vieron ocupadas, en la versión definitiva de 1951, por Bloques Abiertos.

318. El crecimiento parece orientarse preferentemente a norte y sur tratando de limitar la invasión de la vega del Genil al oeste. Josep Parcerisa ha hablado en este sentido de un urbanismo lleno de “prejuicios”, sugiriendo implícitamente que ensanches superficiales y omnidireccionales como los de Madrid y Barcelona habrían sido mejores opciones para Granada; véase Josep Parcerisa Bundó, *Forma urbis: cinco ciudades bajo sospecha* (Barcelona: Laboratori d'Urbanisme de Barcelona, 2012).

319. Steen Eiler Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, ed. Jorge Sainz, trad. Carolina Ruiz, 2ª ed. (Reverté, 2007).

320. Ramón López de Lucio resume los inconvenientes de esta tipología edilicia en «De la manzana cerrada al bloque abierto», en *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, ed. Carlos Sambricio, vol. 2 (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Ministerio de Fomento, Consejo Económico y Social, 2003), 161-66.

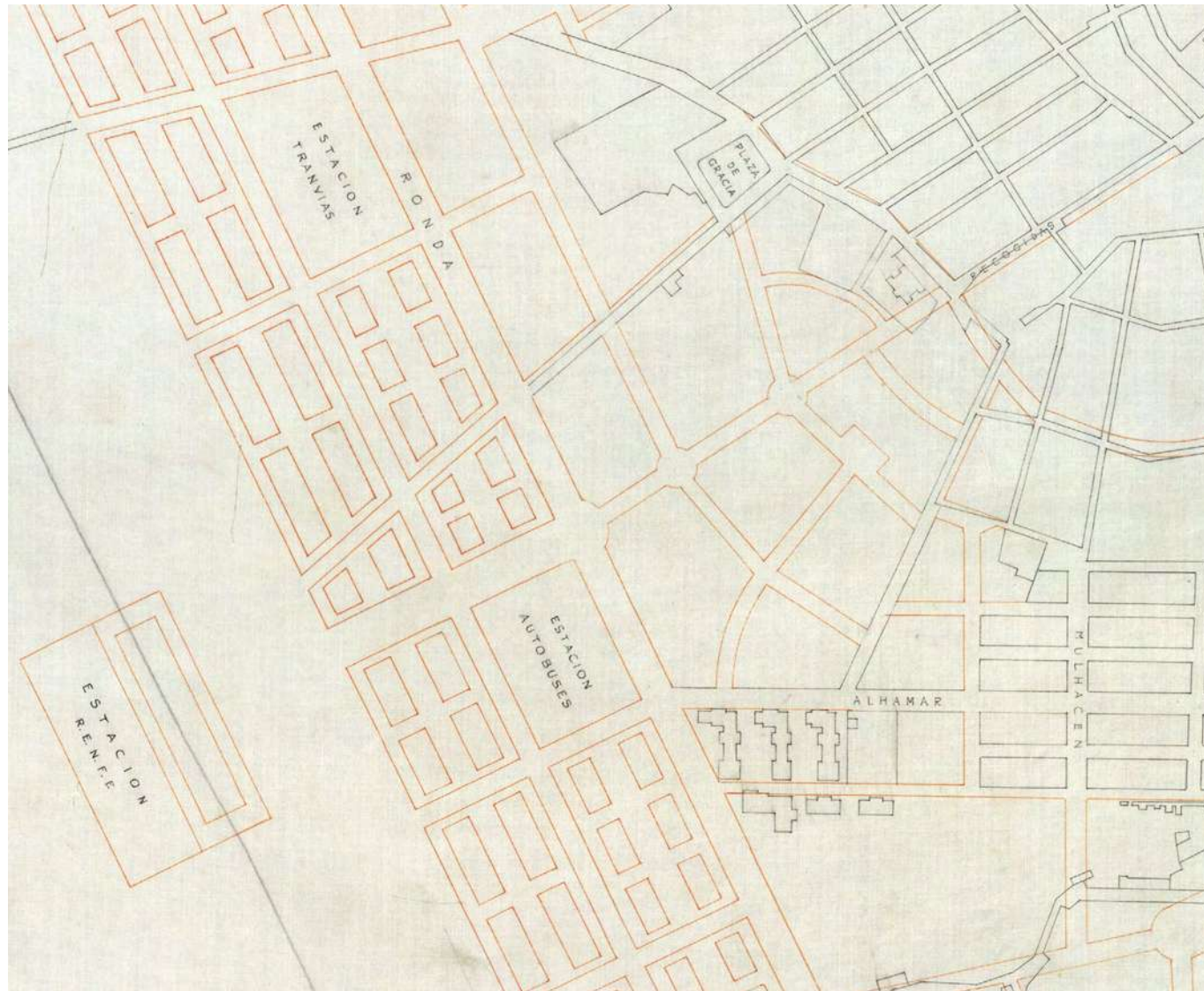
321. CIAM, Le Corbusier y Sert, «Carta de Atenas».

322. Algunos granadinos, aunque tarde, advirtieron esta contradicción: *en París se ven en las afueras grandes bloques de muchos pisos para los obreros; pero entre bloque y bloque existen distancias como mínimo de 150 a 200 metros, y la ruptura con la naturaleza no se produce*. En «El crecimiento de Granada precisa ser ordenado correctamente», *IDEAL*, 5 de junio de 1969.

323. Horacio Capel advierte una ambigüedad calculada en las ordenanzas municipales de numerosas ciudades españolas, con el fin de permitir interpretaciones puntuales interesadas; en Capel Sáez, *Capitalismo y morfología urbana en España*, 85-87.

324. «Granada experimentó en los últimos veinticinco años mayor crecimiento urbano que desde la época de los Reyes Católicos hasta 1937», *Hoja del Lunes*, 28 de mayo de 1962.

325. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».



[Fig. 14] Detalle de la ordenación del Camino de Ronda y sus inmediaciones. AMG, *Proyecto General de Alineaciones*, signatura o8.001.04, número de registro 55.

las décadas siguientes, sino que la ciudad histórica quedaría a la postre encerrada por una densa “muralla” de bloques que la separarían perceptiva y funcionalmente del entorno agrícola circundante con el que siempre había tenido una vinculación estrecha.

La actividad constructora no se haría esperar. Desde finales de los cincuenta, con el caduco Plan de 1951³²⁶ como base operativa y ante los jugosos incentivos estatales³²⁷, el consistorio granadino recibe un aluvión de solicitudes de licencia

326. No actualizado para adecuarse a la Ley del Suelo de 1956.

327. Ministerio de la Vivienda, «Decreto 1099/1961, de 28 de junio, por el que se amplían los beneficios de las viviendas de renta limitada subvencionadas» (1961); Ministerio de la Vivienda, «Decreto 2467/1963, de 7 de septiembre, por el que se amplía la cuantía del préstamo a las viviendas de renta limitada subvencionadas» (1963); Ministerio de la Vivienda, «Decreto 1446/1965, de 3 de junio, por el que se fija la renta inicial de las viviendas subvencionadas y se modifica su financiación» (1965); Ministerio de Hacienda, «Orden de 20 de junio de 1966 sobre créditos para la construcción de viviendas subvencionadas y de renta limitada, grupo I» (1966).

para la construcción de bloques de viviendas, tanto libres como de renta limitada (grupo I) y, sobre todo, subvencionadas³²⁸ —las categorías más rentables económicamente—. Los mismos propietarios de suelo agrícola actúan, en muchos casos, como promotores, evidenciando el desapego afectivo de la tierra en favor del lucro a corto plazo³²⁹. Las nuevas promociones se concentran mayoritariamente en las inmediaciones del Camino de Ronda y en lo que vendrían a ser ulteriormente los barrios de La Chana y del Zaidín, en torno a aquellas primeras agrupaciones oficiales creadas en territorio rústico. En ellas, priman la densificación parcelaria y la multiplicación de viviendas en altura, superponiendo, un nivel tras otro, distribuciones idénticas indiferentes a la orientación, reduciendo al límite los espacios de relación o de confort e incluso la distancia entre inmuebles contiguos. Muchos de estos bloques se levantaron en ausencia de un trazado urbano previo, lo que permitió un urbanismo de callejones y medianerías, resultante de la ocupación del territorio a criterio de la iniciativa privada³³⁰. Al trazado inexistente o defectuoso y al diseño indiferente a las cualidades del entorno se unió el uso inconsciente de la técnica, con la elevación de estos bloques hasta alturas desproporcionadas con respecto a los anchos de calle, sobrepasando incluso las disposiciones, ya excesivas, del Plan de 1951. El mayor número de plantas multiplicaba los beneficios y, lejos de censurarse, se interpretaba como signo de progreso y modernidad, augurio de un gran porvenir³³¹. Consecuencia de ello es lo que podríamos llamar la progresiva “usurpación de los horizontes”: su ocultación constante por la aglomeración de bloques de alturas excesivas. Esta situación favorece una desterritorialización del habitar, o desconexión perceptiva y cognitiva del entorno territorial, en parte

328. Según una nueva subcategoría creada dentro de las viviendas de renta limitada de grupo I, a raíz del Plan de Urgencia Social de Madrid. Véase: Ministerio de la Vivienda, «Decreto de 22 de noviembre de 1957 por el que se regula la nueva categoría de “Viviendas Subvencionadas”» (1957); Ministerio de la Vivienda, «Orden de 1 de febrero de 1958 por la que se desarrolla el Decreto de 24 de enero de 1958, por el que se extiende a toda España la nueva modalidad de “viviendas subvencionadas”, creadas en los artículos 10 y 11 de la Ley de 13 de noviembre de 1957» (1958). Las viviendas subvencionadas contaban con mayor libertad compositiva y programática —tan sólo se fijaban las superficies mínima y máxima, 38 y 150 m², respectivamente, y el número mínimo de dependencias— y una subvención a fondo perdido de 30.000 ptas. por vivienda, razón que las hizo sumamente atractivas a la iniciativa privada. En 1961 se mejoraron las subvenciones para quienes levantasen viviendas de más de 90 m², destinadas a la clase media. La abierta preferencia de los promotores privados por este tipo de alojamientos se pone de manifiesto a nivel nacional en la Memoria de Actividades del INV de los años 1960 a 1967.

329. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*, 53.

330. Ello se evidencia, entre otras cosas, en los emplazamientos de las futuras obras indicados en las solicitudes de licencia de construcción conservadas en el AMG: se habla de calle “paralela a”, “transversal a”, “calle particular”, “calle de nueva apertura”, “s/n”, etc.

331. Así, por ejemplo, al inicio de las obras de la barriada de Los Vergeles, la nota de prensa difunde con orgullo que los edificios constarán de bajo y diez plantas como mínimo; en «Primera piedra para el complejo urbanístico “Los Vergeles”, contiguo a la Real Sociedad Hípica», *IDEAL*, 6 de febrero de 1968. En otro reportaje, el periodista exalta también las nuevas estructuras de siete o más plantas frente a las casas ramplonas, de dos, tres y cuatro pisos, generalmente edificadas en el siglo XIX o a principios de éste; en Gonzalo Castilla, «Habla don José Rodríguez González “Construcciones Rodríguez”», *IDEAL*, 21 de junio de 1972.



[Fig. 15] Proyecto de Ordenación Urbana de la ciudad de Granada. Francisco Prieto-Moreno, 1967. Reproducido en Carlos Jerez, *La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano* (2001), 173.

causada por la privación de referencias³³². Francisco Prieto-Moreno así lo advirtió en la presentación de su esbozo de Plan General (1967)³³³ [Fig. 15]:

Fundamental es en Granada su paisaje. En el interior, ¿qué ocurre hoy día con el 80 por 100 de las nuevas viviendas? Que se abren a estrechas calles de espaldas a la Sierra, a la Vega y a la Alhambra. En el exterior, los telones de cemento de los nuevos bloques se levantan en cortina cerrada, ocultando las perspectivas tradicionales que han dado renombre a Granada, presentando las espaldas a los bellos paisajes y dando la cara al interior cada vez más atormentado³³⁴.

Externamente, los edificios de viviendas económicas no suelen hacer tampoco ninguna concesión más allá de lo estrictamente imprescindible para la habitabilidad básica de sus moradores, manifestando verdadera despreocupación por la experiencia del paisaje urbano que con su presencia y multiplicación configuran. Como ha señalado Ignacio Paricio, estos bloques característicos del desarrollismo responden en su diseño e imagen exclusivamente al principio del mínimo coste para el promotor, con el único límite de una normativa pobre, rígida y falta de imaginación³³⁵. La premisa de la rentabilidad inmediata frena en seco toda experimentación, y una amplia proporción de arquitectos supedita su práctica profesional a este tipo de exigencias³³⁶. El desapego desde el que se proyectan y reproducen estas construcciones salta a la vista a pie de calle. Un ejemplo es el frente fluvial de la calle Ribera del Genil, con repetición de bloques anodinos separados por oscuros callejones; otro lo sería el propio Camino de Ronda, que trataremos en los casos de estudio y que, si bien responde a la categoría de “senda” según la terminología de Kevin Lynch³³⁷, presenta una estampa caracterizada por la simple yuxtaposición de bloques en altura, la mayoría de baja calidad arquitectónica y constructiva.

332. Se trata de la misma situación denunciada en 1952 por Eric Dardel: *Poblaciones inmensas nacen y se mueven en la gran ciudad, un número cada vez mayor de hombres están prácticamente “desenraizados”, sin unas raíces con una tierra y un horizonte natural, seres cuyos observadores más “objetivos” se ponen de acuerdo para reconocer el carácter irritable, versátil, sujeto a psicosis o a problemas afectivos*; en Eric Dardel, *El hombre y la tierra: naturaleza de la realidad geográfica*, ed. Joan Nogué, trad. María Beneyto (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 89.

333. Su valoración del paisaje granadino no le impidió proyectar rotundas vías de tráfico que, con el argumento de favorecer una movilidad fluida y la fruición escénica desde el interior del vehículo, lo habrían desmembrado por completo. La supremacía del automóvil sobre el trazado urbano estaba extendida a mediados de siglo, reflejando el calado de las propuestas urbanas de Le Corbusier. El mismo Sigfried Giedion criticaría el hecho de que *las pistas-parque (parkways) se hallasen truncadas [...] donde se inicia el núcleo principal y compacto de la ciudad. Aquí no pueden penetrar las pistas, porque la metrópoli se empeña en conservar su estructura inflexible, reclusa estrictamente en sí misma, y de modo inmutable. [...] realizadas las necesarias operaciones quirúrgicas, la ciudad congestionada artificialmente será reducida a sus normales límites. Entonces la pista-parque pasará a través de la ciudad como hoy pasa a través de la campiña: tan libre y de modo tan flexible como en sí misma es la estructura de la casa americana*; en Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura: (el futuro de una nueva tradición)*, 757, 761. Véase también la importancia urbana concedida a las arterias de tráfico en Sert, *Can our cities survive? An ABC of Urban Problems, their Analysis, their Solutions; Based on the Proposals Formulated by the C.I.A.M.* Ya antes de Prieto-Moreno, Gallego Burín había proyectado un camino de circunvalación que atravesase el valle del Genil y el valle del Darro, ofreciendo *los más bellos paseos del mundo*; consúltese Gallego Burín, *La reforma de Granada*, 50.

334. «Ideas básicas para un futuro Plan de Urbanismo de Granada», *IDEAL*, 8 de julio de 1967.

335. Ignacio Paricio Ansuátegui, «Las razones de la forma en la vivienda masiva», *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 96 (21 de julio de 1973): 2-18.

336. Sambricio, «Introducción».

337. Lynch, *La imagen de la ciudad*, 91-92. En realidad, se trata de una “senda”-“borde”. Véanse los análisis de Joaquín Bosque Maurel, *Atlas social de la ciudad de Granada* (Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1991), 172; Fernando Fernández Gutiérrez et al., *El área metropolitana de Granada según sus habitantes* (Almería: Universidad de Almería, 2001).

Idéntica situación se reproduce en el entorno de Avenida de Dílar o la abortada calle Circunvalación (actual Don Bosco), mientras que la barriada paradójicamente llamada Los Vergeles se erige como retícula de bloques abiertos con secciones urbanas inaceptables. La opresión³³⁸ y la “rutina visual”³³⁹ que experimenta el viandante por estas y otras zonas de la ciudad se derivan de la desproporción entre volúmenes y vacíos y de la ausencia de alicientes en un entorno banalizado:

Alguien dijo que los granadinos tenían que sentirse mucho menos felices en aquellas viviendas con agua caliente, con duchas y con lavabos, que en las arcaicas casas del Albaicín, sin ninguna higiene, sin ningún adelanto de la pretenciosa tecnología moderna, pero con sentido de dignidad admirable, con unas posibilidades de “personalidad” extraordinariamente vivas³⁴⁰.

Verdaderamente puede decirse, como apuntara Oriol Bohigas, que las viviendas de estas características proponen, cuando ya está más que superado en Europa, un modo de habitar mecánico³⁴¹, en el que la mejora en las condiciones materiales de vida³⁴² que suponía su adquisición para innumerables familias parecía eclipsar las carencias de la arquitectura para satisfacer otro tipo de necesidades de sus habitantes y de la población en general, entre las que se incluye el derecho a un paisaje urbano cualificado. Estos aspectos habían pasado, en poco más de veinte años, de constituir prioridades revestidas de connotaciones ideológicas y reconocido alcance propagandístico a descartarse como accesorios o intrascendentes. La publicidad de los nuevos edificios enfatizaba, en cambio, su precio asequible, su localización junto a vías o nodos de actividad (presente o “futura”), sus instalaciones y calidades materiales³⁴³ y su condición de inversión rentable. Y es que una proporción importante de las nuevas viviendas no respondía a las necesidades de alojamiento de la población con menos recursos, sino que se orientaba a las clases medias y acomodadas³⁴⁴. La localización era el principal valor monetizable. En este sentido, si los nuevos desarrollos al norte y al sur de la ciudad se estaban destinando a las clases medias y trabajadoras, la extensión al oeste —prolongación de Recogidas hacia Camino de Ronda, culminada en 1960³⁴⁵— habría de concentrar buena parte de las promociones destinadas a un mayor nivel de renta, por su directa y escenográfica conexión con Puerta Real, presidida por la Torre de la Vela³⁴⁶. La

338. *In urban environments high perceived density leads to feelings of threat or stress*; en Rapoport, *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, 202.

339. Carmen Venegas Moreno y Jesús Rodríguez Rodríguez, «Valoración de los paisajes monumentales. Una propuesta metodológica para la integración paisajística de los conjuntos históricos», en *Paisaje y ordenación del territorio* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Fundación Duques de Soria, 2002), 151.

340. Oriol Bohigas, «Granada, hoy», *Arquitectura*, n.º 45 (1962): 2-15. El autor critica el urbanismo “abierto” frente a la estructura de patios y tapias.

341. En el VI CIAM celebrado en Bridgewater (1947), Aldo Van Eyck o Jacob Bakema ya se habían pronunciado en contra de todo mecanicismo aplicado a la arquitectura.

342. Las propias estadísticas del Ministerio de la Vivienda denotan una pérdida progresiva de la calidad de las viviendas entre 1958 y 1965, como se señala en Capel Sáez, *Capitalismo y morfología urbana en España*, 130.

343. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*, 229.

344. Capel Sáez, *Capitalismo y morfología urbana en España*, 118.

345. Joaquín Bosque Maurel, «Crecimiento y remodelación en la ciudad de Granada (1960-1990)», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n.º 12 (1992): 191-203.

346. Gloria Fernández Fernández, *Nueva Granada: destrozado de un paisaje* (Granada: Caja General de Ahorros de Granada, Obra Social, 1999), 194. Además, la zona contaba con una inmejorable accesibilidad, lo

oposición de la Comisión de Monumentos no pudo frenar en este caso los intereses creados por el Plan de 1951³⁴⁷. Otros escenarios predilectos para el asentamiento de población acomodada fueron Acera del Darro y Puerta Real, en el nodo principal de actividad y bajo el fondo de Sierra Nevada, o el entorno de la actual Avenida de la Constitución³⁴⁸, desde donde se divisa la colina del Albaicín bajo las cumbres nevadas. En cierto modo, la cualidad paisajística asociada a la vivienda comienza a retornar en estos momentos a sus connotaciones elitistas frente a las realizaciones propagandísticas de la guerra, pero ni siquiera entre los grupos sociales mejor situados constituía una prioridad. Los bloques destinados a las rentas altas incurren igualmente en la masificación parcelaria, las alturas excesivas, el bloqueo de perspectivas y la generación de callejones o patinillos insalubres, aunque en algunos casos cuenten con amplias terrazas y ventanales e incluso azoteas, patios o jardines³⁴⁹. Exteriormente, el tratamiento de este tipo de inmuebles de mayor nivel tiende a singularizar y cualificar las composiciones de los alzados y, por consiguiente, el entorno urbano al que las fachadas sirven. Pero merece la pena notar que no se trata de arquitectos distintos de aquellos que proyectan las viviendas de renta limitada, sino de los mismos profesionales, quienes asumen, sea por iniciativa propia o por presiones de los encargantes, un entendimiento fraccionario y diferencial del paisaje local: de un lado queda el “paisaje urbano interior”³⁵⁰ emblemático del centro funcional, que exige una elaboración mayor de los proyectos por el tipo de público al que apelan y, de otro, aquellos territorios periféricos, o incluso céntricos pero algo recónditos, en los que el esquematismo de los diseños y su frecuente repetición denotan una visible indiferencia hacia el entorno. Todas estas circunstancias abocan a la ya mencionada contracción mental del paisaje de Granada, que se retrae a sus elementos emblemáticos e hitos intocables y más representativos³⁵¹, mientras el resto del territorio queda supeditado a la dinámica urbanizadora.

El problema no parece haber sido inmediatamente detectado, pues, salvo algunas voces críticas aisladas³⁵², en general era compartido el entusiasmo por los nuevos desarrollos, o al menos así lo sugiere la prensa local, en la que abundan los reportajes encomiásticos y esperanzados referidos a las nuevas construcciones. Ciertamente, no se trata de unas décadas caracterizadas por la libertad de

que la convirtió en entorno codiciado por las clases pudientes; véase Fernando Fernández Gutiérrez, *La planificación urbana en Granada* (Granada: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1978), 23.

347. Escrito de la Comisión Provincial de Monumentos, con fecha 24 de julio de 1958. Tomado de Isaac Martínez de Carvajal, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009*, 112.

348. Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano», 247.

349. Véase, por ejemplo, Melchor Saiz-Pardo, «Un gran edificio será construido sobre el solar del Teatro Cervantes», *Hoja del Lunes*, 13 de septiembre de 1965.

350. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

351. Señaló Bosque Maurel que durante la alcaldía de Manuel Sola (1951-1973) *si los conjuntos emblemáticos singulares, como la Catedral y la Alhambra, fueron cuidadosamente preservados, no sucedió lo mismo con algunos barrios tradicionales que vieron, a veces, muy alterados tanto su personalidad arquitectónica como sus ambientes humanos*; en Bosque Maurel, «Crecimiento y remodelación en la ciudad de Granada (1960-1990)».

352. Aparte de las ya citadas, sobresalen en prensa las posiciones críticas de Luis Seco de Lucena, Enrique Villar Yebra, Mariluz Escribano, Joaquín Bosque Maurel, Marino Antequera, José Cazorla Pérez o Antonio Pascual Reguera.

expresión, y proliferan las proclamas autocomplacientes referidas a la expansión de Granada, a la gestión de los alcaldes y al rápido incremento y modernización del parque residencial³⁵³. Promotores y constructores eran frecuentemente entrevistados y calificados de “filántropos”³⁵⁴, puesto que proporcionaban viviendas dignas al tiempo que reducían el paro obrero³⁵⁵. En los mismos periódicos, los escasos artículos críticos hacia el devenir de la ciudad³⁵⁶ se combinaban de forma sorprendente, incluso en la misma página, con grandes y llamativos anuncios de promociones similares a las que estaban siendo enjuiciadas en las líneas contiguas. Esta situación de confusión y perplejidad inmortalizada en la prensa lleva a pensar, parafraseando a Eugenio Turri, que durante esta etapa Granada se vio deslumbrada por un crecimiento económico vertiginoso, apoyándose exclusivamente en la “acción” constructora y ahogando el necesario contrapeso reflexivo³⁵⁷. Así, los años sesenta y setenta terminaron configurando periferias desconcertantes: surgidas en tiempo récord por la actuación de empresas, corporaciones municipales, arquitectos y propietarios que rehuyeron una planificación coherente con el paisaje urbano y aprovecharon la celeridad que permitía la construcción industrializada:

Los propietarios de Granada han dado también un ejemplo desmoralizador. En una ciudad de escasa progresión demográfica, con una renta per cápita bajísima y con una relativa abundancia de terrenos, se ha montado una escandalosa carrera de especulación que ha hecho subir los precios de los solares a unas cifras igualadas en muy pocas ciudades españolas³⁵⁸.

En conjunto la agresión más grave se produjo al multiplicarse los volúmenes de las casas de nueva planta, con grave daño para el paisaje urbano, aparición de horrendas medianerías y densificación de espacios antes esponjados con patios y jardines interiores³⁵⁹.

La crisis del petróleo no llegó a alterar de modo significativo el panorama, menos aún en ciudades de provincias y alejadas de los centros de innovación como Granada, donde se siguió practicando una arquitectura instrumental y pseudomoderna al servicio de los intereses económicos³⁶⁰. Cuando Aldo Rossi visitó la capital

353. Las construcciones de aspecto tradicional aparecen menospreciadas frente a los modernos bloques: así, por ejemplo, en un reportaje de prensa sobre la calle Recogidas, se dice: *Y llegamos, al fin, al número 25 de esta calle, una casa de dos pisos, cuidada y de aspecto tradicional, propiedad de una viuda llamada doña Isabel [...]. Representa esta fachada un sentido de vida que ya ha evolucionado: no es que critiquemos su fachada, pero ¿qué gran contraste con el número 27, propiedad de don Enrique Pelegrín Puga, con sus seis pisos y la esbelta estructura y el colorido de sus terrazas diseñada por don Francisco Prieto Moreno!* En J.M.C., «La calle de Recogidas, centro urbano y de gran porvenir», *IDEAL*, 1 de enero de 1960. Más ejemplos en: «Importante jornada de trabajo de don Miguel Allué Escudero», *IDEAL*, 4 de noviembre de 1971; Castilla, «Habla don José Rodríguez González “Construcciones Rodríguez”»; Gonzalo Castilla, «El Hidalgo I” y “El Hidalgo II”», *IDEAL*, 30 de octubre de 1973.

354. José González, «En su décimo aniversario, Inmobiliaria Osuna hace balance», *IDEAL*, 28 de octubre de 1973.

355. Castilla, «Habla don José Rodríguez González “Construcciones Rodríguez”».

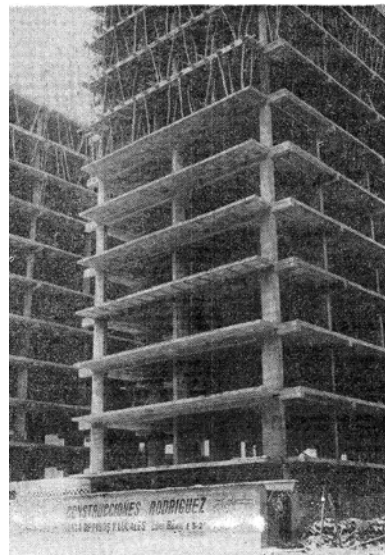
356. «El hombre y la sociedad ante el urbanismo, la vivienda y su vivir diario», *IDEAL*, 5 de junio de 1969; «El crecimiento de Granada precisa ser ordenado correctamente».

357. Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato* (Venecia: Marsilio, 1998), 18. El autor considera socialmente más necesarios los “espectadores” cualificados que los “actores” emprendedores.

358. Bohigas, «Granada, hoy».

359. José Manuel Pita Andrade, «Editorial», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 22 (1974): 284.

360. Como ha señalado Precedo Ledo, *la ciudad y el sistema de ciudades se fueron poco a poco aislando de su entorno real, llegando en los casos más extremos a quedar reducidos a una función matemática*; en



[Fig. 16] Edificios de viviendas en construcción en la calle Palencia (Zaidín). IDEAL, 21 de junio de 1972.

(1975), experimentó una profunda desazón al comprobar que el paisaje urbano que conociera diez años atrás presentaba un estado de descomposición avanzado³⁶¹. Aunque la especulación y el caos urbanístico estaban devorando también numerosas ciudades italianas³⁶², el arquitecto consideró que Granada debía haber merecido un tratamiento donde primase la conservación. El mismo estupor ante la destrucción de los valores paisajísticos de la ciudad demostraron Ana Bofill y José Agustín Goytisolo en una conferencia conjunta en el Colegio de Arquitectos (1976). A la pregunta lanzada al público (*¿Quién destruye Granada?*) la respuesta parecía clara: los intereses económicos³⁶³. La deficiente política municipal, la complicidad de los mismos ediles en operaciones especulativas, la presión de promotores y empresarios y la ausencia de mecanismos efectivos de participación ciudadana favorecían la depredación del suelo y, con ella, la transformación unilateral e irreversible del paisaje urbano³⁶⁴.

Este modo de aumentar el parque residencial, desde la indiferencia hacia el lugar, se extendió, dada la peculiar coyuntura, por toda la geografía nacional. Se entiende, por tanto, el alegato que Julio Vidaurre lanzara en la revista *Arquitectura* en favor de una concepción integral de la vivienda, que, en su opinión, además de estar bien resuelta, habría de permitir el libre y pleno desarrollo del ser humano y el avance cultural:

¿De qué puede valer construir cientos de viviendas si éstas imponen una asfixiante presión a sus moradores tanto por su insuficiente superficie como por su obsesionante repetición, su ínfima calidad y su segregada situación?

[...]

La ciudad así se está convirtiendo en el mayor centro de corrupción del hombre libre, corrupción que no le llega por los caminos habituales, sino por uno por el que transita a diario: por la degradación de su propia casa³⁶⁵.

Los efectos del desarrollismo en las ciudades españolas debieron de ser evidentes incluso en las altas esferas del régimen. El mismo exministro de Vivienda José Luis Arrese mostró su desazón ante esta forma instrumental y mercantilista

Andrés Precedo Ledo, *Ciudad y desarrollo urbano* (Madrid: Síntesis, 1996), 17. Es revelador que, por ejemplo, en 1970, en el Seminario de Racionalización de la Construcción organizado por el Instituto Nacional de la Vivienda, el arquitecto Fernando Aguirre de Iraola propusiera *reducir el problema de la localización a un sistema de ecuaciones que represente todas y cada una de las condiciones que se deben cumplir y el objetivo a obtener como una ecuación adicional que se desea maximizar o minimizar, según el caso*, [de modo que] *el problema puede ser resuelto matemáticamente*; en VV.AA., *Racionalización de la construcción: IX Seminario del Instituto Nacional de la Vivienda* (Madrid: Instituto Nacional de la Vivienda, 1970), 24.

361. Pedro Salmerón Escobar, «El casco antiguo de Granada, salvo el Albaicín, apena[s] tiene ya solución. El arquitecto y crítico italiano, Aldo Rossi, en Granada», *IDEAL*, 26 de abril de 1975.

362. En 1949, invitado a España por Regiones Devastadas, Gio Ponti refiere: *En mi país, Italia, una falsa y sedicente modernidad está alejándonos de la belleza*; en «El Arquitecto Gio Ponti en la Asamblea», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 90 (1949): 269.

363. Antonio Ramos, «¿Quién destruye Granada?», *IDEAL*, 24 de abril de 1976.

364. Horacio Capel sintetiza el enfoque de la intervención territorial en las sociedades capitalistas en *Capitalismo y morfología urbana en España*, 85.

365. Julio Vidaurre, «Aspectos negativos de la vivienda», *Arquitectura*, n.º 129 (1969): 4-6.

de abordar la arquitectura, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

Ha sido necesario llegar a una época en que el ejercicio de las profesiones de cualquier clase se reserva, en exclusiva, para los que han obtenido el diploma oficial correspondiente, como una especie de carnet de conducir, para que los arquitectos, en su mayoría, se despreocupen de la urbanización al proyectar sus edificios, sin consideración alguna para el lugar, ni respeto para los derechos de los predios vecinos. Ni los edificios de calidad artística y monumental o las vistas del campo desde la ciudad, o la naturaleza y volumen de las edificaciones próximas, la vegetación y los espacios libres, son obstáculo para proyectar sin medida, atentos tan sólo al interés personal, incluso en los casos de edificios que aisladamente pudieran resultar acertados³⁶⁶.

De igual modo, en el documental del NO-DO *La vivienda en España 1939-1980* (1972), si bien se alardeaba de las cifras correspondientes al periodo de vigencia de cada Plan de Desarrollo, se mostraban sobre todo imágenes de edificios residenciales de alto nivel e incluso lujosos —ni rastro de aquellas travesías periféricas desalentadoras— y se concluía, como en una tibia llamada al orden en el sector: *Ya no se trata de construir miles y miles de viviendas, sino de levantar barrios adecuados, de crear comunidades integradas donde el hombre pueda vivir y realizarse*.

Con la llegada de la democracia y aunque la demografía se había estabilizado, en Granada continuaron las políticas de expansión urbana que tanto rédito habían proporcionado³⁶⁷. Construcciones del mismo signo continuaron sembrando el territorio hasta bien entrados los años ochenta, pues las inercias y las expectativas de negocio no disminuirían hasta la formulación de un nuevo marco urbanístico³⁶⁸, que vio la luz en el PGOU de 1985³⁶⁹. Mientras en Italia Bernardo Secchi defendía, frente al crecimiento como fin en sí mismo, el reencuentro con la historia y la identidad urbana y la reutilización de la ciudad existente³⁷⁰, en Granada la expansión de la urbanización no se detenía sino que daba el salto al área metropolitana, donde eran menores los precios del suelo y las exigencias urbanísticas³⁷¹. Así, iniciada ya la década de los ochenta, consumados aquellos ensanches escasamente cualificados, sólo quedaba el recurso ocasional a la indignación o la nostalgia y, como reacción natural, la revalorización de las porciones de paisaje aún intacto: la Catedral, la Sierra, la Alhambra, el Albaicín o la vega agredida y cada vez más distante. Estos

366. José Luis Arrese Magra, «La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejos de la vida familiar y social de cada época», en *Discurso académico del Excmo. Sr. D. José Luis de Arrese, leído en el acto de su recepción pública el día 5 de noviembre de 1967, y contestación del Excmo. Sr. D. César Cort* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967), 70.

367. Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano», 166.

368. «Ávila Rojas: un empresario con proyección de futuro», *IDEAL*, 8 de marzo de 1983.

369. El PGOU de 1985 se mostró sensible a la dimensión paisajística de la ciudad, como lo demuestran las numerosas páginas de la *Memoria* dedicadas a esta cuestión; sin embargo, adolecía de un entendimiento de "paisaje" algo difuso, como panorama exterior al núcleo urbano. Así, la *Memoria* afirmaba que *la presencia, eficaz estéticamente, del paisaje en la ciudad, en las calles de la ciudad, se puede dar de tres maneras: 1. Cuando una calle está construida sólo por un lado y el otro coincide con el límite entre espacio urbanizado y espacio no urbanizado. 2. Cuando, debido a la configuración orográfica del territorio sobre el que la ciudad surge, el paisaje se integra y es visible desde las calles que están a distintos niveles. 3. Cuando la ciudad, estando en llanura, se encuentra al pie de un sistema montañoso. De tal manera que éste está presente visiblemente en la ciudad*. «Plan General Municipal de Ordenación Urbana de Granada. Memoria» (1985), 64.

370. Bernardo Secchi, «Le condizioni sono cambiate», *Casabella*, n.º 498/9 (1984): 8-13.

371. Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano», 166.



¡PARA VIVIR MUCHO MEJOR!
VIVA EN UN LUGAR CON ALEGRIA,
CONESE ALGO DISTINTO A TODOS.

[Fig. 17] Anuncio de edificios de viviendas en Avenida Cervantes. Hoja del lunes, 22 de julio de 1974. Obsérvese la ausencia de caracterización gráfica del emplazamiento. Los mismos edificios se publicitan como diseñados "a la medida del paisaje" en IDEAL, 30 de octubre de 1973.



[Fig. 18] Panorama de la Carretera de Alfacar hacia 1978. AMG, *Flashes de la ciudad*, signatura 00.018.07, número de registro 300413.

elementos representaban el paisaje arquetípico granadino, transmitido de generación en generación y avalado por el arte³⁷². Su disfrute se concretaría en el traslado de numerosas familias a los municipios cercanos y, también, a promociones exclusivas en las laderas bien orientadas y aún vacantes de la ciudad. Estas últimas urbanizaciones son la máxima expresión de la estetización nostálgica del paisaje granadino que corre paralela a su depredación; proceso del que nos ocuparemos en el bloque siguiente.

* * *

Los casos de estudio a tratar en esta sección, localizados en el plano anexo [Fig. 19], suponen un considerable salto de escala con respecto a los análisis precedentes: no hablaremos, en esta ocasión, de arquitecturas aisladas, sino de agrupaciones residenciales —de promoción pública o privada, de construcción sincrónica o faseada en el tiempo— que llegaron a configurar nuevas áreas de la ciudad con sus correspondientes “paisajes urbanos interiores”³⁷³. En estas zonas de la periferia se observa una misma problemática: la de una arquitectura que, dubitativa y limitada por la coyuntura, se decanta inicialmente por un modo de habitar semirrural de raíz tradicional, para verse luego progresivamente despojada de toda consideración ambiental y cualitativa, reducida a una condición instrumental, y alcanzar

372. Joan Nogué, «Introducción: La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad», en *El paisaje en la cultura contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008), 9-24.

373. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».



[Fig. 19] Vivienda y periferia en Granada: casos de estudio. Elaboración propia.

- 1 Barrio Figares de casas baratas
- 2 La Chana
- 3 Barriada de Santa Adela
- 4 Camino de Ronda

0 200 500 1000 2000

sus más altas cotas de servilismo económico en las décadas del desarrollismo. Las atenciones paisajísticas a la periferia granadina, que, desde la óptica del presente, no es otro paisaje distinto del de la ciudad, sino parte irrenunciable del mismo, se perdieron en algún momento de esta breve pero accidentada historia, sepultadas entre incentivos a la construcción, inacción municipal, publicidad engañosa y anhelos de prosperidad. En algunos casos, la evolución de los planteamientos se evidencia horizontalmente, en superficie, en “oleadas” sucesivas de construcción que rodean a los desarrollos previos; en otros, los modelos originarios han sido casi totalmente desdibujados por las operaciones de transformación y sobreescritura o se encuentran en proceso de borrado parcial; proceso que, a su vez, puede ser institucionalmente planificado o espontáneo.

Al igual que en las dos partes anteriores, la presentación de los casos de estudio seguirá un orden cronológico, que resulta de utilidad para reconocer los cambios de criterio. Para su análisis, los ítems definidos por Kevin Lynch (bordes, sendas, nodos, hitos, barrios)³⁷⁴ serán de ayuda para identificar la estructura urbana de estas zonas a efectos cognitivos. Cualitativamente, se tendrán asimismo presentes los cinco atributos sintetizados por Jack L. Nasar como característicos de un paisaje urbano socialmente valorado: presencia de naturaleza (*naturalness*), mantenimiento del área (*upkeep/civilities*), apertura visual al entorno territorial (*openness*), significado histórico (*historical significance*) y orden perceptivo (*order*)³⁷⁵, así como los valores experienciales deseables en cualquier área residencial según el criterio de Kevin Thwaites: significado y valor (*significance and value*), orientación (*orientation*) y sentido identitario (*sense of identity*)³⁷⁶.

Desde el punto de vista gráfico, nos apoyaremos en representaciones en planta, alzado o sección que visibilicen las estrategias de ocupación del territorio y su evolución a través del tiempo. Se redibujarán asimismo algunas de las tipologías de vivienda más representativas de cada fase, con objeto de evidenciar las variaciones en el modo de habitar propuesto en relación con el entorno. El color a emplear en las recreaciones gráficas hipotéticas o para el énfasis visual en los aspectos que convenga destacar será el amarillo a lo largo de toda esta tercera parte, como criterio gráfico diferenciador de las precedentes. Las reconstrucciones gráficas de conjunto referidas a momentos del pasado se complementarán con documentos gráficos equivalentes del estado actual, que reflejen la evolución posterior y las situaciones urbanas resultantes.

Este estudio permitirá reconocer algunos de los criterios e interpretaciones del entorno periurbano subyacentes al crecimiento reciente de la periferia residencial de Granada. Las conclusiones que de él se desprendan se compendiarán, combinadas con las del resto de bloques de esta tercera parte, al término de la misma.

374. Lynch, *La imagen de la ciudad*.

375. Jack L. Nasar, *The Evaluative Image of the City* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1998).

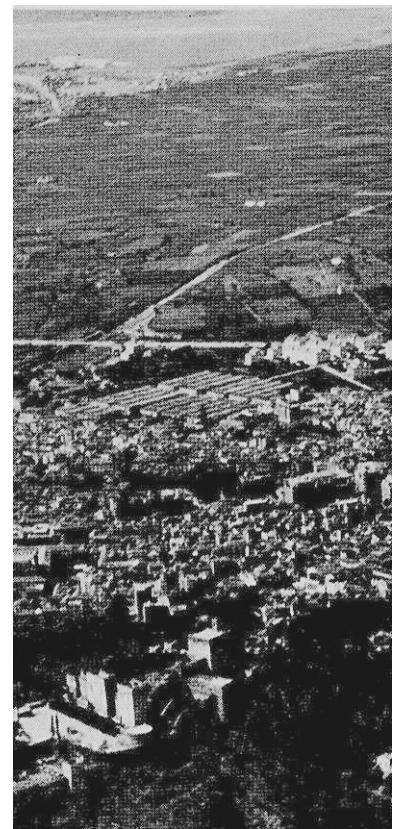
376. K. Thwaites, «Experiential Landscape Place: An Exploration of Space and Experience in Neighbourhood Landscape Architecture», *Landscape Research* 26, n.º 3 (2001): 245-55.

CASOS DE ESTUDIO

Barrio Fígares de casas baratas

El Barrio Fígares fue el primer crecimiento planificado en la ciudad de Granada desde el s. XVII³⁷⁷. Promovido y proyectado en 1925 por el arquitecto Matías Fernández-Fígares y aprobado definitivamente en 1927, estaba dirigido a familias de clase media y se acogía a la nueva Ley de Casas Baratas (1924)³⁷⁸. El primer contacto de Fernández-Fígares con este tipo de viviendas tuvo lugar en 1921, cuando consiguió *la plaza de arquitecto supernumerario municipal* y se le encargó *la formación del plano de casa barata a construir*³⁷⁹; modelo entendido como aplicable a distintas zonas de la ciudad y, por tanto, independiente de las características concretas del emplazamiento. Este encargo se corresponde con la breve alcaldía de Germán García Gil de Gibaja (1920-1921), quien asumió la construcción de viviendas económicas como uno de sus objetivos estratégicos³⁸⁰. En un principio, se preveía crear una agrupación residencial con manzanas de casas unifamiliares en las proximidades del antiguo Hospital Clínico, cuyo proyecto se publicó en *Granada Gráfica* en enero de 1923³⁸¹; pero los cambios legislativos, la oposición de la Universidad —inmersa en la reordenación del complejo hospitalario— y el fracaso de la iniciativa de Exposición Hispano-Africana (1924) motivaron un cambio de emplazamiento³⁸².

El terreno finalmente escogido, en el borde sur de la capital, fue el correspondiente a las Huertas de Castillejo y Sancho; propiedades que pertenecían a la esposa del arquitecto, Blanca Jiménez Lopera³⁸³. Se trataba de una amplia heredad (42.000 m²) atravesada por la acequia del Jaque del Marqués y cuya situación periférica y proximidad a ciertas actividades productivas —fábrica de harinas El Capitán, fábrica de electricidad, fábrica de gas, matadero³⁸⁴— la hacían poco



[Fig. 1] La “parrilla” del Barrio Fígares, entre la ciudad histórica y la vega. Tras él, se aprecia la traza rectilínea del Camino de Ronda (en sentido horizontal en la fotografía), que cruza sobre el Genil. El claro del fondo es la base aérea de Armilla. Detalle de una vista aérea de los años cincuenta publicada en *Granada Gráfica*, 1 de junio de 1965.

377. Jerez Mir, «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano», 195.

378. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 38-39.

379. María del Pilar Puertas Contreras, «Algunos aspectos del urbanismo municipal granadino durante la II República (1931-1934)», *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, n.º 37 (2005): 116.

380. Fernando Acale Sánchez, «Matías Fernández-Fígares (1893-1936). Tradición y modernidad al servicio de la renovación urbana de Granada», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 37 (2006): 225-40.

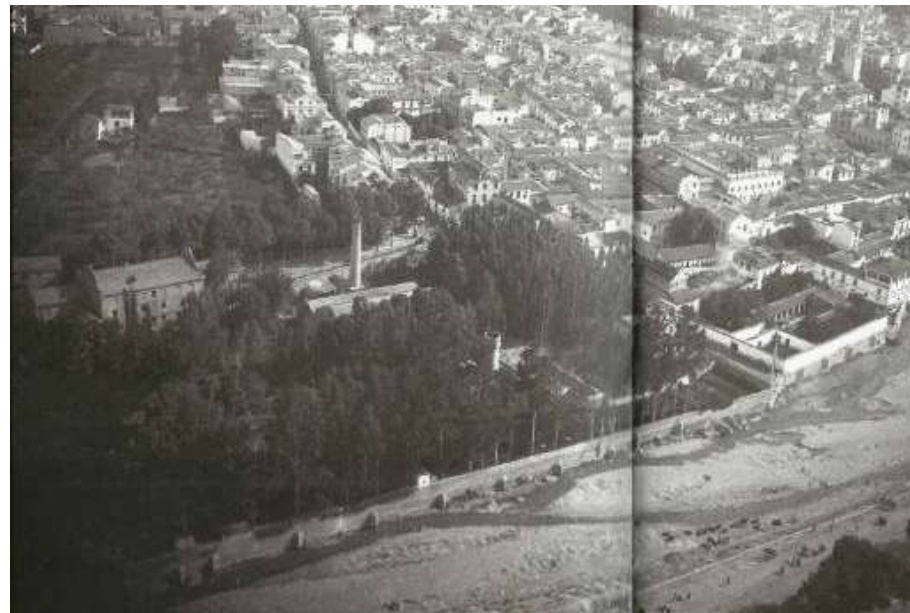
381. Se conservan asimismo planos de las tipologías de vivienda en AMG, *Planificación de la barriada Eras de Cristo: construcción de casas baratas*, expediente con signatura C.04064.

382. AMG, *Modificación del proyecto de ensanche de la ciudad de las Eras de Cristo*, expediente con signatura C.03021 2306-BIS; Fernando Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos* (Granada: Universidad de Granada, 2005), 429-31; Acale Sánchez, «Matías Fernández-Fígares (1893-1936). Tradición y modernidad al servicio de la renovación urbana de Granada». Junto a la Ermita de San Isidro Matías Fernández-Fígares proyectaría en 1929 cinco casas colectivas tipo corrala para alquiler de familias modestas, cuyos planos se encuentran en AMG, *Planificación de la barriada Eras de Cristo: construcción de casas baratas*, expediente con signatura C.04064.

383. Ministerio de Trabajo y Previsión, «Real Orden de 29 de mayo de 1929, Real orden transfiriendo de nuevo a D. Matías Fernández Fígares la concesión que se le otorgó por Real orden de 7 de Septiembre de 1927 en la parte correspondiente a las 81 casas...» (1929).

384. Según el plano de Granada publicado por el IGN en 1909 y reproducido en páginas previas.

[Fig. 2] Vista parcial de las Huertas de Castillejo y Sancho, antes de la creación del Barrio Figares. En primer plano, el río Genil y las fábricas de gas y de harina lindantes con éste. Fotografía publicada en *La Alhambra*, 15 de agosto de 1914 y reproducida en Ángel Isac, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa* (2007), 158-159.



apetecible para las clases acomodadas [Fig. 2]. Así lo reconocía el arquitecto municipal en su análisis de la propuesta:

La zona de emplazamiento se extiende hacia la parte S-E de la Ciudad, en terrenos hoy dedicados al cultivo de huertas, y que limitan, de un lado, con el viejo barrio de San Antón, y de otro, con zona próxima al futuro camino de Ronda; es decir, una extensa superficie propia, indudablemente, para ensanche de la Capital y edificaciones económicas, ya que la restante zona del futuro ensanche, por quedar emplazada con gran proximidad a barrios que, en la actualidad, son de mayor lujo, es lógico y natural que se dediquen en su día para construcciones de más grande importancia³⁸⁵.

Suscribía tal opinión el primer teniente de alcalde:

La zona de emplazamiento es, sin duda, apropiada a tal barriada, ya que se asienta en uno de los extremos de toda el área central destinada al futuro ensanche de la Ciudad, y que por las condiciones y cualidades de los barrios limítrofes a la misma, no se presta a construcciones de gran lujo. Así, dedicada una parte de dicha extrema zona a la construcción de tal barriada, es indudable que se completará por entero con edificaciones parecidas el día de mañana, quedando así, de hecho, convertida tal extremidad en la barriada económica del ensanche. Todo lo restante del mismo, se presta más acertadamente a la edificación de lujo, y de este modo todas las clases sociales de la Capital podrán disfrutar en el día de mañana de las ventajas urbanas que siempre hoy representa una urbanización moderna³⁸⁶.

En la memoria del proyecto (1925), Matías Fernández-Figares señalaba como virtudes del emplazamiento la proximidad al centro comercial y las escasas obras de urbanización necesarias, estimando que al Ayuntamiento le resultaría

385. AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

386. AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

económica la expropiación del terreno y de la única casa en él presente³⁸⁷. Es evidente que el matrimonio tenía interés en urbanizar su huerta y hacerla entrar en la dinámica urbana.

En la documentación presentada por el arquitecto se incluye una primera cartografía general rotulada *Plano de la Zona Sur y Proyecto Parcial de Ensanche* (1925)³⁸⁸ [Fig. 3], que muestra el enlace con la ciudad existente y la propuesta de ocupación de los terrenos. Las ambiciones de la traza son evidentes tanto en el título como en el propio dibujo: se proyecta la edificación de casas baratas sólo en la citada huerta, pero se propone, mediante línea discontinua, extender la estrategia y la trama a los terrenos colindantes, “completando” la ciudad en esta zona hasta el proyectado Camino de Ronda. Se plantea una ordenación en malla reticular de proporciones rectangulares, solución que el arquitecto justifica por la cualidad — llana, se entiende— del solar y por su racionalidad y economía, idea fundamental en torno a la que gira el proyecto. Además, el autor expone que dicho trazado pretende dar continuidad a los de los tejidos limítrofes; a este respecto cabe puntualizar que, si bien el enlace con las calles San Antón³⁸⁹ o San José Baja resulta aceptable, no es tan afortunado el contacto con Portón de Tejeiro o Recogidas, donde se produce una colisión de geometrías. Lo que sugiere el dibujo es, más bien, una estrategia de ocupación superficial de un territorio entendido como isótropo o, en todo caso, de irregularidades fácilmente suprimibles, con una trama ortogonal que pretendía rodear parcialmente a la ciudad histórica, al estilo —salvando las evidentes distancias— del ensanche barcelonés de Cerdà o del madrileño de Castro. La malla parecía tener, como en aquellos casos, cierta capacidad de adaptación a las condiciones de contorno, aunque en este caso se demuestre elemental e insuficientemente meditada como para constituir un sistema de ocupación territorial a gran escala. En efecto, la continuidad de la ordenación obviaba la presencia de cualquier accidente, construcción, parcelación o singularidad del terreno, como la propia acequia del Jaque del Marqués, que acabaría siendo soterrada. No obstante, frente a la solución esbozada en el proyecto de la Exposición Hispano-Africana³⁹⁰, la propuesta presentaba la virtud de dar prioridad al viario existente por encima de la generación artificial de perpendiculares al Camino de Ronda.

El trazado de la barriada coincide casi con total exactitud con las orientaciones geográficas, quedando los lados mayores de las manzanas orientados a norte y sur; decisión que obedecía a criterios higienistas³⁹¹, como el arquitecto explicita en la memoria. El propio Reglamento de Casas Baratas de 1922 recomendaba las

387. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

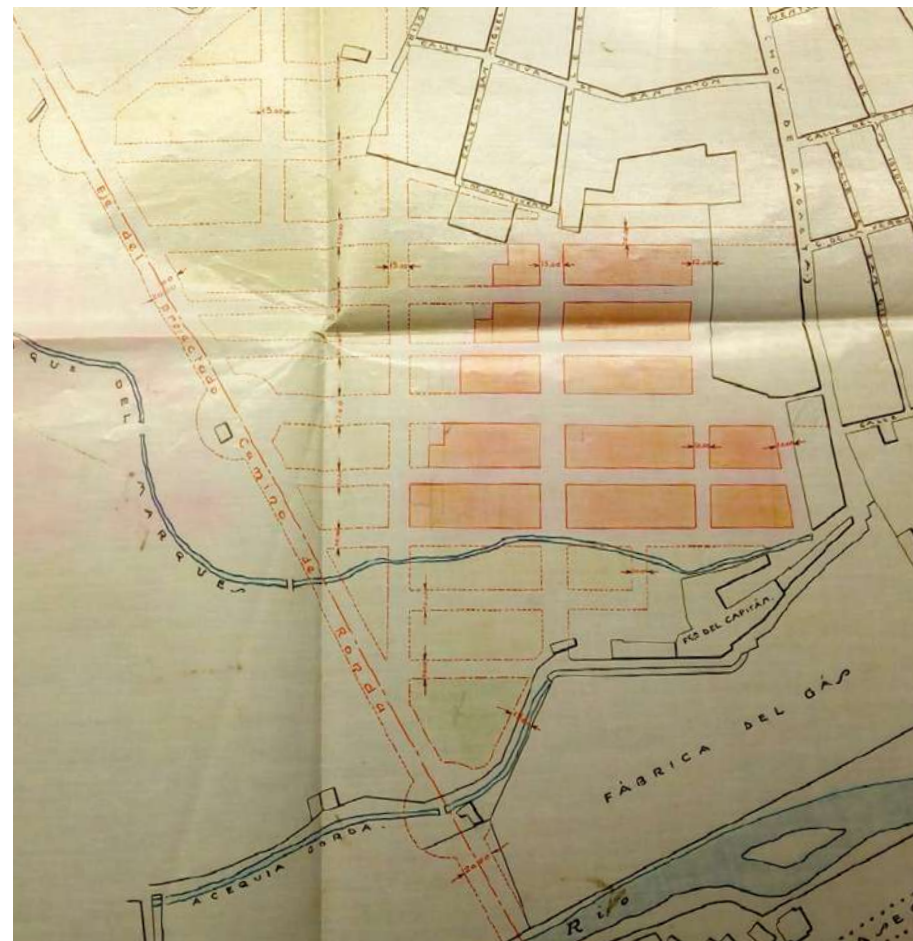
388. AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

389. El enlace con San Antón estuvo durante años bloqueado por una edificación particular, hasta que el Ayuntamiento cedió a las presiones de los vecinos y procedió a su expropiación y demolición; véase *El Defensor de Granada*, 12 de junio de 1930.

390. AMG, *Avance de emplazamiento y presupuesto para la realización de una Exposición Hispano-Africana en Granada*, expediente con signatura C.02213.

391. Las premisas higienistas del s. XIX perduraron en el primer tercio del siglo XX en España; sobre esta cuestión, véase Sofía Diéguez Patao, «El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones», en *La casa: evolución del espacio doméstico en España*, ed. Beatriz Blasco Esquivias (Madrid: El Viso, 2006), 90.

[Fig. 3] Detalle del Plano de la Zona Sur y Proyecto Parcial de Ensanche. Matías Fernández-Figares, 1925. En naranja, las edificaciones proyectadas en las Huertas de Castillejo y Sancho; en línea discontinua y con relleno amarillo, propuesta de extensión de la pauta de ordenación a los terrenos colindantes. El Camino de Ronda figura con una traza hipotética unos 100 m más cercana al centro histórico de lo que se ejecutaría con posterioridad. AMG, Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente, expediente con signatura C.03002.0009.



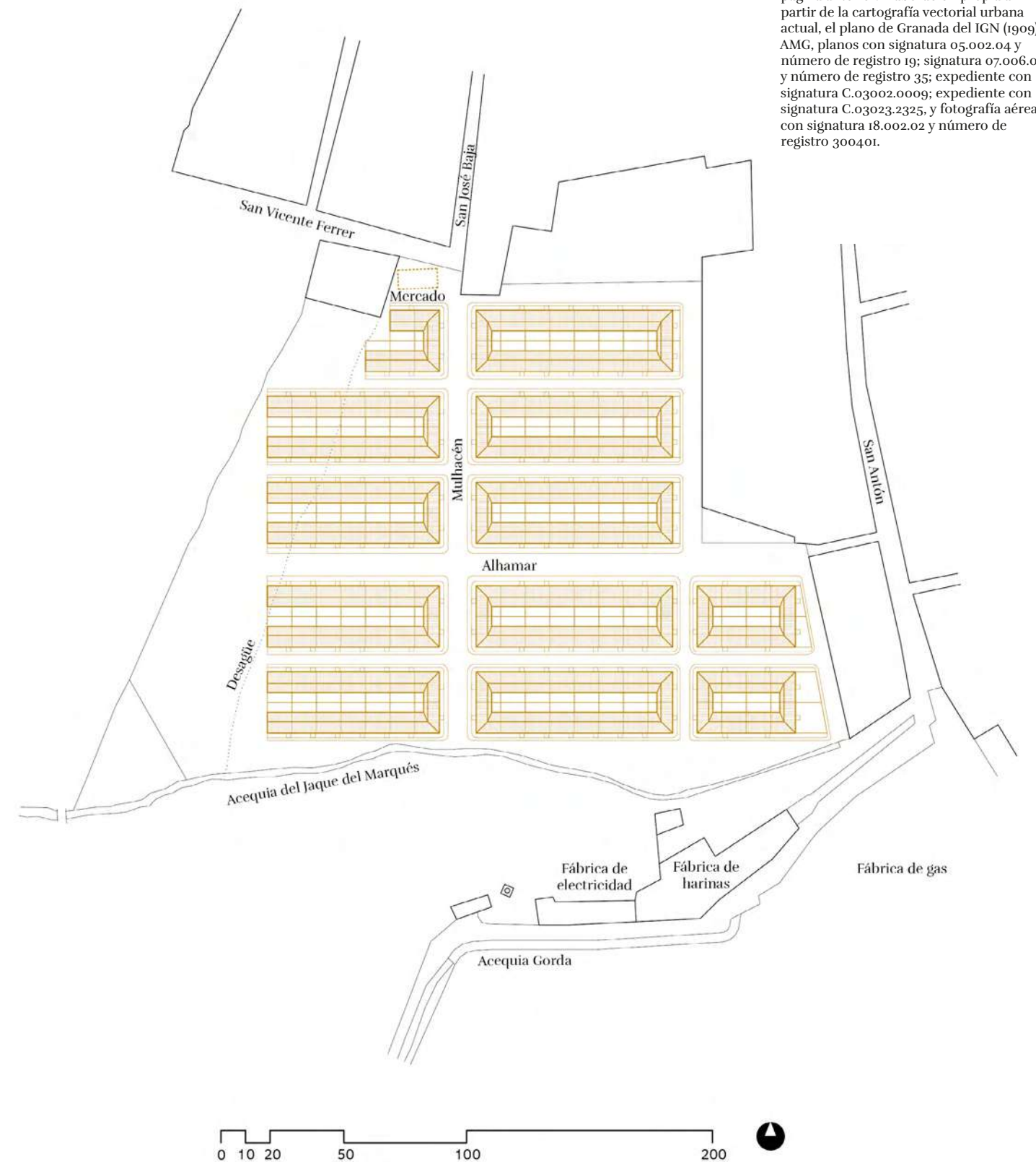
orientaciones más higiénicas allí donde existiese libertad de ocupación de los terrenos³⁹². Se rehúye también la homogeneidad viaria mediante una jerarquización de las calles que se traduce fundamentalmente en su anchura. En la ordenación propuesta, la más amplia era la central calle Alhamar, con 17 m, conectora entre la calle San Antón y el futuro Camino de Ronda; sus transversales de segundo orden se fijaron de 15 m de ancho y, el resto de vías menores, entre los 10 y 12 m; en ello se seguían también las determinaciones del Reglamento de 1922³⁹³, cuya vigencia quedó prorrogada hasta 1925³⁹⁴. El arquitecto municipal fijaría, a la vista del proyecto, la necesidad de disponer de aceras de entre 3 y 4 m de anchura en la nueva

392. Ministerio de Trabajo Comercio e Industria, Reglamento para la aplicación de la Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921, Artículo 95.

393. El Reglamento establecía en general, para las calles principales, 15 m de anchura y, para las secundarias, 10 m.

394. «Real orden disponiendo que mientras no se sancione el Reglamento para la aplicación del Real decreto-ley de 10 de Octubre pasado sobre casas baratas, continúe en vigor el de 8 de Julio de 1922, en cuanto no se oponga a las disposiciones de aquél» (1924). El nuevo Reglamento deroga del anterior solamente los capítulos IV (Préstamos del Estado), V (De la garantía de renta a los propietarios de casas edificadas para alquilarlas) y VI (Del abono de parte de los intereses de préstamos y obligaciones y de la subvención directa), que no afectan al proyecto arquitectónico.

[Fig. 4] El Barrio Figares de casas baratas y como fue construido entre 1927 y 1930. A línea negra, el parcelario y los elementos preexistentes. Obsérvense las diferencias con el plano de 1925 reproducido en la página anterior. Elaboración propia a partir de la cartografía vectorial urbana actual, el plano de Granada del IGN (1909), AMG, planos con signatura 05.002.04 y número de registro 19; signatura 07.006.01 y número de registro 35; expediente con signatura C.03002.0009; expediente con signatura C.03023.2325, y fotografía aérea con signatura 18.002.02 y número de registro 300401.



[Fig. 5] Recreación gráfica de las dos tipologías de viviendas originalmente proyectadas para el Barrio Figares. Elaboración propia a partir de AMG, expediente con signatura C.03002.0009; expediente con signatura C.03023.2325, y los folletos publicitarios reproducidos en Pedro Antonio Alcántara Fernández, *Barrio de Figares: historia y estado actual. Rehabilitación arquitectónica* (1987).



barriada, de acuerdo con el mismo Reglamento³⁹⁵ y con el carácter eminentemente peatonal de la agrupación, en el que no se preveía una importante afluencia de vehículos, dado el modesto nivel de renta de sus futuros habitantes³⁹⁶. El Camino de Ronda, por último, se recogía con unos hipotéticos 20 m de anchura y emplazado unos 100 m más próximo al casco de lo que finalmente sería ejecutado, situación en la que la nueva barriada habría quedado inmediata a la futura carretera³⁹⁷.

Llama la atención la ausencia de todo hito o centralidad en la ordenación de la agrupación tal y como fue inicialmente dibujada, ya sea en forma de plaza/espacio público o de dotaciones colectivas, lo que se traduce en una acentuada condición de suburbio residencial [Fig. 4]. De hecho, aunque no alcanzase la categoría de ciudad-satélite según el Reglamento, el arquitecto municipal aconsejaría que, al menos, se construyese un mercado para el abastecimiento de sus vecinos³⁹⁸; mercado que se levantaría finalmente en el extremo norte del barrio, lindando con la calle San Vicente Ferrer, con dimensiones muy reducidas y un *estilo modernista*³⁹⁹ entendido como acorde al carácter de esta zona de nueva construcción, aunque Fernández-Figares hubiera reservado a tal fin un terreno en la calle Marqués de los Vélez —rotulado de este modo en el plano que realizó con vistas a la ejecución de la segunda fase de la barriada, al norte de la calle Alhamar (1929)⁴⁰⁰—. En cuanto a espacios libres, en el plano general anteriormente mencionado [Fig. 3] el arquitecto sólo rellenaba de color verde cuatro fragmentos de suelo con geometrías residuales, localizados en la zona hipotética de ampliación del ensanche, por lo que no llegarían a ser ejecutados. Esta carencia unida a la dotacional confirma la previsión como suburbio residencial o “barrio dormitorio” anteriormente apuntada.

Las manzanas presentaban proporciones acusadamente longitudinales (25 × 80 m la mayoría de ellas). Esta geometría se encontraba estrechamente relacionada con la tipología residencial escogida: viviendas unifamiliares en hilera con patios privados hacia el centro de la manzana, que se revela en un segundo documento gráfico titulado *Plano de Emplazamiento de Viviendas y Redes de Abastecimiento de Aguas y Alcantarillado* (1925)⁴⁰¹. El arquitecto argumentaba en la memoria que eran dos los sistemas que hasta entonces habían tenido mayor éxito en este tipo de proyectos urbanos: *viviendas múltiples en un solo edificio* y *viviendas individuales en edificios contiguos*, en los que la edificación en serie había demostrado permitir un mejor aprovechamiento de los materiales, medios auxiliares y mano de

395. El Reglamento de 1922 fijaba la obligatoriedad de disponer aceras o andenes peatonales en las calles principales y secundarias, con $\frac{1}{4}$ de la anchura total de la vía; disposición que Matías Fernández-Figares en un principio pareció obviar, planteando aceras de sólo 1,5 m en la memoria del proyecto. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

396. AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

397. Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*, 435.

398. El arquitecto municipal planteaba una superficie cubierta de unos 400 m², con la idea de que las naves fuesen ampliables en un futuro; AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

399. «Cómo serán los mercadillos de barrio», *IDEAL*, 12 de diciembre de 1934.

400. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

401. AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

obra⁴⁰². Fernández-Figares pasaba a justificar seguidamente su inclinación por el segundo modelo, el unifamiliar, principalmente por la mayor claridad jurídica que presentaban la propiedad y los derechos de los inquilinos, aunque la posibilidad de usar materiales comunes y económicos —al no soportar las construcciones cargas importantes— también era una ventaja incuestionable. Aunque no se cita explícitamente, el ideal residencial de la Ciudad Jardín está claramente presente, más aún en una agrupación como ésta destinada a la clase media. Que esta decisión tipológica se tradujese en un mayor consumo de suelo o, dicho de otro modo, que la baja densidad escogida limitase el número de viviendas edificables en el terreno disponible el arquitecto no lo percibía como un inconveniente, pues, a su juicio, *el problema [en Granada] es de construcción [es decir, de viviendas] y no de solares*⁴⁰³, lo que permite confirmar que se entendía factible una continuidad de este sistema de ocupación territorial. Con esta tipología unifamiliar adosada, y dadas las orientaciones de las manzanas, las viviendas contarían con dos fachadas, de modo que *la que no reciba sol por su fachada principal, lo gozará por su fachada de patio*⁴⁰⁴, cumpliendo las exigencias higienistas. En total, el número ascendía a 157 viviendas, divididas en dos fases por la calle Alhamar. La calificación de Casas Baratas se obtuvo condicionalmente en octubre de 1925 y se vio renovada por Real Orden del 7 de septiembre de 1927, al no haberse iniciado las obras⁴⁰⁵. El grupo al sur de Alhamar fue el primero en edificarse (76 viviendas), estando terminado para 1928; el segundo, al norte, se iniciaría en 1929⁴⁰⁶ (81 viviendas).

Fernández-Figares diseñó casas de dos plantas (B+1) diferenciadas en dos modelos: entre medianeras, la más extendida (tipo A), y en esquina (tipo B), con superficie y precio algo superiores⁴⁰⁷ [Fig. 5]. La primera era evolución del modelo de casa en hilera proyectado en 1923, y la segunda, del tipo en esquina para manzanas de cuatro viviendas también diseñado entonces, aunque las dimensiones fuesen, en esta ocasión, más generosas y las tipologías contasen, además, con patios privados. La casa tipo medianera (A) presentaba un ancho de fachada de 10 m y tres ejes de huecos, quedando la puerta de acceso situada en un extremo y, sobre ella, un pequeño balcón coincidente con uno de los dormitorios. La composición exterior era extremadamente sencilla: sólo los dinteles, las carpinterías o la rejería animaban la planitud de los alzados. La distribución interior era también elemental: en el tipo A, frente al portal y adosada a la medianería, se situaba la escalera, concentrando el resto de la planta las estancias diurnas o comunes de la vivienda: sala, despacho, comedor, cocina y despensa, articuladas por un breve corredor interior.

402. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

403. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

404. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

405. Ministerio de Trabajo Comercio e Industria, «Real Orden de 7 de septiembre de 1927, resolviendo el expediente incoado por D. Matías Fernández Figares, vecino de Granada, en solicitud de concesión de beneficios del Estado para un grupo de casas baratas que se propone construir» (1927).

406. «Casas baratas familiares Barrio Figares», *El Defensor de Granada*, 6 de abril de 1929.

407. 21.244,88 ptas. las del primer tipo y 28.011,27 ptas. las del segundo, según los folletos informativos ofrecidos a los compradores y reproducidos en Pedro Antonio Alcántara Fernández, «Barrio de Figares: historia y estado actual. Rehabilitación arquitectónica» (Proyecto Fin de Carrera, Universidad de Granada, 1987).



[Fig. 6] La calle Alhamar hacia 1959. Al fondo, las "Casas Azules" de la ONC en el contacto con el Camino de Ronda y los primeros bloques de la calle Manuel de Falla. Autor desconocido.



[Fig. 7] El Barrio Figares a pie de calle. Autor y fecha desconocidos.

No se advierte una jerarquización de los usos en razón de su orientación, más allá de la proyección de las estancias vivideras hacia las fachadas exteriores. Por su parte, la planta alta aparecía vertebrada por un pasillo interior hacia el tercio de la crujía, que daba acceso a cuatro dormitorios, un gabinete, un baño y un ropero. El modelo de casa esquinera (tipo B) era similar salvo por algunos detalles: la puerta de acceso y el balcón superior quedaban, en este caso, centrados en la fachada mayor, de 12,5 m de longitud, y se contaba con una habitación más en planta baja (otro gabinete) aunque en detrimento del patio, que era mucho más reducido —casi un pozo de luz—. Este tipo de vivienda contaba con dos estancias abiertas a dos orientaciones: uno de los dormitorios en planta alta y la sala de estar en planta baja, que ocupaban la esquina. En este caso, el balcón superior coincidía con el gabinete del piso alto. Las ventanas eran en todos los casos modulares, de 1,20 m de anchura y proporciones verticales, coherentes con el sistema constructivo propuesto a base de muros de carga de tapial y machones interiores.

La economía exigía seriación de las viviendas, limitación del repertorio de materiales y racionalización de los medios auxiliares y de la mano de obra. La monotonía de la escena urbana parecía asumirse en un principio como inevitable, dado que *el problema en su base es económico y hay que rendirse a él*, tratando, en todo caso, de minimizar este defecto con *la distribución de huecos y pintura de fachadas*⁴⁰⁸. Ello se valoraba como una virtud por el arquitecto municipal, quien afirmaba que *sería del todo desacertado tratar de buscar, con estos sencillos cubos de construcción, una belleza por perspectivas obtenidas por ensanchamientos de encrucijadas o cambios de dirección en las trazas rectas; lo que, bajo otro aspecto, sería impropio por antieconómico, en contraste con la idea fundamental que ha presidido el estudio del proyecto*⁴⁰⁹. Con todo, el arquitecto argumentaba en la memoria: *Esta distribución da origen a un barrio higiénico, bien soleado y grande a espacios libres, con una circulación fácil y cómoda*⁴¹⁰. En efecto, a pesar de su extrema sencillez, monofuncionalidad y ausencia de explícitas consideraciones paisajistas, el proyecto tuvo la audacia de plantear un modo de habitar en la periferia coherente con una idea de disolución progresiva de lo urbano en el territorio agrícola de la vega. Las manzanas daban continuidad a la edificación del casco histórico pero espaciando y racionalizando los volúmenes, según las premisas modernas de iluminación, ventilación y circulación. La tipología unifamiliar en hilera se identificó como solución idónea para estas áreas periféricas, a caballo entre el inmueble de renta del centro urbano y la casa familiar del medio rural.

Para el resultado final de la barriada, resultó decisivo que las escaleras que inicialmente se proyectasen comprimidas dentro de los portales —para elevar y aislar la planta baja de las humedades— finalmente se trasladasen al exterior, en la forma de seis peldaños salientes de ladrillo visto a sardinel. Este sencillo gesto rompió la planitud de las fachadas, haciendo utilizables los vestíbulos interiores y generando un ritmo e imagen urbana característicos donde los límites de lo público y lo privado se difuminaban sin conflicto. Aunque criticadas por los residentes al no estar previstas en el proyecto original⁴¹¹, las escaleras, que teatralizaban acogedoramente la entrada de las viviendas, se convirtieron en espacios de relación, asiento y juego infantil. Los espacios entre escaleras contiguas fueron colonizados por jardincillos particulares, que con frecuencia invadían las fachadas y se combinaban con el arbolado de algunas aceras y las omnipresentes macetas de los balcones para dar como resultado la particular atmósfera del barrio, que hibridaba la

408. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

409. AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

410. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325.

411. [En el proyecto inserto en los folletos de propaganda] *La puerta de entrada a la casa se abre al nivel de la acera y permite el acceso a la vivienda mediante unas escaleras colocadas en el portal. En la práctica estas escaleras interiores han sido trasladadas al exterior, abriéndose la puerta de entrada a la altura de la planta baja del edificio con el consiguiente ahorro en obras y maderas y el natural afeamiento de las fachadas, las que por la colocación de dichas escaleras exteriores dan a la vista de conjunto de cada calle un deplorable aspecto; en Un poco sobre el Barrio Figares. La Junta Directiva de la Asociación de Vecinos del Barrio Figares se dirige a los beneficiarios que la componen y, en general, a la opinión granadina (Granada: Imp. De Francisco Román Camacho, 1931), 15; reproducido en Alcántara Fernández, «Barrio de Figares: historia y estado actual. Rehabilitación arquitectónica».*

vida urbana con la calidad ambiental del suburbio-jardín [Figs. 6-7]. La monotonía que se asumía en un principio como inevitable se disipó rápidamente con la personalización de cada vivienda por sus residentes. Coincidiendo con las quejas y denuncias por alteraciones respecto a lo dibujado sobre plano y posibles defectos constructivos⁴¹², cada familia exigió una serie de mejoras o pequeñas modificaciones en su vivienda que incluyeron, entre otras cosas, la conversión de ventanas antepechadas en balcones o la creación de éstos en ángulo, en algunas casas esquineras⁴¹³ [Fig. 8]. A ello hay que sumar la espontánea aparición de decoraciones murales, pintadas o esgrafiadas, y las variaciones introducidas en los antepechos, carpinterías y rejería. De esta manera, la repetición uniforme pero neutra y flexible dio paso a la homogeneidad variada, por la que, manteniéndose los patrones básicos que ordenaban el espacio urbano y sin pérdida de unidad global, cada calle y vivienda adquirió una individualidad característica. El resultado era un barrio periurbano familiar y confortable; uno de los entornos residenciales mejor valorados en el imaginario local⁴¹⁴.

De haber continuado la misma pauta de ordenación en los terrenos contiguos, el rígido esquema ortogonal probablemente habría generado situaciones de conflicto con el parcelario irregular, las corrientes de agua que irrigaban la vega, los caminos históricos que la atravesaban, la necesidad de equipamientos y espacios públicos para el creciente número de residentes, etc.; conflictos que habrían exigido una mayor complejización y elaboración de la estrategia de crecimiento. Pero no se dio tal circunstancia: apenas cinco años después de ultimada la construcción de la barriada, las propuestas presentadas al el Concurso de Anteproyectos de Reforma Interior y Ensanche (1935)⁴¹⁵, tanto la mejor valorada de Francisco Robles⁴¹⁶ como la de los propios Matías y José Fernández-Figares⁴¹⁷, ya obviaban esa posibilidad, considerando el Barrio de Figares como un conjunto urbano autolimitado y proponiendo en torno al mismo nuevas manzanas con trazados —y, presumiblemente, tipologías— totalmente diferentes⁴¹⁸. Entretanto, en los años 30 y con acceso por la calle Alhamar recién explanada, habían aparecido varios hoteles dotados de frondosos jardines, destacando la llamada Casa del Alemán y las

412. AMG, *Proyecto Barrio de 157 casas baratas en la Zona Sur Capital de Granada*, expediente con signatura C.03023.2325. César Cort es llamado a presentar un informe sobre las condiciones constructivas de las viviendas, incluido en AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009. Véase asimismo *Un poco sobre el Barrio Figares. La Junta Directiva de la Asociación de Vecinos del Barrio Figares se dirige a los beneficiarios que la componen y, en general, a la opinión granadina*, reproducido en Alcántara Fernández, «Barrio de Figares: historia y estado actual. Rehabilitación arquitectónica».

413. *Plano general del emplazamiento de los edificios, con expresión de las mejoras pedidas por los beneficiarios que las habitan* (ca. 1931), AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009.

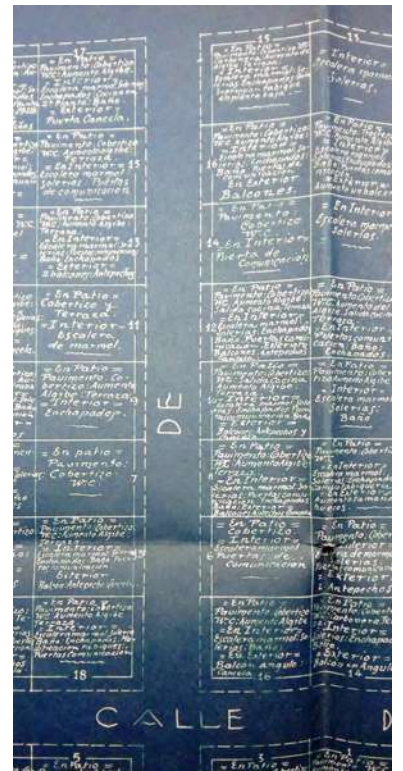
414. Juan Bustos, «Las casas baratas del barrio Figares», *IDEAL*, 4 de enero de 1999.

415. Véase Isac Martínez de Carvajal, «El primer planeamiento urbano de Granada. Los anteproyectos del concurso de 1935 para el ensanche y la reforma interior».

416. AMG, *Granada. Reforma interior y ensanche*, plano con signatura 07.002.01, número de registro 21.

417. AMG, *Granada. Reforma interior y ensanche de la ciudad*, plano con signatura 07.002.02, número de registro 22.

418. En el plano general del Anteproyecto de Robles, estas nuevas manzanas se rellenan de una trama que únicamente las identifica como "zona de residencia proyectada". En el de los hermanos Fernández-Figares no se llegan a graficar manzanas, pero el terreno al sur y al oeste del Barrio Figares figura como "zona comercial".



[Fig. 8] Detalle del Plano general del emplazamiento de los edificios, con expresión de las mejoras pedidas por los beneficiarios que las habitan. Matías Fernández-Figares, s.f. AMG, expediente con signatura C.03002.0009.

[Fig. 9] Desfiguración progresiva del primer Barrio Fígares. La calle Alhamar hacia 1978. AMG, *Flashes de la ciudad*, signatura 00.018.07, número de registro 300413.

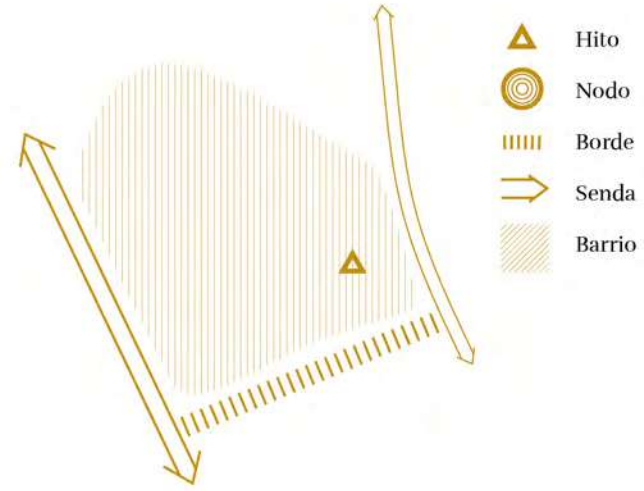


viviendas pareadas diseñadas por José Quesada⁴¹⁹ —estéticamente asociadas al Movimiento Moderno y al regionalismo, respectivamente—. Entre 1938 y 1940 se levantaron enfrente de éstas las Casas Azules de la ONC, que se extendieron hasta el Camino de Ronda; viviendas que, como se indicó en páginas previas, responden a una tipología plurifamiliar de imagen castiza pero que supieron mantener unas alturas prudentes, dar continuidad a las orientaciones de Fígares e incorporar espacios libres esponjando la ordenación; todo lo cual concordaba con el carácter de la barriada y su cualidad ambiental.

Pero, con la puesta en carga del Camino de Ronda, la situación cambiaría drásticamente. La calificación de zona Intensiva-Alta (Plan de 1951) en los alrededores del primer Barrio Fígares, tanto en las áreas ya edificadas como en las todavía agrícolas, presagiaba el cerco del mismo por edificios en altura. Y, en efecto, cuando se retomó la iniciativa edilicia en la zona, a finales de los cincuenta, ya se había producido una fuerte revalorización del suelo que provocaría la ocupación de los terrenos vacantes en dirección oeste hasta el Camino de Ronda, hacia el sur hasta el Genil y al norte hasta la calle Recogidas, con bloques en manzana cerrada de alturas desusadas. Los primeros en emerger fueron los de la calle Manuel de Falla. En 1955 el tráfico que soportaba Alhama era ya intenso, dada su condición conectora entre el centro histórico y el Camino de Ronda, aunque la calle seguía sin pavimentar, para indignación de los vecinos⁴²⁰. En los sesenta, los ajardinamientos delanteros y el arbolado de la vía pública comenzaron a desaparecer: la circulación peatonal una vez predominante cedió la prioridad a la rodada. Grandes bloques de viviendas empezaron a completar los espacios disponibles y, en los setenta y ochenta, las rentables operaciones de sustitución alteraron por completo la fisonomía de la barriada [Fig. 9]. De acuerdo con las ordenanzas municipales, que basaban las alturas

419. Carlos Jerez Mir, *Guía de arquitectura de Granada* (Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1996), 281.

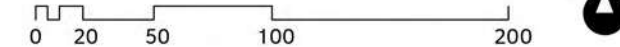
420. «La calle opina: el barrio de Fígares», *IDEAL*, 13 de abril de 1955.



[Fig. 10] El barrio Fígares en la actualidad. Elaboración propia.

FÍGARES - ESTADO ACTUAL

- 1 Antigua fábrica de harinas El Capitán (1876)
- 2 Casas Azules ONC (1938-1940)
- 3 Operaciones de reemplazo de las casas baratas originales (desde los años setenta)



[Fig. 11] Alzado parcial de la calle Alhamar hacia 1930 y en la actualidad, con indicación de la fecha de construcción de los nuevos edificios. Elaboración propia.



máximas permitidas en los anchos de calle, y dada la amplitud de Alhamar, sobre dos o cuatro viviendas de Figares se levantaron edificios de hasta B+6 alturas de arquitectura pseudorracionalista estandarizada, en un deterioro paisajístico que, aunque más contenido, ha continuado durante los noventa y dos mil. No sólo las casas baratas, sino también los palacetes ajardinados de la burguesía sucumbieron bajo la piqueta, a pesar de su singularidad en esta zona: los hotelitos pareados, no hace tanto, en el año 2000, en una operación no exenta de polémica⁴²¹. De este modo, las calles originalmente dimensionadas para viviendas unifamiliares de dos plantas con patio y jardines y para el tránsito peatonal se convirtieron, en muchos casos, en vías umbrosas e impersonales, encerradas entre fachadas de gran desarrollo vertical y donde los únicos ensanchamientos aparecían consagrados al estacionamiento de vehículos. El particular carácter del “paisaje urbano interior”⁴²² terminó por diluirse, llevando a Pedro Salmerón a afirmar, a principios de los ochenta, que *Alhamar puede ser hoy comparable al camino de Ronda o a cualquier otra calle de un barrio dormitorio de la ciudad*⁴²³. Aunque en las últimas décadas se ha procurado renaturalizar la zona y reducir el tráfico y la presencia de automóviles, el reemplazo arquitectónico está prácticamente consumado. De las pocas viviendas originales que aún se hallan en pie —hemos contabilizado 18—, la mayoría se encuentran cerradas y en estado de abandono, a la espera de una demolición que las sustituya por volúmenes económicamente más provechosos.

421. A.N., «La única “villa” de la calle Alhamar será derribada para sustituirla por un bloque», *IDEAL*, 2000; Juan Manuel Barrios Rozúa, «Estragos del desarrollismo. Suma y sigue», *El fingidor*, n.º 9 (2000): 6-7.

422. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

423. Pedro Salmerón Escobar, «Las tipologías que propone el Plan», en *Sobre el planeamiento en la Comarca de Granada*, ed. Carlos Jerez Mir (Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1980), 92.

La Chana

Ya apuntamos que el hoy populoso distrito de La Chana surgió a mediados del pasado siglo a partir del germen del Grupo La Victoria (1943-1958). Fue éste el primer desarrollo residencial de gran escala creado en terreno rústico separado del casco, entre las carreteras de Málaga y Pinos Puente a su paso por el pago de los Montones. Esta zona situada al noroeste de la ciudad presentaba una productividad agrícola inferior a otras de los contornos, o al menos éste fue el argumento empleado para defender la expansión de la capital en esta dirección, sobre tierras calificadas como *uno de los parajes más saludables de los alrededores de Granada*⁴²⁴. En este entorno, el gobernador civil Pizarro Cenjor acordó la adquisición de la antigua Casería del Ángel, propiedad de los López Fernández-Secano, para levantar en su lugar una agrupación de viviendas unifamiliares. Se declaró que se trataría de viviendas protegidas y se dio una amplia difusión a la iniciativa, despertando falsas esperanzas entre la población⁴²⁵, pues las viviendas, como ha estudiado María del Pilar Puertas Contreras, estaban desde un principio orientadas a cargos de la Falange⁴²⁶.

El proyecto se comenzó a fraguar en 1943, pero las obras no se iniciaron hasta 1951⁴²⁷, por problemas relacionados con la forma de adquisición de los terrenos y con el encubrimiento de su objetivo no precisamente social, a pesar de su canalización a través de la OSH. Se llegó finalmente a un acuerdo, porque en 1948 parte del solar se había estipulado reservar a los grupos San Cristóbal y Mulhacén, que en este caso sí tendrían como beneficiarias a familias trabajadoras⁴²⁸. Fernando Wilhelmi fue el encargado de esbozar un primer anteproyecto del Grupo, pero su diseño sería finalmente rechazado al no adecuarse a las limitaciones económicas exigibles⁴²⁹, pasando entonces el cometido a Miguel Castillo Moreno como arquitecto asesor de la OSH.

De noviembre de 1945 data un conjunto de planos firmados por Castillo y conservados en el ADTFIOT⁴³⁰. El arquitecto simplifica el proyecto de Wilhelmi y



[Fig. 1] La Carretera de Málaga antes de la aparición del barrio de La Chana. Al fondo, Granada y Sierra Nevada. Fotografía de las primeras décadas del s. XX. Autor desconocido.

424. EUVE, «Entre las carreteras de Málaga y de Pinos Puente surgió una ciudad para cerca de doce mil almas», *IDEAL*, 1 de enero de 1960.

425. *Ayer tarde se celebró en el despacho oficial de la Jefatura provincial de la Falange el acto de la firma de las escrituras de compra de terrenos en la casería del Ángel (entre las carreteras de Santafé y Pinos Puente), donde la Obra sindical del Hogar construirá el "Grupo de la Victoria", que constará de doscientas cincuenta viviendas protegidas. [...] Cada vivienda llevará anejo un huerto familiar que permita a los beneficiarios obtener los principales productos del campo;* en «Ayer fueron adquiridos los terrenos para la construcción de 250 viviendas protegidas», *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 31 de agosto de 1943. Véase también «Muy pronto se iniciará la construcción de las 100 primeras viviendas protegidas del grupo llamado de la Victoria», *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 28 de noviembre de 1943. Otra mención al año siguiente: [La Obra Sindical del Hogar] *Tiene además en proyecto la construcción del grupo "La Victoria", de noventa y tres viviendas, que albergará a un sector de la población, quizás el más necesitado de viveinda [sic], y este es el de los obreros, artesanos y labradores modestos con tierras en renta. El emplazamiento del mismo, reúne excelentes condiciones para este tipo de vivienda, ya que se encuentra situado en la parte más alta de la vega de la capital;* en «Labor de construcción y reconstrucción material de España en 1944», *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 31 de diciembre de 1944.

426. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 285.

427. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 305.

428. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 300.

429. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 294-95.

430. Los planos los hallamos erróneamente insertos dentro del expediente 204/2631 sobre el Grupo "San Cristóbal". El expediente 218/1262 sobre el Grupo "La Victoria" no se encontró en el ADTFIOT cuando efectuamos nuestra consulta, en enero de 2021. Tampoco constaba información en el ASGG ni en el AMG.



[Fig. 2] Una de las calles interiores del Grupo "La Victoria" en la actualidad. Fotografía de la autora, 2020.

propone seis tipologías de vivienda unifamiliar, pareada y aislada, articulada en dos plantas y con programa de comedor, cocina, aseo y tres o cuatro dormitorios, que se completaba con amplias parcelas para huertos o corrales, de una media de 300 m²⁴³¹ [Fig. 3]. En estos planos sólo se representan las plantas baja y primera y una sección por la escalera de cada una de las tipologías, sin cotas ni indicaciones de superficies (únicamente figura la escala, 1:50). No constan alzados de las viviendas ni planos que incluyan los contornos aproximados de las amplias parcelas, como tampoco vistas de conjunto. Lamentablemente, no hemos hallado ninguna memoria del proyecto, documento que podría resultar hasta cierto punto explicativo de sus motivaciones en relación con el lugar, aunque también es cierto que, de existir, la voluntad de hacerlo pasar por un conjunto de viviendas protegidas probablemente haya conducido a un enmascaramiento del móvil real.

Tras varias modificaciones del diseño, la construcción de las viviendas se ultimó en 1958, aunque no serían entregadas hasta 1961, por la falta de suministros y de alcantarillado y debido a ciertas deficiencias constructivas⁴³². Si bien las superficies, entre 54 y 73 m², pueden parecer ajustadas, en realidad la extensión de las parcelas posibilitaba la libre ampliación de las viviendas, acción que, como ha estudiado Puertas Contreras, no tardó en llevarse a cabo por numerosos beneficiarios, evidenciando su capacidad económica⁴³³. Exteriormente las casas presentaban una estampa tradicional, con alzados revocados en blanco, cubiertas inclinadas de teja árabe y huecos alineados de proporción vertical. Hoy en día esta barriada aparece muy transformada por los procesos de sustitución, densificación y remodelación que ha experimentado la mayor parte de las viviendas, pero todavía sus calles interiores mantienen una amable sección transversal que las inunda de sol y permite la plantación de árboles [Fig. 2]. La monofuncionalidad residencial —permitida por la Ley de viviendas protegidas de 1939⁴³⁴— hace de La Victoria un tranquilo suburbio comprendido entre la vía rápida de Avenida Andalucía (antigua carretera de Pinos Puente) y otras barriadas densamente pobladas.

Como se ha indicado, aquella promoción de viviendas unifamiliares con huerto levantada en plena vega sentó un precedente fundamental en Granada, al legitimar la expansión arbitraria y alegal de la ciudad a través de grupos residenciales inconexos. El Grupo La Victoria se convirtió, así, en foco de una ciudad-satélite —en la prensa de los años cincuenta y sesenta se habla de La Chana como un núcleo diferenciado más que como un barrio de Granada— que creció aceleradamente. Ya en los largos años que dura la tramitación de La Victoria aparecen otras iniciativas residenciales en terrenos aledaños, con densidades crecientes en el tiempo. Continuando con la misma estrategia de implantación pero adaptando las tipologías residenciales a sus más humildes beneficiarios, el mismo arquitecto asesor de la OSH, Miguel Castillo, proyecta al sur de La Victoria el Grupo San Cristóbal (1947-1959), encargado por el Sindicato de Transportes para trabajadores del

431. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 296.

432. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 305-9.

433. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 317-18.

434. Jefatura del Estado, Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación; Instituto Nacional de la Vivienda, Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de viviendas protegidas y normas y ordenanzas oficiales para su construcción.



[Fig. 3] Grupo La Victoria, plantas y alzado de las viviendas pareadas tipo 4. Elaboración propia a partir de ADTFIOT, expediente 204/2631, y la fotografía parcial de la zona publicada en Hoja del lunes, 9 de noviembre de 1970.



[Fig. 4] Planteamiento inicial del Grupo San Cristóbal y los trazados urbanos de las inmediaciones. Miguel Castillo Moreno. Planta a escala 1:500, con el norte invertido, firmada y sin fecha. ADTFIOT, expediente 204/2631.



[Fig. 5] Una de las calles interiores del Grupo San Cristóbal en la actualidad. Fotografía de la autora, 2020.

sector, sobre parte de aquellos terrenos adquiridos por la Falange y donados a la Delegación Nacional de Sindicatos⁴³⁵.

En el expediente 204/2631 del ADTFIOT se conserva una planta de conjunto, sin fecha y con el norte equivocado, en la que se grafía un posible trazado de calles y manzanas para la zona situada al sur de La Victoria [Fig. 4]. En las cuatro manzanas emplazadas en el cruce de las calles Veleta y San Cristóbal, se propone edificar el Grupo San Cristóbal de 100 viviendas protegidas. Tres de las cuatro manzanas, sensiblemente rectangulares, quedarían ocupadas al completo por bloques de B+1 en manzana cerrada en torno a patios comunitarios, con las esquinas exteriores de los edificios liberadas para ajardinamientos. Se planteaba ocupar la cuarta manzana, de forma trapezoidal y con dos lados curvos, con cuatro bloques lineales también de B+1 —uno de ellos, adaptado a la curvatura de la calle— que encerrarían patios longitudinales abocinados. En ambas soluciones, se seguían al pie de la letra las tipologías preferentes planteadas por el INV (1939).

Se proyectaron, independientemente de la forma de agregación volumétrica, dos tipologías de viviendas, ambas en un solo nivel —PB o P1—, con superficies útiles entre 56 y 58 m² y programa estándar de cocina, comedor, aseo y tres dormitorios, que conocemos por la memoria redactada por el arquitecto⁴³⁶. No hemos encontrado el proyecto arquitectónico de las viviendas, habiéndose publicado únicamente una planta tipo en el diario *IDEAL* de 29 de enero de 1950. En cuanto a los trazados de manzanas y calles, ya se ha señalado que hasta 1951 no se aprobó el primer Proyecto de Ordenación Urbana de Granada, que, además, dejaba fuera de su alcance estos terrenos alejados de la ciudad; a pesar de lo cual el arquitecto aseguraba que *la elección de la urbanización iba de acuerdo con los trazados que el Ayuntamiento de esta Capital tiene aprobados*⁴³⁷. Finalmente, el bloque curvo se rectificó al igual que la calle a la que se adhería —antes, Ruiz de Alda, hoy, Antonio Machado—, con lo que la construcción ganó en economía pero perdió en amplitud del patio interior.

Las obras del Grupo San Cristóbal se iniciaron en abril de 1950⁴³⁸ y prosiguieron con suma lentitud hasta 1959, empleando sistemas constructivos mayoritariamente tradicionales⁴³⁹. El “paisaje urbano interior”⁴⁴⁰ de la agrupación se caracteriza, una vez más, por su atmósfera popular y ruralizante, con alzados planos donde domina el blanco, las pequeñas ventanas cuadradas, los balconillos de vuelo mínimo y las cubiertas inclinadas de teja árabe. El tratamiento de los zócalos y recercados introduce en la actualidad algunas notas de color. El sol penetra generosamente

435. ADTFIOT, expediente 204/2631. Memoria, Anexo 4 de la Asamblea Asistencial de Granada, 31 de diciembre de 1951.

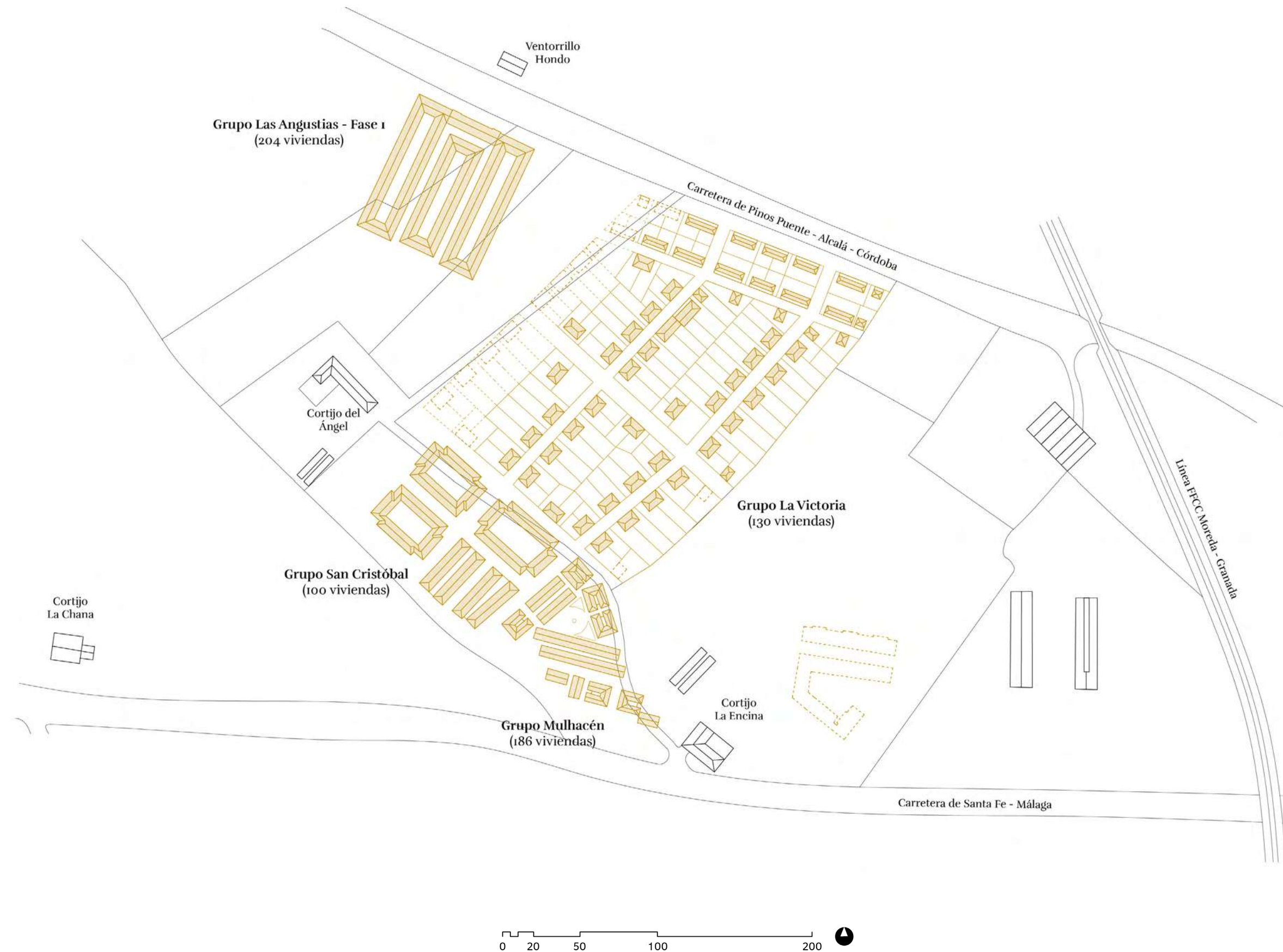
436. ADTFIOT, expediente 204/2631, memoria del proyecto firmada por el arquitecto, s.f.

437. ADTFIOT, expediente 204/2631, memoria del proyecto firmada por el arquitecto, s.f. A pesar de ello, el Ayuntamiento acabaría integrando las nuevas agrupaciones —como ha argumentado María del Pilar Puertas Contreras, no tenía otra posibilidad—, y en 1952 consta ya un *Proyecto de redes de aguas potables y alcantarillado a los grupos de viviendas de Nuestra Señora de las Angustias, Victoria y San Cristóbal* (AMG, expediente con signatura C.04722.0025).

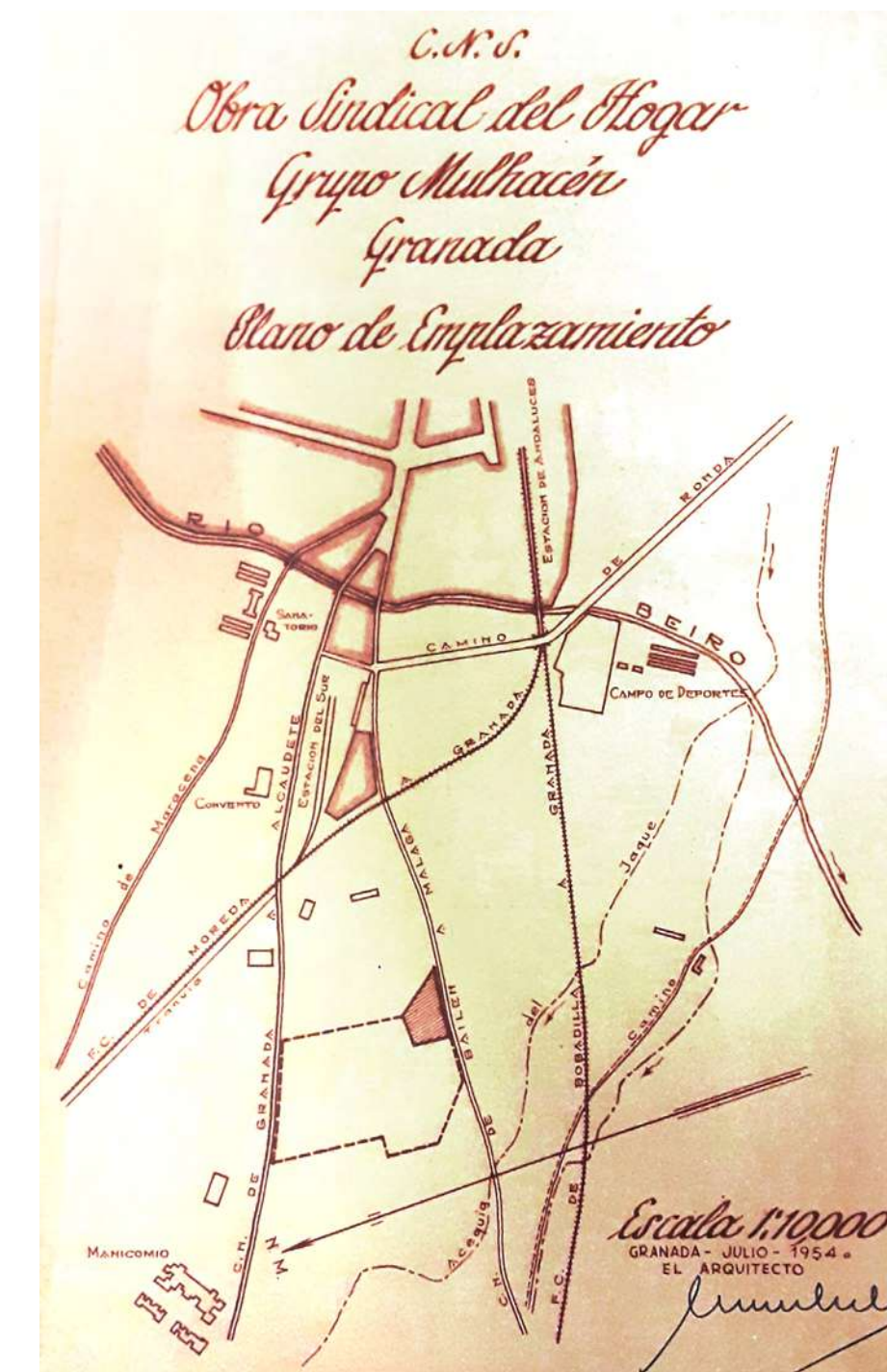
438. ADTFIOT, expediente 204/2631. Memoria de las obras de construcción del Grupo de Transportes, denominado “San Cristóbal” compuesto de 100 viviendas protegidas en Granada capital, 18 de abril de 1951.

439. Muros de carga de ladrillo, forjados de hormigón aligerado y carpinterías de cubierta de madera de pino, según ADTFIOT, expediente 204/2631, memoria del proyecto firmada por el arquitecto, s.f.

440. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».



[Fig. 6] La Chana en 1956. Superposición de viviendas terminadas (en rayado amarillo) y viviendas en construcción (en línea discontinua amarilla) sobre el parcelario agrícola preexistente (a línea negra). Elaboración propia a partir de la cartografía urbana vectorial actual, las ortofotografías del “vuelo americano” (1956, CNIG), el Catastro Topográfico Parcelario del pago de los Montones (1947, trabajado por Mario Ruiz Morales en su tesis doctoral y parcialmente reproducido en María del Pilar Puertas Contreras, *La vivienda social en la Granada de la postguerra*); ADTFIOT, expedientes 3.033/339 y 204/2631, y AMG, expedientes C.03159.0092, C.03207.0663, C.03214.1519, C.03219.2089, C.03307.0010.



[Fig. 7] Plano de emplazamiento del Grupo Mulhacén. Miguel Castillo Moreno, 1954. Obsérvese la lejanía del solar (rayado en la mitad inferior del plano) del casco urbano, en el extremo superior de éste. ADTFIOT, expediente 286/54.

por las calles interiores de la agrupación, cuya sección transversal presenta proporción ligeramente apaisada [Fig. 5]. Los patios interiores colectivos, como era habitual en esta época de escasez, no fueron diseñados sino dejados a la libre utilización de los residentes, que dispusieron en ellos tendederos, trasteros o cobertizos adosados a las viviendas. Las esquinas exteriores de los edificios en manzana cerrada no han mantenido su concepción original ajardinada, desplazándose a



[Fig. 8] Una de las calles interiores del Grupo Mulhacén en las últimas fases de su construcción. *IDEAL*, 29 de septiembre de 1955.

estos ángulos las entradas de varias de las viviendas, como ya se sugería en la planta tipo publicada en el diario *IDEAL*.

En estos momentos, todavía el discurso de exaltación de lo rural se mantenía vigente, si bien no tardaría en evidenciarse el cambio de orientación de la política residencial hacia premisas cada vez más reduccionistas. Antes de que se terminase de edificar el Grupo San Cristóbal, el mismo arquitecto asesor de la OSH, Miguel Castillo, levantó el contiguo Grupo Mulhacén (1954-1956), también sobre terrenos de la Falange [Fig. 7], donde ya la propia ordenación de volúmenes delata que se exprime cada metro cuadrado de suelo. En una parcela irregular de 7.340 m², se aglomeran seis bloques abiertos de cuatro alturas con planta en U y siete lineales de tres, albergando en total 186 viviendas de renta mínima —según el Decreto-Ley de 29 de mayo de 1954⁴⁴¹— con exiguas superficies en torno a los 30 m² útiles⁴⁴². Como consecuencia de la apretada ordenación, no sólo las viviendas adquirieron fama de inhabitables⁴⁴³, sino que el propio espacio urbano se fragmentó en callejones interiores y recovecos de marcada condición residual —a la postre, cerrados y privatizados—, aunque la prensa invariablemente magnifique lo realizado y publicite una gran plaza central⁴⁴⁴, de apenas 600 m². En comparación con los desarrollos anteriores, la densidad se ha multiplicado, se ha perdido la proporción entre llenos y vacíos, y la buena orientación y el orden perceptivo se han sacrificado al máximo encaje de volúmenes. La escasa atención a la topografía y al propio proceso constructivo dio como resultado una agrupación residencial encerrada en sí misma donde no tardaron en acumularse los problemas⁴⁴⁵.

La Asociación Benéfico-Constructora de Nuestra Señora de las Angustias emprendía también por aquellos años la construcción de un nuevo conjunto de viviendas en las proximidades de los anteriores, al sur de la carretera de Pinos Puente. La entidad adquirió a tal fin unos 40.000 m² de terreno —también excluidos del Plan de 1951— y presentó el proyecto de la primera fase directamente al INV; aprobado éste en 1953, con la calificación de viviendas protegidas, la Asociación comunicó al Ayuntamiento su intención de proceder a la construcción, suplicando la pertinente licencia (1954)⁴⁴⁶. Se evidencia, una vez más, la incapacidad del consistorio para proyectar y coordinar urbanísticamente el territorio de su término municipal,

441. Jefatura del Estado, «Decreto-Ley de 29 de mayo de 1954 por el que se encomienda a la Obra Sindical del Hogar, en colaboración con el Instituto Nacional de la Vivienda, la realización de un Plan de construcción de 20.000 viviendas anuales...» (1954); Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 385.

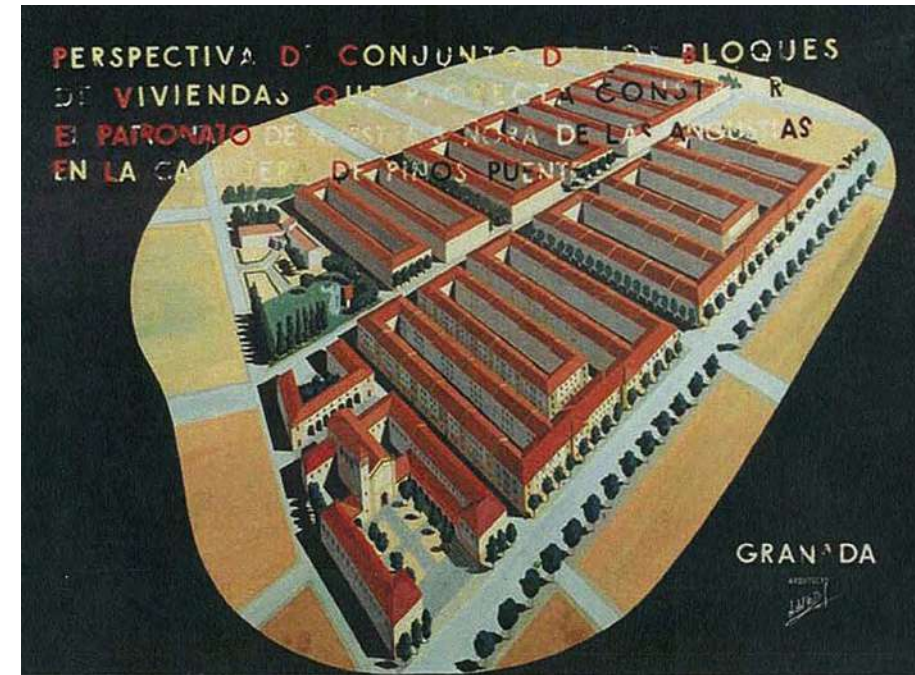
442. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 385.

443. «Las casas de la guita» era el nombre por el que popularmente se conocían, motivado por el uso de este elemento como cinta métrica en la compra de mobiliario para las viviendas; según Fernández Fernández, *Nueva Granada: destroz de un paisaje*, 122.

444. «687 viviendas del Plan Sindical Nacional serán entregadas en Granada y la provincia, en el próximo octubre», *IDEAL*, 29 de septiembre de 1955.

445. El arquitecto recibió un toque de atención por parte de la OSH debido a las numerosas deficiencias constructivas detectadas, como se expone en Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 388. A ello se suma la situación topográficamente deprimida de la agrupación respecto de la Carretera de Málaga, que dificultaba la accesibilidad y también la evacuación de aguas, hecho que originaría en 1960 la necesidad de un proyecto complementario de muro de contención. ADTFIOT, expediente 286/54, *Proyecto de muro de sostenimiento en el Grupo "Mulhacén", Granada*, marzo de 1960. Más tarde, hubo que agregar una rampa para mejorar la accesibilidad del Grupo.

446. AMG, *Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente*, expediente con signatura C.03159.0092, solicitud de licencia de construcción de 22 de enero de 1954.



[Fig. 9] Vista de conjunto del proyecto para el Grupo Las Angustias y sus inmediaciones. Ambrosio del Valle Sáenz, ca. 1952. Obsérvense la parroquia con sus dependencias anexas, en primer término, tras ella, el mercado, y, al fondo, una zona verde y un grupo escolar. Estos equipamientos se pretendían construir en terrenos que no eran propiedad del Patronato, por lo que no se verían finalmente realizados. Imagen reproducida en Pilar Puertas Contreras, *La vivienda social en la Granada de la postguerra* (2012), s.p.

sin otra posibilidad que ceder terrenos, conceder licencias y extender redes de suministros, habiendo aumentado vertiginosamente los precios de los suelos incluidos en el Plan municipal —lo que hacía inviable su adquisición por los organismos promotores de vivienda social⁴⁴⁷— y quedando la regulación de ésta directamente dependiente de la administración central.

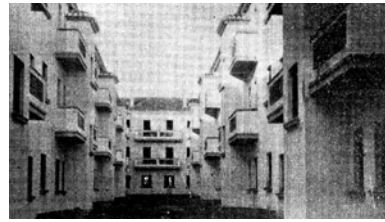
La propia actuación del Patronato eclesiástico es también altamente reveladora del cambio de enfoque de la cuestión residencial que se opera en estos años. Si entre 1948 y 1952 la entidad había levantado una treintena de casas unifamiliares en la Lancha de Cenes —de nuevo, una iniciativa exaltadora del hábitat rural—, inmediatamente después abandona emplazamiento y tipología⁴⁴⁸ y construye, en dos fases (1952-1956 y 1956-1960), el Grupo Las Angustias en el pago de los Montones, de 408 viviendas organizadas en bloques en manzana cerrada. El arquitecto, Ambrosio del Valle, opta por edificios de B+2 agregados que encierran en su interior largos patios vecinales⁴⁴⁹. Las viviendas —protegidas, como se ha dicho, las de la primera fase y de renta limitada, grupo II, 3ª categoría, las de la segunda— constaban de comedor-cocina, baño y dos o tres dormitorios; un programa mínimo de superficies útiles entre 42 y 60 m²⁴⁵⁰. Como es habitual en este tipo de proyectos, en la memoria el arquitecto únicamente enumera los tipos de viviendas con sus estancias, los accesos a éstas y sus superficies, además de las dotaciones

447. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 404.

448. A este giro debió también contribuir la inundación de la zona en 1951, causando graves desperfectos a las viviendas, como se señala en Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 402.

449. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 419.

450. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 411.



[Fig. 10] Patio interior de la primera fase del Grupo Las Angustias. IDEAL, 15 de noviembre de 1955.



[Fig. 11] Una de las calles interiores del Grupo Las Angustias en la actualidad. Fotografía de la autora, 2020.

sanitarias; no se detiene en describir otros aspectos⁴⁵¹, lo que resulta implícitamente expresivo de la intrascendencia a que habían quedado oficialmente relegadas las cuestiones cualitativas de toda clase. La imagen de los edificios es también de una extrema sencillez, con huecos cuadrados regularmente dispuestos y pequeños balcones, al exterior, y exiguas terrazas voladas, hacia el patio interior. El tímido uso de los cambios de plano y del color parece tener por objeto diferenciar las plantas bajas de las superiores y romper la homogeneidad visual con bandas verticales. Hacia la carretera de Pinos-Puente, del Valle se arriesga generando un mínimo *movimiento de masas que aunque pueda encarecer un poco la construcción, rompe la monotonía que tendría si estuviera toda ella a unos mismos haces*⁴⁵². Sin embargo, la relación entre altura de las fachadas (unos 10 m) y longitud (82 m) y anchura de las calles intermedias —6 m en proyecto⁴⁵³, 5 en la realidad— produce sensación de angostura y “efecto túnel”⁴⁵⁴; idéntica situación se reproduce en los estrechos patios de manzana —originalmente sin otro tratamiento que *cuatro o cinco árboles plantados en el centro*⁴⁵⁵—, que no en vano la prensa calificaba, más bien, de *calles interiores*⁴⁵⁶ [Fig. 10].

En conjunto, el arquitecto demuestra sensatez y buenas intenciones, severamente limitadas, sin embargo, por las circunstancias. Se conserva una vista aérea de la propuesta de ordenación completa de los terrenos firmada por el proyectista que da idea de la pretensión inicial [Fig. 9]. En la memoria del proyecto, del Valle afirmaba que se había realizado un estudio urbanístico amplio y tenido en cuenta las construcciones existentes y las proyectadas en las inmediaciones, *de forma que el conjunto resulte armonizado; relacionando las vías de acceso de unos y otros, disponiendo espacios verdes que puedan ser comunes y dejando terrenos suficientemente amplios para que en su día puedan levantarse una serie de edificios de carácter público*⁴⁵⁷. No obstante, este loable propósito se vería casi inmediatamente frustrado por la actuación del Patronato —como ya pareció intuir el mismo arquitecto en la memoria de ambas fases de la agrupación⁴⁵⁸—, que comenzó a comerciar con

451. AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092, páginas 3-9 de la memoria mecanografiada.

452. AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092, página 3 de la memoria mecanografiada.

453. AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092, página 2 de la memoria mecanografiada.

454. De hecho, en lo que respecta a la segunda fase de la agrupación, no se cumple la disposición exigible a las viviendas de renta limitada, grupo II de la Ordenanza 18, que establece que la *separación entre bloques paralelos no será nunca menor que la altura de su edificación*; como tampoco la Ordenanza 10: 1.º *En calles de cinco y seis metros, se construirán casas de una sola planta*; en Ministerio de Trabajo, Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para «viviendas de renta limitada».

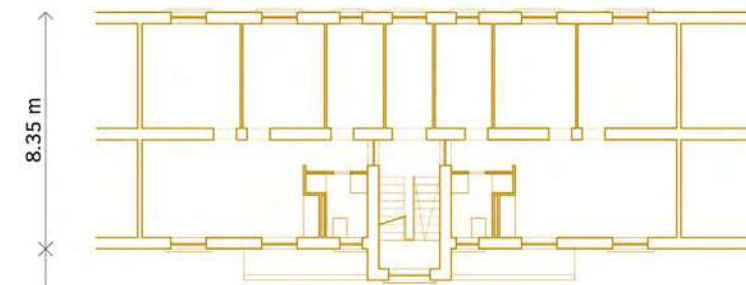
455. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 419, nota 241.

456. IDEAL, 15 de noviembre de 1955.

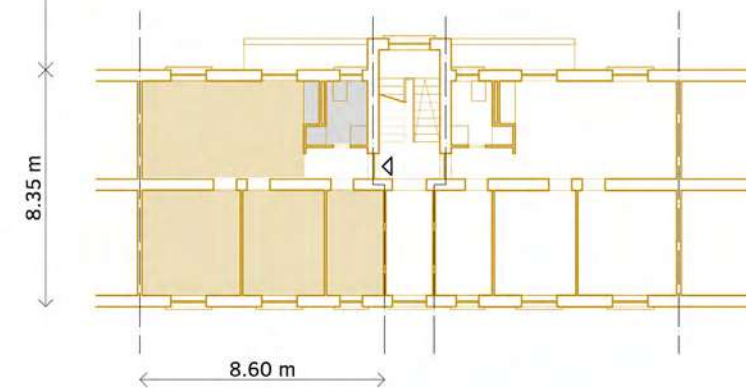
457. AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092, página 2 de la memoria mecanografiada.

458. [...] *la experiencia adquirida durante las distintas fases de construcciones y proyectos a que se ve y se verá sometido este plan, pudieran hacer cambiar el actual orden previsto*; AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092, página 2 de la memoria mecanografiada; AMG, Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente a la casa s/nº. sito en la Carretera de Pinos Puente, propiedad del Patronato de Nuestra Señora de las Angustias, expediente con signatura C.03207.0663, página 3 de la memoria mecanografiada.

Grupo Las Angustias - Fase I
(204 viviendas)
Bloque tipo con 6 viviendas

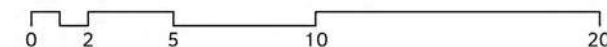


Patio colectivo de manzana



Vivienda tipo B

$S_{\text{útil}} = 57 \text{ m}^2$
 $S_{\text{terrazza}} = 4 \text{ m}^2$



[Fig. 12] Plantas y alzado exterior de uno de los módulos o bloques tipo que por agregación configuran la primera fase del Grupo Las Angustias. Elaboración propia a partir de la planta y el alzado publicados en IDEAL, 4 de mayo de 1952, y AMG, expedientes C.03159.0092 y C.03207.0663.

los terrenos, comprándolos y vendiéndolos a particulares⁴⁵⁹. En un principio, como se aprecia en la vista aérea, se pensaba ampliar el Grupo sobre el suelo contiguo al sur; en conjunto, en la extensión total de terrenos propiedad del Patronato, según el periódico *IDEAL caben cerca de ochocientas viviendas*⁴⁶⁰ —el uso del verbo “caber” vuelve a resultar sintomático de la óptica dominante en estos momentos—. La ampliación, que incluía otro bloque en manzana cerrada y también viviendas unifamiliares adosadas⁴⁶¹, nunca sería ejecutada conforme a este proyecto o alguna de sus variantes⁴⁶², siendo en su lugar el terreno ocupado por bloques heterogéneos. Por su parte, la prometida zona verde y de equipamientos —grupo escolar, iglesia, mercado— lindante con la agrupación La Victoria, cuyos terrenos el gobernador civil se ofreciese a *gestionar con toda eficacia, con objeto de aportarlos para esa alta finalidad*⁴⁶³, a los pocos años sería destinada a solar del Grupo Alzamiento Nacional. La escuela y la Iglesia de Santa María Micaela —único hito o centralidad que puntúa perceptiva y semánticamente la zona— se construirían a partir de 1959 al sur de las viviendas de Las Angustias, en suelos del Patronato⁴⁶⁴. En cuanto a espacios libres, la ausencia planificada de los mismos en un principio se suplía con la ocupación de los terrenos agrícolas o vacantes cercanos para la realización de actividades lúdicas; hoy en día, sólo la Plaza de la Unidad —que estuvo a poco de ser también edificada— permite un relativo respiro a esta parrilla de viviendas, que ha quedado confinada entre la vía rápida de Avenida Andalucía y las barriadas posteriores y densamente edificadas de La Chana.

Para entonces, la pauta del máximo encaje de viviendas parecía haberse marcado, dejando atrás el bucólico retorno a una ruralidad castiza. El bloque aparece ya en estos momentos como la opción residencial preferente, por su menor consumo de suelo y de materiales, si bien las alturas quedaban todavía muy limitadas por los sistemas constructivos tradicionales —muro de carga de ladrillo—, la mano de obra no especializada y la forzosa minimización de costes —que excluía la posibilidad del ascensor⁴⁶⁵—. Estas agrupaciones fueron emergiendo una junto a la otra en pleno territorio agrícola, con ordenaciones diferentes y sujetas al criterio

459. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 409.

460. «Primer bloque de 222 viviendas con los fondos de la Tómbola de Caridad», *IDEAL*, 4 de mayo de 1952. El mismo arquitecto proyectista de la agrupación, Ambrosio del Valle, afirmaba en la memoria de la primera fase de 204 viviendas que dicho proyecto constituía una cuarta parte de las viviendas que son susceptibles de edificar en los terrenos adquiridos y viene a ser como una primera fase inicial a la cual han de suceder, una o varias más, que den por resultado la total terminación de la barriada; en AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092, página 1 de la memoria mecanografiada.

461. AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092, página 2 de la memoria mecanografiada.

462. Se conservan varias versiones en AMG, Expediente sobre construcción de 204 viviendas protegidas en Carretera de Pinos Puente, expediente con signatura C.03159.0092; AMG, Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente a la casa s/nº. sito en la Carretera de Pinos Puente, propiedad del Patronato de Nuestra Señora de las Angustias, expediente con signatura C.03207.0663; AMG, Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente en la casa s/nº sito en la Barriada de Nuestra Señora de las Angustias, expediente con signatura C.03233.2570.

463. «Primer bloque de 222 viviendas con los fondos de la Tómbola de Caridad».

464. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 407.

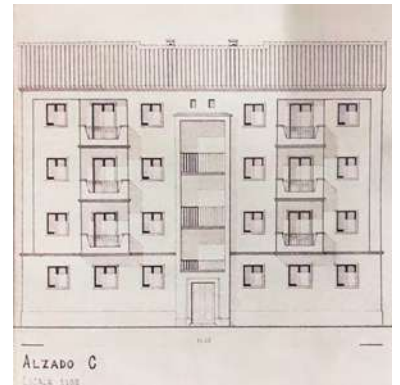
465. La «Orden de 29 de febrero de 1944 por la que se determinan las condiciones higiénicas mínimas que han de reunir las viviendas» exigía la colocación de ascensor para salvar alturas de 14 m en adelante. Lo reitera, para las viviendas de renta limitada grupo II, la «Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para “viviendas de renta limitada”», Ordenanza 10.



[Fig. 13] Grupo Alzamiento Nacional en construcción. Fotografía de 1961. ADTFIOT, expediente 3033/339.

de la institución promotora —el arquitecto asumía el rol de técnico facilitador que aceptaba sus condiciones—, sin unas líneas generales del ambiente urbano a conformar ni estudio de su repercusión paisajística global, y sin la adecuada previsión de espacios libres, dotaciones o servicios que respondiesen a las necesidades de los residentes⁴⁶⁶; defecto, este último, que la legislación de viviendas de renta limitada trataría de solventar⁴⁶⁷, aunque siguieron existiendo cauces para sortear su construcción.

El Grupo Alzamiento Nacional (1957-1963)⁴⁶⁸, emplazado, como se ha indicado, en el terreno triangular remanente entre las agrupaciones La Victoria y Las Angustias, debe su diseño nuevamente a Castillo Moreno, dado su papel de arquitecto asesor de la OSH [Figs. 13-14]. En este caso, siguiendo las “recomendaciones estéticas” de la organización⁴⁶⁹, se opta por bloques abiertos de B+3 y B+2, de módulo lineal y directriz quebrada, sumando un total de 126 viviendas de “tipo social”⁴⁷⁰. Los bloques delimitaban placetas ajardinadas, que el tiempo y la necesidad han convertido en aparcamientos de los residentes. En lo que respecta al cambio de tipología edificatoria, hay que tener presente que, en 1955, el Ayuntamiento había decidido regularizar la situación de esta zona incluyéndola como área de ensanche



[Fig. 14] Alzado de uno de los módulos del Grupo Alzamiento Nacional. Miguel Castillo Moreno, s.f. ADTFIOT, expediente 3033/339.

466. En ninguno de los Grupos anteriores se incluyen en los proyectos edificaciones complementarias.

467. Jefatura del Estado, Reglamento para la aplicación de la Ley de Viviendas de Renta Limitada, Artículos 11-12; Ministerio de Trabajo, Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para «viviendas de renta limitada», Ordenanza 19.

468. ADTFIOT, expediente 3033/339.

469. Ordenanzas parcialmente reproducidas en Gaviria Labarta, «Anexos».

470. Según Jefatura del Estado, Decreto-Ley de 3 de abril de 1956 por el que se adapta el de 14 de mayo de 1954 a la legislación de viviendas de «renta limitada», y se mejoran las características constructivas de las de «tipo social»; Ministerio de Trabajo, «Decreto de 27 de abril de 1956 por el que se encomienda a la Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura y al Patronato Benéfico de Construcción “Santa Adela” la construcción de viviendas de tipo social en Granada» (1956); Jefatura del Estado, «Decreto-Ley de 14 de mayo de 1954 por el que se encarga al Instituto Nacional de la Vivienda la ordenación de un plan de viviendas de “tipo social”» (1954).

sujeta a las ordenanzas de la “Zona X-Bloques Abiertos” del Plan de 1951⁴⁷¹. Desde aquel momento, ésta sería la fórmula dominante en La Chana, con todo lo que ello implica de atomización del espacio urbano y tendencia a la autonomía de las edificaciones. En la primera versión del proyecto, se llamó la atención al arquitecto porque la separación entre bloques era menor de la mínima exigida en función de la altura de los edificios⁴⁷² y porque, al parecer, debió de exceder la densidad máxima de población⁴⁷³; aspectos que vuelven a reflejar el paulatino cambio de enfoque del problema de la vivienda por parte de los técnicos del momento y, en general, de los actores sociales implicados en este tipo de iniciativas. A nivel de “paisaje urbano interior”⁴⁷⁴, en el Grupo Alzamiento Nacional los callejones vuelven a aparecer (véase la calle Lisboa), los testeros ciegos con hastiales se multiplican y sigue primando el encaje del mayor número de viviendas por encima de la coherencia y la cualidad del espacio urbano, que aparece cada vez más fragmentado. La imagen externa de los edificios continúa siendo de una sencillez y economía elementales, donde sólo la formalización de las terrazas voladas o el énfasis volumétrico de la escalera central abierta —recomendación también de la OSH⁴⁷⁵, que aplicaría a su vez Ambrosio del Valle en Santa Adela⁴⁷⁶— sugieren un intento de diferenciación y modernidad coartada. Ante las reducidas dimensiones de los pisos —unos 50 m² con tres dormitorios⁴⁷⁷—, numerosas terrazas han sido cerradas e incorporadas al interior. Sólo las viviendas de las últimas plantas que se abren sobre la calle Huéscar cuentan con la expansión de poder extender la mirada hasta Sierra Nevada y los cerros de Haza Grande por encima de los tejados de las inmediaciones.

Con estos precedentes, la iniciativa privada, animada por el ventajoso marco legal creado para incentivar la construcción de viviendas, empezaría a intervenir también en la zona. La primera operación de envergadura fue la desarrollada por Soler y Montesinos (Construcciones Valencia) en el Cortijo La Encina, donde se alzaron 300 viviendas a partir de 1956. La construcción comenzó en torno a lo que se imaginaba sería una amplia avenida central —actual Circunvalación de la Encina— destinada entonces a formar parte del cinturón de circunvalación de la

471. Pleno del Ayuntamiento, sesión de 17 de junio de 1955. Recogido en Ayuntamiento de Granada, *Ordenanzas Generales de Construcción de 1949*, 81.

472. Según Ministerio de Trabajo, Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para «viviendas de renta limitada», Ordenanza 18. El «Decreto-Ley de 3 de abril de 1956 por el que se adapta el de 14 de mayo de 1954 a la legislación de viviendas de «renta limitada», y se mejoran las características constructivas de las de «tipo social», Artículo décimo, señala que en todo lo no especialmente previsto en este Decreto-ley regirán las normas de la Ley de quince de julio de mil novecientos cincuenta y cuatro sobre protección de viviendas de «renta limitada», Reglamento de veinticuatro de junio de mil novecientos cincuenta y cinco y disposiciones complementarias [...].

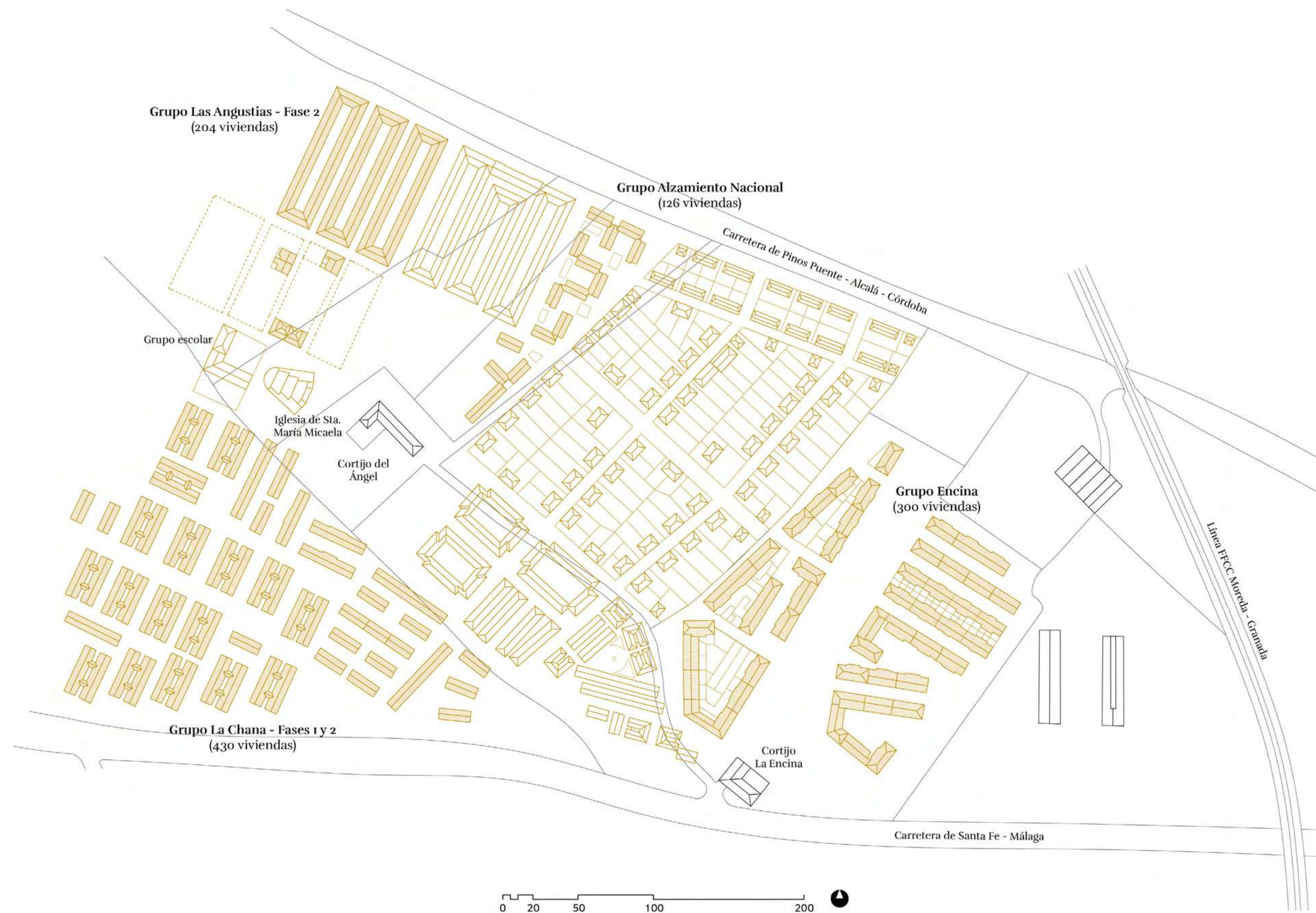
473. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 394.

474. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

475. Se recomienda muy expresamente la escalera abierta, porque, aparte de que ahorra fachada, da lugar a un amplio juego que ayuda, aún más, la intención de las solanas, de cortar la repetición de elementos pequeños y agruparlos en unidades de composición más amplia; en Ordenanzas y normas, recomendaciones y características de las viviendas. Plan 1957, parcialmente reproducido en Gaviria Labarta, «Anexos».

476. Se mencionarán en el caso de estudio siguiente.

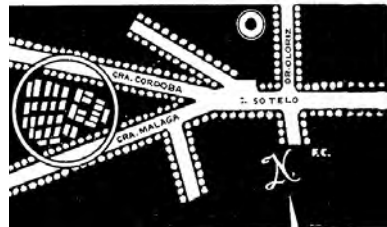
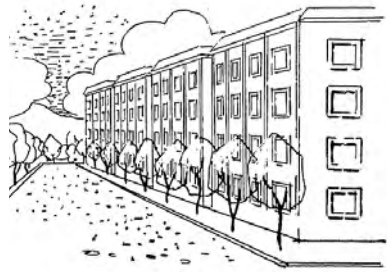
477. Jefatura del Estado, Decreto-Ley de 3 de abril de 1956 por el que se adapta el de 14 de mayo de 1954 a la legislación de viviendas de «renta limitada», y se mejoran las características constructivas de las de «tipo social», Artículo primero.



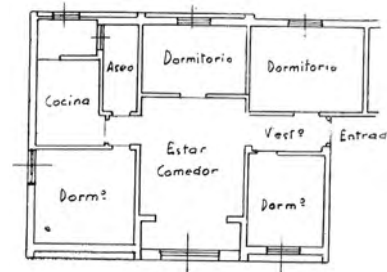
[Fig. 15] La Chana en 1960. Superposición de viviendas construidas entre 1956 y 1960 (en rayado amarillo), terminadas con anterioridad (a línea amarilla continua) y en construcción (en línea discontinua amarilla) sobre el parcelario agrícola preexistente (a línea negra). Elaboración propia a partir de la cartografía urbana vectorial actual, la Sede Electrónica del Catastro, el Catastro Topográfico Parcelario del pago de los Montones (1947, trabajado por Mario Ruiz Morales en su tesis doctoral y parcialmente reproducido en María del Pilar Puertas Contreras, *La vivienda social en la Granada de la postguerra*); ADTFIOT, expedientes C.03159.0092, C.03207.0663, C.03214.1519, C.03219.2089, C.03307.0010.

ciudad y en la que se esperaba que pronto “brillase” el asfalto⁴⁷⁸. Estas viviendas se organizaron en bloques lineales agregados por módulos, con soluciones plegadas, en algunos casos, en torno a patios de manzana. Los módulos presentaban alturas de B+1 a B+3, y su combinación parece haber sido estudiada para otorgar variedad a la escena urbana, resaltando las esquinas de manzana y los contactos con las calles de mayor tránsito⁴⁷⁹. Las viviendas cuentan con terrazas longitudinales voladas bastante generosas para la época y la imagen de los edificios denota un progresivo racionalismo. El casticismo ruralizante de posguerra ha desaparecido ya en estas realizaciones, dando paso a un lenguaje crecientemente depurado aunque muy limitado en sus medios materiales. Esta promoción privada mantiene una densidad media, y la baja altura de los bloques unida a la escala doméstica de las calles otorgan un aire familiar a la zona, aunque el trazado un tanto laberíntico —resultado de exprimir superficialmente una parcela agrícola de contornos irregulares— no contribuye tampoco a la orientación y la coherencia espacial del barrio.

Pocos años después, los propietarios del Cortijo La Chana constituyeron la inmobiliaria ROTONSA, que habría de levantar más de mil viviendas en esta heredad lindante con la Carretera de Málaga⁴⁸⁰. Se evidencia, una vez más, cómo los terratenientes granadinos se aprestan a entrar en la rentable dinámica urbanizadora. En 1958 ROTONSA solicitaba certificación de dotación de servicios para proceder a la urbanización y edificación de la finca, de unos 55,000 m². La notable extensión del conjunto le llevó a constituir en sí mismo una nueva barriada cuyo topónimo aparece hoy extendido a la totalidad del distrito. El proyecto fue redactado por los arquitectos Miguel Olmedo Collantes e Ignacio Gárate Rojas y la ejecución se encomendó a la Constructora Internacional. La primera fase constaba de 592 viviendas de renta limitada subvencionadas⁴⁸¹ distribuidas en treinta bloques abiertos, de planta lineal o en H y cuatro alturas (B+3)⁴⁸². De nuevo, la memoria en ambas fases se limitaba a enumerar los tipos de bloques, el número de viviendas de que constaban y la superficie y dependencias de éstas, además de las decisiones constructivas adoptadas. En el proyecto, los edificios, repetidos, se distribuyen sobre el terreno a modo de mosaico de piezas geométricas, persiguiendo, una vez más, el máximo encaje de volúmenes dentro de los límites irregulares de la parcela y con la única limitación de distanciarse 15,50 m del eje de Carretera de Málaga⁴⁸³; una vez distribuidos de manera óptima para maximizar su número⁴⁸⁴, los bloques se agrupan gráficamente sugiriendo una suerte de “supermanzanas” a formalizar



[Fig. 16] Vista y plano de situación del Grupo La Chana (ROTONSA) incluidos en un anuncio en prensa. El contraste entre las ilustraciones y la realidad resulta llamativo. *Granada Gráfica*, 1 de enero de 1961.



[Fig. 17] Planta de una de las viviendas del Grupo La Chana (ROTONSA), incluida en un anuncio publicado pocos meses tras la obtención de licencia de obras. *Granada Gráfica*, 1 de octubre de 1958.

478. EUVE, «Entre las carreteras de Málaga y de Pinus Puente surgió una ciudad para cerca de doce mil almas».

479. Lamentablemente no hemos podido dar con la documentación original de este proyecto.

480. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la posguerra», 2012, 420.

481. Remitimos a las consideraciones apuntadas sobre las viviendas subvencionadas en el texto introductorio de este bloque de *Vivienda y periferia*.

482. AMG, *Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente a la casa s/nº. sito en la Carretera de Málaga "La Chana", propiedad de ROTONSA, S.A. Inmobiliaria. Solicitante: Miguel Moreno Torres*, expediente con signatura C.03214.1519.

483. Exigido por Conservación de Carreteras; véase AMG, *Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente a la casa s/nº. sito en la Carretera de Málaga "La Chana", propiedad de ROTONSA, S.A. Inmobiliaria. Solicitante: Miguel Moreno Torres*, expediente con signatura C.03214.1519.

484. Además, la Orden de 12 de julio de 1955 había recomendado minimizar la superficie de calle por razones de economía; véase Ministerio de Trabajo, Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para «viviendas de renta limitada», Ordenanza 20.



[Fig. 18] La realidad construida. Grupo La Chana (ROTONSA), ca. 1960. ASGG.

mediante el pavimento, que reservarían algunas placetas interiores arboladas para el aparcamiento de unos pocos vehículos. Sin embargo, sólo se llegaron a ejecutar unas mínimas aceras bordeando cada inmueble, quedando el resto del espacio urbano sin pavimentar y acentuando su condición residual y subsidiaria respecto a lo construido. No se incluyeron tampoco servicios o espacios públicos de ninguna clase, pues este tipo de necesidades se entendían implícitamente cubiertas con la construcción en las cercanías de la Iglesia de Santa María Micaela y el grupo escolar con residencia para maestros⁴⁸⁵. Con el tiempo, casi todos los espacios entre edificios han terminado constituyendo aparcamientos improvisados. Las dos reducidas zonas verdes que se graficaron lindando con la Carretera de Málaga, en terrenos sobrantes del reparto de bloques, nunca llegaron a materializarse, sucumbiendo igualmente sus solares a la fiebre especulativa. Sólo los ensanchamientos interiores previstos para el estacionamiento de vehículos han sido parcialmente recuperados como plazas estanciales, aunque presentan exiguas dimensiones.

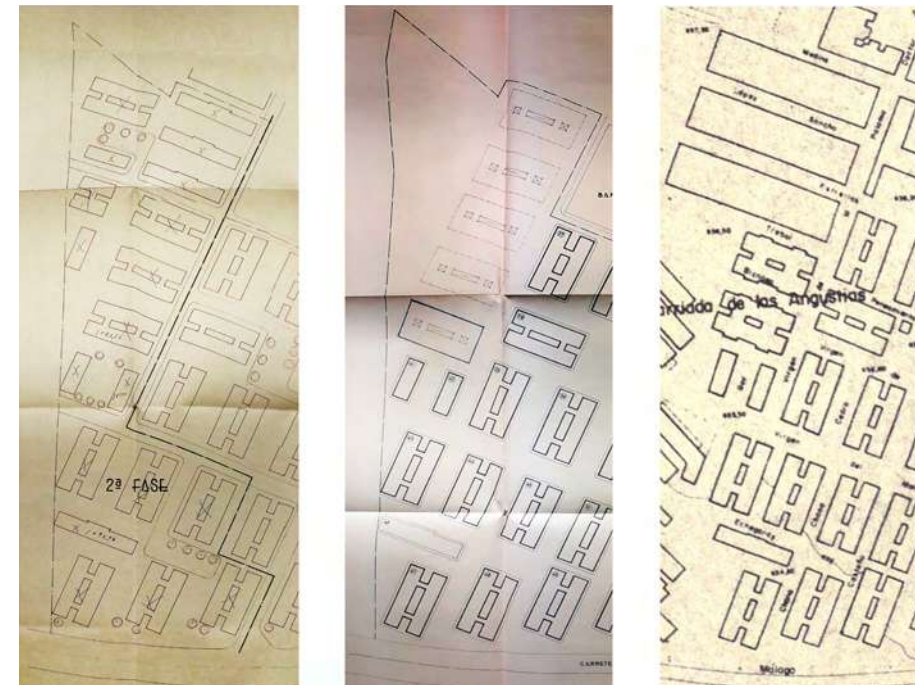
En lo que respecta a las viviendas, éstas contaban en un principio con una superficie útil entre 50 y 60 m² y doble orientación⁴⁸⁶. Originalmente se proyectaron terrazas retranqueadas hacia el interior y cerradas por tres de sus lados, de unos 3 m², aunque finalmente se decidió incorporar su superficie al mínimo estar-comedor (inicialmente de unos 11 m²), perdiendo así los pisos el espacio exterior privado. Como demuestran las fotografías históricas, originalmente sólo modestas ventanas horadaban los muros ciegos, confiándose a la pintura y al relieve de los elementos estructurales verticales todo el carácter de la composición. Con posterioridad, se añadirían terrazas voladas a algunas viviendas, mejorando la calidad de vida de los residentes a la par que se diferenciaba exteriormente cada inmueble con su distribución particular y aparentemente azarosa de terrazas. Aunque sin lugar a dudas vino a suponer una mejora respecto de la situación precedente, se trata de un motivo epidérmico que no consigue por sí solo dotar de cualidad al “paisaje urbano interior”⁴⁸⁷ de la barriada, del que, por otro lado, están también ausentes las referencias territoriales. El desorden espacial y la ausencia de vacíos importantes impiden que la mirada escape en ningún momento hacia la lejanía, quedando en todo momento recluida entre muros, ventanas y calles.

En este sentido, resulta significativo el contraste entre la publicidad de la barriada y la realidad construida. Los anuncios en prensa muestran planos de situación distorsionados y confusos, en los que pareciera que las viviendas se hallasen a pocos pasos de la Plaza de Toros y la Avenida Calvo Sotelo (actual Constitución) y flanqueadas por bulevares, cuando en realidad se encontraban separadas del área urbana, al otro lado de las vías del tren y sin apenas servicios de ninguna clase. En los anuncios se incluyen también plantas de algunas de las viviendas aunque sin indicación de dimensiones ni mobiliario dibujado, por lo que su amplitud sería difícilmente juzgable por un profano. Pero lo más llamativo son los apuntes a pie

485. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 423.

486. AMG, *Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente a la casa s/nº. sito en la Carretera de Málaga "La Chana", propiedad de ROTONSA, S.A. Inmobiliaria. Solicitante: Miguel Moreno Torres*, expediente con signatura C.03214.1519, memoria de cada uno de los tipos de bloques proyectados, junio de 1958.

487. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».



[Fig. 19] Evolución de las previsiones para la terminación de la segunda fase del Grupo La Chana (ROTONSA). A la izquierda, detalle de la propuesta original de julio de 1958, incluida en AMG, expediente con signatura C.03219.2089. En el centro, proyecto de octubre de 1963, con bloques de mayor altura y densidad, incluido en AMG, expediente con signatura C.03307.0010. A la derecha, plano municipal de mediados de los sesenta con lo finalmente ejecutado: dos de los bloques de la propuesta de 1963 y los tres restantes con dimensiones y altura muy superiores a lo originalmente proyectado. AMG, signatura 08.005.01, número de registro 77.

de calle, donde cualquier parecido con la realidad parece fruto de la casualidad. El frondoso arbolado, las amplias ventanas y el fondo bucólico responden visiblemente a licencias publicitarias [Figs. 16-17].

La segunda fase de la promoción de ROTONSA (1963-1965) se realizó con algunas modificaciones respecto a lo inicialmente previsto —432 viviendas en diecinueve bloques abiertos similares a los anteriores⁴⁸⁸—. Una vez más, el paso de los años evidencia un incremento de la densidad y una pérdida progresiva de consideraciones ambientales y paisajísticas. En el extremo noroeste de la agrupación, donde se pensase alzar otros dos edificios en H como los precedentes⁴⁸⁹, los finalmente construidos presentarían una planta más que aquéllos⁴⁹⁰ (B+4, el límite admisible sin ascensor) y, al norte de los mismos, se prescindiría ya de la repetición de inmuebles similares para levantar, en su lugar, tres lucrativos bloques de B+5 en manzana cerrada (1969) separados por oscuros callejones [Fig. 19].

En los sesenta y setenta la fiebre desarrollista conduciría a la colmatación de los escasos espacios libres remanentes entre las promociones anteriores. Allí donde existiese un puñado de metros cuadrados no estrictamente necesario para la circulación se levantó un nuevo bloque, a veces con plantas inverosímiles. Los vecinos hubieron de adoptar una actitud contestataria para salvaguardar la hoy llamada,

488. AMG, *Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente en la casa s/nº. sito en la Carretera de Málaga "Casería La Chana", propiedad de ROTONSA, S.A.*, expediente con signatura C.03219.2089.

489. AMG, *Licencia para construir un edificio nuevo en el solar correspondiente a la casa s/nº. sito en la Carretera de Málaga "La Chana", propiedad de ROTONSA, S.A. Inmobiliaria. Solicitante: Miguel Moreno Torres*, expediente con signatura C.03214.1519, plano firmado por los arquitectos en julio de 1958.

490. AMG, *Miguel Moreno Torres, en representación de ROTONSA S.A. INMOBILIARIA, solicita licencia para construir un bloque de cuarenta viviendas subvencionadas en la barriada de La Chana. Expte. 2480/1963*, expediente con signatura C.03307.0010; AMG, *Rotonsa, S.A. Inmobiliaria, solicita licencia de obra nueva en la Barriada de la Chana, en la Carretera de Málaga*, expediente con signatura C.02811.0050.

[Fig. 20] *Terrain vague* espontáneamente utilizado por los vecinos para actividades lúdicas, actualmente en proceso de urbanización. Fotografía de la autora, 2015.



no sin motivo, Plaza de la Unidad. Los edificios de mayor altura se localizaron en los bordes exteriores, orientados a las vías de circulación rápida —asociación que veremos reproducirse en el Zaidín—. Hacia Avenida de Andalucía y Carretera de Málaga se alcanza la B+10, creando abruptos contrastes con las promociones anteriores. El desarrollo inmobiliario de cierta envergadura, necesitado de mayores solares, se trasladaría a la otra margen de la Carretera de Málaga, aún virgen, donde proliferaron promociones de bloques abiertos de gran altura y densidad, a base de arquitectura pseudorracionalista estandarizada que incorporaba ya sistemas constructivos actualizados. Estos últimos conjuntos, aunque arquitectónicamente heterogéneos, supieron respetar unas calles transversales de anchura proporcional a su elevación e integrar en ellas arbolado, aunque no espacios libres, la gran carencia del barrio. Hacia Avenida Andalucía, en cambio, a la ausencia de diálogo entre los edificios se suma la estrechez de las vías de tránsito y su trazado laberíntico. Los anuncios publicitarios de estas nuevas promociones ponían invariablemente el énfasis en las calidades materiales y lo asequible de los precios.

En conjunto, La Chana ofrece un buen registro histórico, desde su génesis y epicentro en La Victoria hasta su periferia actualmente en desarrollo, de los cambiantes criterios de ocupación del territorio y de construcción del paisaje mediante el uso residencial. Sin embargo, su distancia al centro histórico y a las elevaciones naturales, que favorecen el reconocimiento del territorio, unida a su origen rústico en un lugar indiferenciado en medio de la planicie de la vega y a su edificación por yuxtaposición de desarrollos residenciales independientes, ha dificultado sobremanera el afloramiento de una conciencia paisajística del barrio. De hecho, con la excepción de las ortofotografías, que son producto de un registro mecánico del aspecto del territorio, son prácticamente inexistentes las imágenes que deliberadamente hayan retratado La Chana. Esta escasa memoria visual del barrio se

[Fig. 21] La Chana en la actualidad. Elaboración propia.



encuentra directamente relacionada con la dificultad de su representación o ensamblaje mental como conjunto y de su reconocimiento y valoración social⁴⁹¹, lo que implícitamente parece caracterizarlo como un entorno urbano anestesiado y capaz de soportar cualquier proyecto inmobiliario. Su “paisaje urbano interior”⁴⁹² se compone, a día de hoy, de un mosaico de grupos residenciales dispares, apenas coordinados y salpicados de exiguos ajardinamientos, cuyo escaso esponjamiento expulsa la conexión con la naturaleza y las referencias territoriales a los bordes exteriores, hoy en proceso de acelerada edificación [Fig. 20]. Paralelamente, las primeras promociones presentan niveles diversos de degradación urbana y arquitectónica. Ello conduce a pensar que, a la urbanización de nuevos sectores periféricos que compensen las deficiencias actuales del barrio, habría de seguir una recualificación interior del mismo, desde una óptica integradora como la que proporciona el entendimiento de la ciudad en términos paisajísticos.

491. *Areas which are not seen and, even more importantly, experienced actively, are neither known nor understood*; en Rapoport, *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, 374.

492. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

Barriada de Santa Adela

Mientras comenzaban a aparecer agrupaciones residenciales de promoción oficial en las inmediaciones de las carreteras de Santa Fe y Pinos Puente, el Patronato Benéfico de Santa Adela, constituido en 1948 a instancias del gobernador civil Servando Fernández-Victorio Camps⁴⁹³, ponía la mirada en la vega sur de Granada. Este Patronato ya había levantado entre 1951 y 1952 una barriada sobre las colinas de Haza Grande, en terreno cedido por el Ayuntamiento⁴⁹⁴, para familias en situación precaria —la mayoría, procedentes de las cuevas del Barranco de la Zorra—. Su diseño había corrido a cargo del arquitecto oficial del Patronato Alfredo Ramón-Laca Primo, y constaba de 300 viviendas mínimas en hilera, de una sola planta y con patio trasero⁴⁹⁵. Más que de barrio, tenía carácter de poblado de emergencia emplazado en un secano apartado del núcleo urbano, aunque públicamente se difundiese como un “paraje de ensueño” generosamente cedido a los más desfavorecidos⁴⁹⁶.

Tras este precedente, y ante la acuciante necesidad de viviendas, el Patronato de Santa Adela decidió continuar su iniciativa benéfica en unos terrenos que adquirió en el pago del Zaidín⁴⁹⁷, entre el Callejón de los Tramposos y el camino de Dílar, que el consistorio granadino accedió a dotar de suministros a pesar de encontrarse a 3 km del casco, en el límite del término municipal y fuera, una vez más, de sus previsiones urbanísticas [Fig. 1]. La elección, de acuerdo con los principios del Patronato, habría obedecido a la condición económica de los terrenos⁴⁹⁸. Según Isidro Olgoso, el módico precio de estas tierras se debería al hecho de que sus propietarios habían perdido el derecho de riego⁴⁹⁹, aunque su situación desconectada de cualquier agrupación e infraestructura urbana ha llevado a calificar la decisión de irracional o movida por ocultos propósitos⁵⁰⁰. Nuevamente, se trataba

493. «La gran obra social del Patronato “Santa Adela”», *Granada Gráfica: revista mensual* (Granada, mayo de 1955). Su mandato al frente del Gobierno Civil se extendió de 1947 a 1956.

494. AMG, *Expediente sobre adquisición por Ayuntamiento de 30.000 m² terreno enclavado en Haza Grande “Pago de Fajalauza”*, signatura C.03152.0948. Véase también Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 403-4, 447.

495. En el ASGG se conservan dos plantas de conjunto (una en papel vegetal y otra en papel normal con la tinta bastante desvaída) y un plano con planta de cimientos, planta baja, planta de cubiertas, alzado y sección de la vivienda tipo.

496. *La barriada de Haza Grande surgió sobre la parte más alta de la ciudad, como un milagro del Régimen, para bien de lo más humilde de nuestro vecindario. Desde allí, se compendian todas las bellezas de Granada; la de su paisaje de embrujo, la de su sierra, coronada en la cresta por la nieve perpetua; la del verdor perenne de la vega ubérrima, la de los palacios nazaritas rodeados de un bosque secular y la del núcleo urbano, sobre cuyos tejados se quiebra la potencia de un sol siempre limpio y de cuyos múltiples campanarios asciende el constante son de campaniles, como oración fragante hasta lo más alto de los cielos, en bendición permanente hacia el Creador. No podía haberse escogido paraje más de ensueño, para dar cobijo a quienes nacieron en chabolas inmundas y covarrones del Genil y barranco de la Zorra, que habitaban en lamentable promiscuidad.* «La barriada de Haza Grande, inaugurada por el Caudillo, consta de trescientas viviendas entre catorce calles», *IDEAL*, 1 de enero de 1960.

497. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 438, 455.

498. *Dentro de un espíritu abierto hacia toda la provincia, la localización de las construcciones ha venido supeditándose a las posibilidades económicas, teniéndose que elegir aquellos municipios donde los Ayuntamientos cedían terrenos o su costo era más asequible, siempre, claro está, que existiera una auténtica necesidad de viviendas sociales;* ASGG, *Libro testimonio del Patronato de viviendas Santa Adela. Granada* (s.f.), s.p.

499. Isidro Olgoso Moreno, *Entre ríos: historias del Zaidín (1953-1979)* (Granada: La Vela, 2001), 34.

500. Olgoso recoge en su monografía sobre el Zaidín un testimonio elocuente: el funcionario y escritor José Fernández Castro expuso al gobernador civil su preocupación por que la aparición de las casas

[Fig. 1] Terrenos de la vega meridional donde se construiría la Barriada de Santa Adela. Al fondo, la ciudad. Autor desconocido, ca. 1950. ASGG.



de edificar una agrupación residencial sobre terreno agrícola (*hasta ahora de siembra*⁵⁰¹) y al margen de todo planeamiento, siguiendo el precedente establecido por el Grupo La Victoria⁵⁰². Nació así la barriada de Santa Adela o del Generalísimo, germen del populoso barrio del Zaidín.

La barriada contó con una primera fase (1953) de 300 viviendas similares a las de Haza Grande y diseñadas por el mismo arquitecto, Ramón-Laca Primo, dispuestas en una superficie de unos 40.000 m²; de ella hoy sólo quedan unos pocos ejemplares en las inmediaciones de la Plaza de las Palomas⁵⁰³, al haber experimentado los inmuebles de la zona profundas transformaciones. La propuesta urbana de Ramón-Laca⁵⁰⁴ consistía en el encaje, dentro de los irregulares contornos de la porción de terreno adquirida, de hileras de viviendas unifamiliares de una sola planta con patio posterior. Además, la barriada contaba con una manzana de 22 casas para la Policía Armada, de calidades y dimensiones algo superiores⁵⁰⁵. Javier Fernández transcribe un fragmento de la memoria del proyecto en el que el arquitecto resaltaba las inquietudes que habían guiado el diseño:

Después de discutir el tipo más conveniente de vivienda se ha tomado la decisión de emplazarlas en abanico buscándoles a todas ellas la orientación saliente-mediodía-poniente habiendo conseguido para todas las habitaciones las mejores condiciones de soleamiento, aireación y ventilación; estudiando las rasantes de sus calles de manera que todas las aguas tengan salida y no dejar zonas de humedad⁵⁰⁶.

de Santa Adela en plena vega sur abriese la puerta a la depredación de la misma por proliferación de nuevas construcciones, habiendo obtenido del gobernador tan sólo un silencio pensativo por respuesta; en Olgoso Moreno, *Entre ríos: historias del Zaidín (1953-1979)*, 35-36.

501. IDEAL, 3 de marzo de 1953. Citado en Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 451.

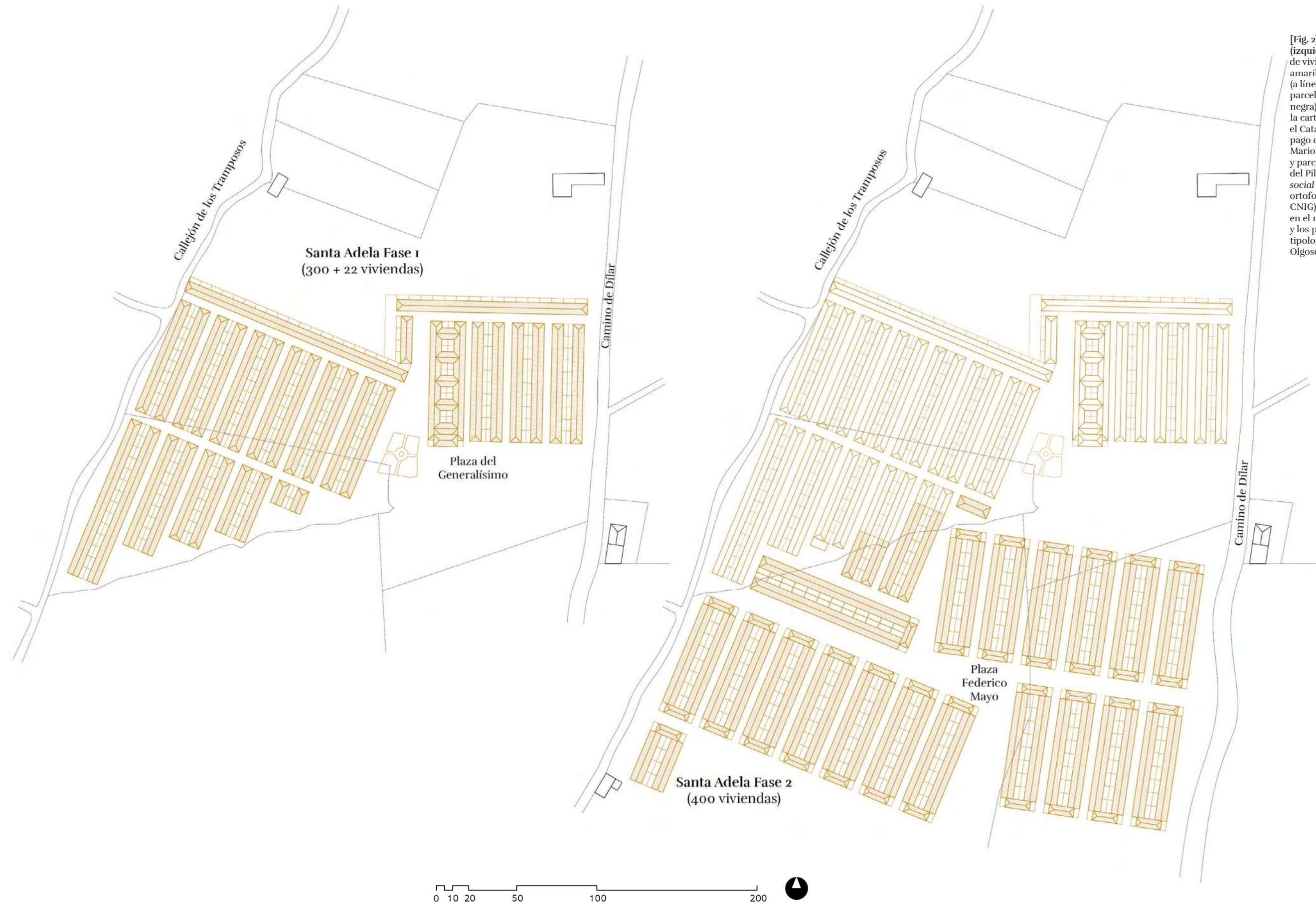
502. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 428.

503. Espacio público que comprende parte de la antigua Plaza del Generalísimo.

504. Una planta esquemática de abril de 1953, firmada por el arquitecto, se encuentra publicada en Olgoso Moreno, *Entre ríos: historias del Zaidín (1953-1979)*, 87. Otra, más tosca, incompleta —la manzana de viviendas de la Policía Armada está a medio dibujar— y sin fecha ni firma, en Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T2-T3, 339; Belén Bravo Rodríguez, «La ciudad doméstica. La construcción de la primera periferia al sur de Granada» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015), 108.

505. El análisis de estas viviendas ha sido abordado en Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T2-T3, 335-345.

506. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T2-T3, 338. Desafortunadamente no hemos encontrado esta memoria entre la documentación del Patronato de Santa Adela consultada en el ASGG.



[Fig. 2] Barriada de Santa Adela en 1953 (izquierda) y 1955 (derecha). Superposición de viviendas construidas (en rayado amarillo) y terminadas con anterioridad (a línea amarilla continua) sobre el parcelario agrícola preexistente (a línea negra). Elaboración propia a partir de la cartografía urbana vectorial actual, el Catastro Topográfico Parcelario del pago del Zaidín (1947-1950, trabajado por Mario Ruiz Morales en su tesis doctoral y parcialmente reproducido en María del Pilar Puertas Contreras, *La vivienda social en la Granada de la postguerra*); las ortofotografías del “vuelo americano” (1956, CNIG); la ortofotografía de 1955 publicada en el número de mayo de *Granada Gráfica*, y los planos de la propuesta urbana y las tipologías arquitectónicas publicados por Olgoso (2001) y Fernández García (2005).



[Fig. 3] Fase I de la Barriada de Santa Adela al término de su construcción. La fotografía corresponde a la zona de la Plaza del Generalísimo donde se dispondrían los parterres ajardinados, ca. 1953. Al fondo, la Alhambra. ASGG.

Si bien es cierto que la mayoría de las viviendas quedaban orientadas a este y oeste, o bien a sureste y suroeste, la cuestión verdaderamente determinante de la ordenación parece haber sido no tanto la procedencia de los rayos solares como la geometría de la parcela y su máximo aprovechamiento, como se deduce del rediseño de la planimetría de la agrupación [Fig. 2]. Las manzanas se conformaron por agregación lineal de viviendas idénticas. Su longitud no era constante, sino que se amoldaba al contorno del solar por el procedimiento de adición o sustracción de unidades, con la única limitación de que lo hiciera en números pares, debido a los engalabernos internos de la tipología residencial. El ancho de las manzanas, por su parte, era de unos 20 m, repartidos entre las dos viviendas enfrentadas, con unos 7 m de fondo edificado cada una, y en torno a 6 m centrales correspondientes a la banda de patios particulares. La vivienda tipo constaba de estar-comedor, cocina, aseo (sin ducha), despensa y tres dormitorios, con una superficie útil total de 48 m² y un patio-corral de unos 21 m².

Los alzados eran de extrema sencillez y aspecto popular: cada vivienda presentaba puerta central flanqueada por dos modestas ventanas con carpinterías de madera, que se enlazaban visualmente en algunos casos mediante entrepaños de ladrillo, conformando una banda horizontal de pretensión moderna. Los muros de carga eran de bloque de hormigón y se acabaron enlucados, con zócalo pintado; las cubiertas se construyeron inclinadas de teja árabe con alero de pico de gorrión. Las esquinas de cada manzana fueron resaltadas mediante machones de ladrillo visto, rematando los extremos de las hileras en testeros, con una ventana por vivienda [Fig. 3]. La prensa destacó incansablemente de la agrupación su *magnífica factura, presencia y bella presentación*⁵⁰⁷, su situación *en la Vega y con admirables*

507. «Fueron entregadas 324 viviendas de la nueva barriada del Zaidín», *Granada Gráfica: revista mensual* (Granada, agosto de 1953).

perspectivas⁵⁰⁸, elogiando la creación de uno de los más bellos barrios granadinos⁵⁰⁹. Estos argumentos recuerdan directamente a los empleados para publicitar las realizaciones oficiales de los años inmediatos a la guerra. Sin embargo, en palabras de Isidro Olgoso, *la propaganda anunciaba un barrio modélico y se pre-inauguró un paraje deshabitado y caótico*⁵¹⁰.

Las calles de separación entre manzanas paralelas presentaban unos 5 m de ancho y carecían de pavimento, más allá de unas breves aceras que bordeaban las viviendas para proteger los cimientos de la humedad, aunque se prometió que serían pavimentadas una vez que las canalizaciones de agua potable hubiesen sido introducidas⁵¹¹. La centralidad de la barriada la constituía la Plaza del Generalísimo: un amplio espacio libre de planta informe y parcialmente abocinada que se dotó de cuatro esquemáticos parterres y una fuente central; elementos un tanto desubicados y poco relacionados con la particular espacialidad de la plaza, que se extendía hasta el camino de Dílar. Y es que la plaza era también, en parte, un solar: en ella estaba previsto emplazar una iglesia y un grupo escolar junto con las viviendas de los maestros⁵¹², equipamientos, como se dijo, nunca llevados a cabo, aunque otras construcciones vendrían a ocupar su lugar. Su amplitud e indefinición la convirtieron por unos años en improvisado campo de deportes para los jóvenes del barrio. El contacto de este espacio libre con el camino de Dílar se formalizó mediante una sencilla pérgola con machones de fábrica y entramado de madera, bajo la cual los vecinos jugaban al bingo los domingos.

En conjunto, el “paisaje urbano interior”⁵¹³ de calles estrechas entre fachadas bajas, uniformes y enaladas, con la vega y los montes como horizontes y puntos de fuga, evocaba directamente una aldea rural andaluza, si bien se trataba de una agrupación artificial cuya autosuficiencia era una quimera: carecía de cualquier tipo de servicio público o equipamiento y los residentes no disponían de tierras propias que cultivar; tan sólo la venta de algunos productos de primera necesidad fue autorizada en algunas de las viviendas. La vega no constituía un medio vitalmente trabado con la comunidad, sino un escenario más o menos casual e intangible por ajeno. La ruralidad fomentada se limitaba, por tanto, a una cuestión ideológica y de apariencia o imagen —podríamos hablar incluso de una estética tácita o soterrada—, que pudo haber tenido como fin reavivar la atmósfera y los valores tradicionalmente asociados a la España rural. Inopinadamente, este énfasis en la estampa ruralizante se tradujo en que la barriada estuviera visualmente integrada en su entorno. En efecto, atendiendo únicamente a las cuestiones de imagen, se trata de un “paisaje arquitecturizado” pero legible, pues, como diría Christian Norberg-Schulz, sus edificios se relacionan con el cielo y con la tierra de la misma manera⁵¹⁴. Sin embargo, esta aparente atención al paisaje desde el proyecto

508. «Las 322 viviendas del Zaidín, en marcha», *IDEAL*, 26 de marzo de 1953.

509. «Las trecientas [sic] veinticuatro viviendas del Zaidín, terminadas», *IDEAL*, 17 de julio de 1953.

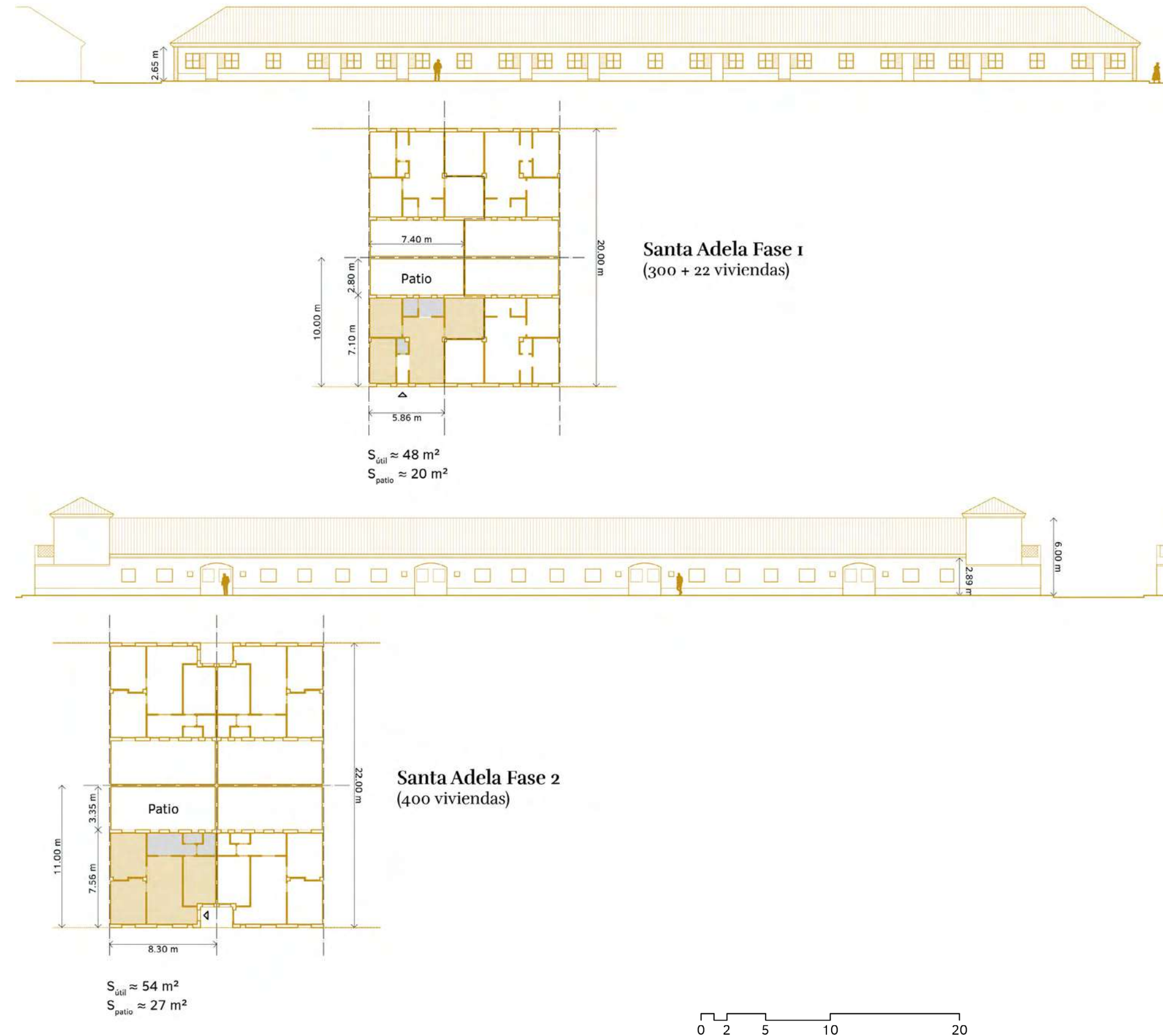
510. Olgoso Moreno, *Entre ríos: historias del Zaidín (1953-1979)*, 123.

511. «Las trecientas [sic] veinticuatro viviendas del Zaidín, terminadas».

512. «Las trecientas [sic] veinticuatro viviendas del Zaidín, terminadas»; «Una iglesia, un grupo escolar y un mercadillo completarán el barrio “Generalísimo Franco”», *IDEAL*, 11 de mayo de 1955.

513. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

514. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1979), 63.



[Fig. 4] Viviendas-tipo de las fases 1 y 2 de Santa Adela. Elaboración propia a partir de la cartografía urbana vectorial actual, la revisión de fotografías históricas del ASGG y los planos de la propuesta urbana y las tipologías arquitectónicas publicados por Olgoso (2001) y Fernández García (2005).



[Fig. 5] Fase 2 de Santa Adela al término de su construcción. La fotografía comprende las casas extremas de dos series de manzanas contiguas. Estas viviendas de remate de manzana cuentan con dos plantas y patios laterales. ASGG.

arquitectónico y urbano no soporta, como hemos visto, un mínimo análisis, al obviarse aspectos elementales como la forma de vida de los habitantes en relación con el lugar, las necesidades comunitarias, la dependencia y comunicación con la ciudad o el devenir de los terrenos colindantes e intermedios entre la capital y la barriada; desatenciones que sentenciarían el futuro de esa vega que se elogia al tiempo que se ocupa sin demasiado criterio.

La segunda fase de la agrupación, de igual proyectista y al sur de la primera (1954-1955), mantuvo similares pautas, si bien se aprecia una menor claridad espacial de la ordenación y una mayor aglomeración de las viviendas (que ascienden a 400), cuyas manzanas longitudinales se distribuyeron nuevamente en la porción de terreno agenciada agotando la superficie disponible⁵¹⁵. De hecho, parte de las viviendas quedaron emplazadas en el término municipal de Armilla⁵¹⁶ sin que ello fuera motivo de debate. Se creó también, en esta fase, una segunda centralidad menor aunque poco cualificada, la Plaza Federico Mayo, que nuevamente adoptó los contornos y dimensiones que restaban tras el encaje de las viviendas. Éstas, por su parte, presentan sólo ligeras variaciones respecto a las de la primera fase, como la racionalización de la planta, de la que se eliminan los engalabernos; la aparición de porches de acceso compartidos entre cada dos viviendas, que regruesan positivamente la transición entre interior y exterior, o la resolución distinta de aquellas casas que cierran las manzanas en sus extremos, que cuentan con dos plantas y patios laterales —se eliminan, de este modo, los testeros de manzana que a nivel urbano resultaban un tanto ásperos— [Fig. 5]. Las superficies útiles de la tipología más básica rondaban los 54 m², con unos 27 m² de patio (50% de la superficie cubierta). En este caso, las dimensiones de las manzanas eran más uniformes (22 × 78 m, aproximadamente, con 20 viviendas cada una). Esta circunstancia y la diferenciación tipológica de las viviendas esquineras asemejan el módulo urbano propuesto al del Barrio Figares de casas baratas, que probablemente siguiera entonces ejerciendo de referente.

Aunque la barriada se levanta, en sus dos primeras fases, en ausencia total de equipamientos, espacios públicos, pavimentación e incluso alumbrado, se divulga

⁵¹⁵. La planta firmada por el arquitecto ha sido publicada en Olgoso Moreno, *Entre ríos: historias del Zaidín (1953-1979)*, 88.

⁵¹⁶. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950» T2-T3, 343.

[Fig. 6] Fase 3 de la Barriada de Santa Adela en construcción. Los bloques que aparecen en la fotografía son las viviendas sociales de Carlos Pfeifer. Al fondo, la ciudad. ASGG.



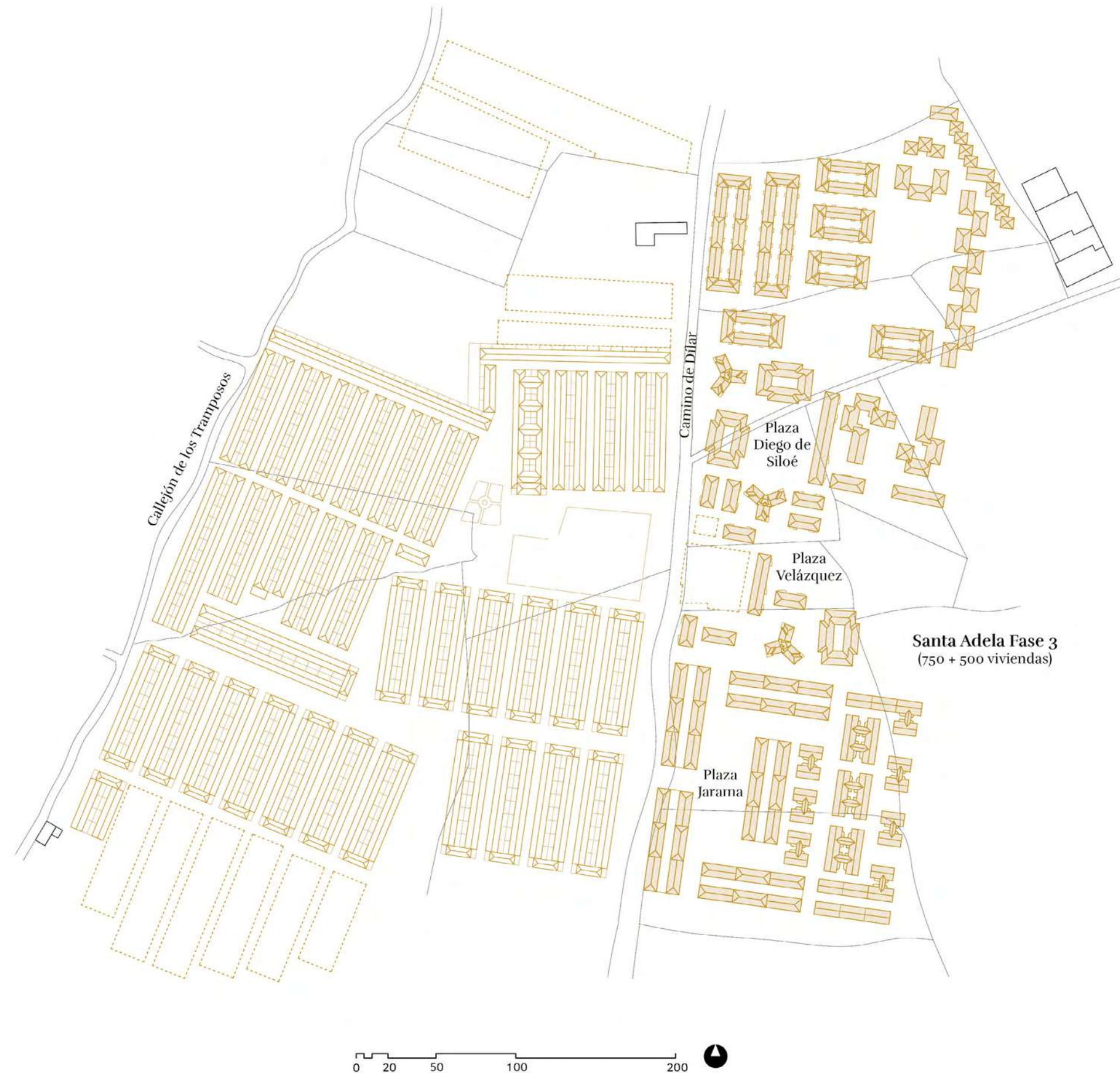
como un gran éxito social, y son miles las familias que solicitan una de estas viviendas. Consecuentemente, el Patronato decidió encargar a sus arquitectos, a la sazón Fernando Wilhelmi, Miguel Castillo Moreno y José Fernández-Figares — Ramón-Laca había dimitido de su puesto⁵¹⁷—, una tercera fase de 750 viviendas al otro lado del camino de Dílar⁵¹⁸. En esta ocasión, los arquitectos trataron de mejorar la experiencia de las anteriores fases y se repartieron el diseño de 250 viviendas cada uno, optando por unifamiliares y bloques de baja altura (2 ó 3 plantas a lo sumo). Aunque se desconoce el detalle de los proyectos, por las notas de prensa los diseños parecían haber mejorado sustancialmente respecto de la precariedad de las fases anteriores, mencionándose terrazas, patios particulares para cada familia incluso en los bloques, porches o cenadores⁵¹⁹; razón que ha llevado a María del Pilar Puertas Contreras a considerar la hipótesis de que parte de estas nuevas viviendas estuviesen en un principio destinadas a *las clases medias ligadas a los distintos estamentos oficiales del Régimen*⁵²⁰. Sin embargo, la catástrofe del seísmo de abril de 1956, con epicentro en Albolote, volvió a agudizar de forma dramática el problema habitacional entre los sectores más vulnerables. Se tomaron medidas

517. El desencadenante fue el colapso de una de las casas de dos plantas pertenecientes a la segunda fase; véase Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 459.

518. No sólo el Patronato de Santa Adela se abrió paso en aquella zona al otro lado del Genil. La OSH levantó los conjuntos “Comandante Valdés” (1955-1957) y “La Cruzada” (1956-1960), ambos de gran escala (500 y 1000 viviendas) y optando de manera unánime por el bloque abierto (B+3 y B+4) como solución tipológica, debido a su menor consumo de suelo y a su flexibilidad en la ocupación de las parcelas irregulares. El primero lo diseñó Miguel Castillo, y presenta la “singularidad” de levantarse sobre suelo urbano incluido en el Plan municipal de 1951. En su trazado, el autor evidencia una inquietud por la cualidad de lo que hoy llamamos el “paisaje urbano interior”, que se refleja en la disposición variada de los edificios, generando placetas ajardinadas y evitando la monotonía. El segundo Grupo, por su parte, resulta muy similar al conjunto “Alzamiento Nacional” de La Chana, compartiendo con aquél la problemática de que las placetas interiores se han convertido en aparcamientos —cosa que no ha ocurrido en “Comandante Valdés” por su más cuidado diseño y ajardinamiento—. La documentación relativa a ambas agrupaciones puede consultarse en ADTFIOT, expedientes 599 y 205/601.

519. «Unos cuarenta millones costarán las nuevas 750 viviendas...», *IDEAL*, 3 de abril de 1956.

520. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 466.



[Fig. 7] Barriada de Santa Adela en 1959. Superposición de viviendas construidas (en rayado amarillo), en construcción (en línea amarilla discontinua) y terminadas con anterioridad (a línea amarilla continua) sobre el parcelario agrícola preexistente (a línea negra). Elaboración propia a partir de la cartografía urbana vectorial actual, el Catastro Topográfico Parcelario del pago del Zaidín (1947-1950, trabajado por Mario Ruiz Morales en su tesis doctoral y parcialmente reproducido en María del Pilar Puertas Contreras, *La vivienda social en la Granada de la postguerra*); las ortofotografías del “vuelo americano” (1957, CNIG); la ortofotografía de 1955 publicada en el número de mayo de *Granada Gráfica*; la ortofotografía de ca. 1960 publicada por Ricardo Hernández (2004); el plano AMG, signatura o8.005.01, número de registro 77, y los planos de la propuesta urbana y las tipologías arquitectónicas publicados por Olgoso (2001) y Fernández García (2005).

con rapidez⁵²¹, de modo que, en el terreno donde estuviesen previstas las 750 viviendas, se decidió levantar finalmente 1.250 (750 de renta limitada + 500 sociales), con lo que los arquitectos antedichos hubieron de rehacer sus propuestas⁵²²; a ellos se sumaron otros dos como refuerzo en esta urgente empresa, Ambrosio del Valle y Carlos Pfeifer⁵²³. Todos se vieron abocados a optar, ya de manera unánime, por el bloque de B+3 o B+4, desechando las unifamiliares. Tampoco hay que olvidar, a este respecto, que en 1955, y como ocurriese con La Chana, el Ayuntamiento había decidido legalizar las construcciones del Zaidín, calificando súbitamente la zona como de “Bloques Abiertos”, por lo que pasó a estar regida por las mismas ordenanzas que el Camino de Ronda⁵²⁴ —del que nos ocuparemos en el caso de estudio siguiente—.

En esta situación, los arquitectos intervinientes adoptaron diferentes estrategias en el diseño de las viviendas de la tercera fase [Fig. 7]. Miguel Castillo, de amplia experiencia en la materia —recuérdense las agrupaciones de la OSH en La Chana—, continuó con su fórmula ya testada de los bloques de módulos lineales con diferentes soluciones de agregación: rectilínea, replegada en torno a un patio interior (manzana cerrada) o en planta estrellada. La ocupación de la doble crujía por una sola vivienda la dota de doble orientación; además, el autor introduce terrazas medianamente generosas que expanden la vivienda al exterior. El uso de muros de carga y la indisponibilidad del ascensor no permiten superar la B+4 ni abrir grandes huecos en las fachadas, que se caracterizan por su planitud y repetición vertical de ventanas iguales. El aspecto externo de estos inmuebles se confía fundamentalmente a la pintura y a esquemáticas cornisas o recercados de huecos, que introducen relieve en los planos murarios. Los bloques en manzana cerrada son más conservadores en su estampa y más planos perceptivamente, con terrazas rehundidas y de poco vuelo. En los bloques lineales Castillo experimenta algo más, introduciendo en algunos casos terrazas de vuelo variable y agrupándolas, en otros, en el centro de la fachada, al tiempo que incrementa su profundidad. Supera también Castillo los testeros ciegos con hastiales que emplease en los Grupos Mulhacén o Alzamiento Nacional de La Chana, diseñando ahora la totalidad de los alzados. De entre sus edificios, los bloques estrellados son probablemente los más audaces [Figs. 8-9]. Su planta es muy similar a la de las torres de Les Courtilières en Pantin (Émile Aillaud, 1954-1956), con la diferencia de que los franceses emplearon estructura porticada e introdujeron el ascensor —lo que les permitió sumar 13 plantas—. Castillo, en cambio, se vio obligado a hacer uso de la doble crujía con muros de carga de ladrillo, lo que condicionó el funcionamiento interior de las viviendas. También es notable la semejanza con los bloques en estrella de Queensbridge Houses (1939), difundidos por Fernando Chueca⁵²⁵: en aquel proyecto los bloques



[Fig. 8] Vistas desde la última planta de uno de los bloques estrellados de Miguel Castillo al término de su construcción. En primer término, las terrazas esquineras introducidas por el arquitecto. ASGG.

521. Ministerio de Trabajo, Decreto de 27 de abril de 1956 por el que se encomienda a la Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura y al Patronato Benéfico de Construcción «Santa Adela» la construcción de viviendas de tipo social en Granada.

522. Olgoso Moreno, *Entre ríos: historias del Zaidín (1953-1979)*, 98-100.

523. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 465.

524. Ricardo Hernández Soriano, «Plan Especial de Reforma Interior. Área de Transformación y Mejora ATM-2 Santa Adela» (Granada: EMUVYSSA, Ayuntamiento de Granada, 2004), 10.

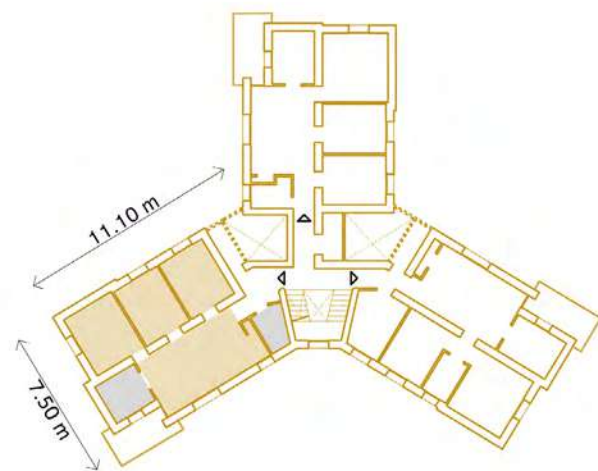
525. *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos: un estudio de los conjuntos en gran escala y de sus repercusiones en materia de urbanismo* (Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1952), 53.

Santa Adela Fase 3
(750+500 viviendas)

Bloque estrellado diseñado por Miguel Castillo Moreno

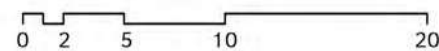
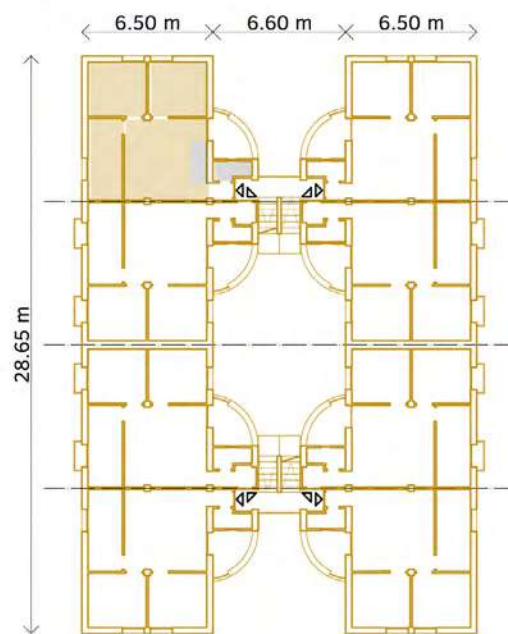


Bloque doble en H diseñado por Ambrosio del Valle



$S_{\text{útil}} \approx 58 \text{ m}^2$
 $S_{\text{terrace}} = 5 \text{ m}^2$

$S_{\text{útil}} \approx 42 \text{ m}^2$
 $S_{\text{terrace}} \approx 4 \text{ m}^2$



[Fig. 9] Algunos de los tipos de bloques de la fase 3 de Santa Adela. Elaboración propia a partir de la cartografía urbana vectorial actual, la inspección *in situ* y los planos de las tipologías arquitectónicas elaborados por Fernández García (2005).

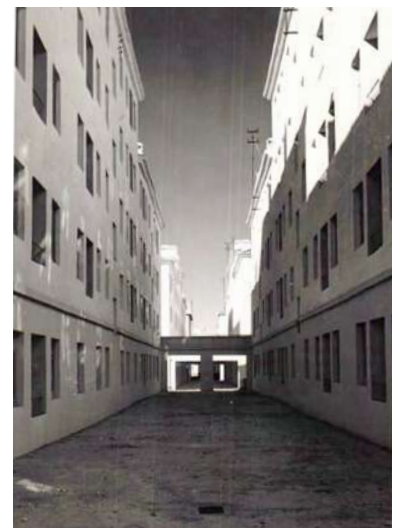


[Fig. 10] Bloques de José Fernández-Figares en la fase 3 de Santa Adela al término de su construcción. El espacio libre de la foto corresponde a la primitiva Plaza Jarama, posteriormente ocupada por otro bloque. ASGG.

presentaban dimensiones algo mayores —lo que permitía que en planta cada ala acogiese no una, sino dos viviendas—, hacían asimismo uso de la estructura porticada e incluían un ascensor. El de Castillo parece ser, por tanto, una trabajosa y voluntariosa adaptación de aquellos modelos a la urgencia y precariedad económica del contexto local. El arquitecto se permite, además, volar terrazas en las esquinas, para aumentar el dinamismo de la composición, y resaltar ligeramente el volumen de cocinas y el de dormitorios principales, generando mínimos cambios de plano. Estos bloques, con su planta centrífuga y aleatoriedad de orientaciones, son los que mejor anticipan las promociones que vendrían después, mientras que los lineales o cerrados en torno a patios colectivos aparecen todavía deudores de las tipologías preferentes del INV (1939).

José Fernández-Figares se limitó al bloque lineal de doble crujía, que asoció de dos en dos para formar patios colectivos longitudinales abiertos por sus extremos. Estos patios, debido a su estrechez y ausencia de tratamiento, carecen de actividad vecinal, siendo en su lugar ocupados con tendederos, cobertizos o enseres que no tienen cabida en el interior de las viviendas [Fig. 11]. También en este caso los pisos cuentan con doble orientación. Las ventanas son más generosas que en los bloques de Castillo pero no existen terrazas; sólo algunos balcones enfrentados a las escaleras —originalmente abiertos a las zonas comunes y en la actualidad divididos e incorporados a las viviendas adyacentes—. Externamente, la imagen de estos edificios es tradicional dentro de la ineludible sencillez, con esquemáticos almohadillados fingidos en la planta baja, en el centro y en las aristas verticales de cada volumen, y una silueta escalonada, jerárquica y simétrica [Fig. 10].

Juan de Dios Wilhelmi se decantó por los bloques lineales de doble crujía en manzana cerrada con patio interior colectivo y silueta dentada. Los patios comunales vuelven a adolecer de unas proporciones excesivamente estrechas y longitudinales, circunstancia que dificulta su uso como lugar de expansión. Las viviendas, asimismo de doble orientación, cuentan con pequeñas terrazas voladas, y las



[Fig. 11] Patio interior de los bloques de José Fernández-Figares al término de su construcción. ASGG.



[Fig. 12] Bloques en H de Ambrosio del Valle, con escalera abierta y terrazas en cuarto de círculo. ASGG.

ventanas se caracterizan por su estrechez y reducida superficie. La imagen, en este caso, es de un casticismo depurado, por el movimiento de tejados, los aleros con ménsulas de ladrillo y los alféizares resaltados.

Ambrosio del Valle para sus viviendas sociales optó por la combinación de bloques lineales y en H. Los primeros son de una austeridad extrema que sólo se anima por la escalera central abierta y abalconada, el cambio de material en el zócalo —ladrillo—, el pequeño voladizo sobre el núcleo vertical y los esquemáticos recercados de ventanas, muy similares a los empleados por Castillo, que introducen algo de plasticidad en los alzados. En este caso, el arquitecto no rehúye los testeros ciegos con sus hastiales, a pesar de la impresión adusta o inacabada que puedan producir. Estas viviendas carecen de espacio exterior privado. Por su parte, los bloques en H concentran las comunicaciones verticales y los accesos a las viviendas en los nexos centrales, que se aprovechan también para disponer terrazas particulares de original planta en cuarto de círculo [Figs. 9, 12]. Debido a las exiguas dimensiones interiores de las viviendas, que no alcanzan los 50 m²⁵²⁶, estos espacios exteriores han sido, en la práctica, incorporados al interior como una habitación “extra”. Todas las viviendas cuentan asimismo con doble orientación. Su imagen externa es igualmente esencialista, manteniendo el ladrillo en las plantas bajas, los hastiales en los testeros y los recercados esquemáticos contorneando los huecos de ventana.

Carlos Pfeifer, también encargado de las viviendas sociales, experimentó con bloques de módulo lineal engarzados de diversa manera y vertebrados por galerías exteriores que daban acceso a las viviendas, reinterpretaba así el concepto de corrala [Fig. 13]. El bloque del extremo norte del solar, que seguía escalonadamente su geometría, presentaba similitudes con las “viviendas en cadena” propuestas por Miguel Fisac pocos años antes⁵²⁷. Salta a la vista que Pfeifer deseaba evitar la monotonía mediante los deslizamientos y plegamientos de volúmenes simples y económicos. Por lo demás, la austeridad era la nota dominante en estas viviendas de mínimo presupuesto, de las que ya quedan pocos ejemplares⁵²⁸. Javier Fernández ha apuntado que *el lenguaje pretende ser racionalista [...] pero, como en los demás casos, sólo consigue ser realista*⁵²⁹. Al igual que ocurrió con las viviendas de Ambrosio del Valle, las reducidas dimensiones interiores han conducido a la paulatina privatización y cierre de las galerías de acceso que constituían su seña más identificativa⁵³⁰, desvirtuando la cualidad espacial original.

Evidentemente, con estas propuestas, la continuidad con un ambiente semi-rural como el sugerido por las fases anteriores se ha desvanecido⁵³¹. El considerable aumento de densidad transforma definitivamente al Zaidín de poblado

campestre en ciudad-satélite, como observa orgullosa la prensa⁵³². En lo que respecta a la arquitectura, inutilizable ya la tan socorrida estética ruralizante por el cambio de concepto y tipología, ésta pasa a exteriorizar una imagen estandarizada y funcional, a caballo entre lo castizo y lo racionalista y en gran medida independiente del lugar. A efectos de “paisaje urbano interior”⁵³³, la indeterminación urbanística, la premura y la forzosa adaptación a la geometría de una parcela agrícola sin urbanizar se suman, en este caso, al reparto de la ordenación entre los cinco arquitectos para dar como resultado un área residencial de escaso orden perceptivo. Los bloques, aunque bien resueltos arquitectónicamente, se distribuyen sobre el terreno como objetos exentos, autónomos y apenas relacionados [Fig. 7]. Aunque Pedro Bidagor se personó en Granada (1957) y aseguró que se había acordado *una coordinación entre los diferentes grupos de viviendas existentes y los que se levantarán en el futuro*, lo cierto es que la cohesión espacial y el orden perceptivo en la zona brillan por su ausencia. Javier Fernández intuye *que no hubo plan ordenador y que los arquitectos dispusieron libremente de sus correspondientes solares a fin de disponer con su mejor criterio el número de viviendas asignado*⁵³⁴. Esta situación se acusa especialmente en la ordenación de Miguel Castillo; en las áreas diseñadas por Fernández-Figares o del Valle sí era posible leer un orden de conjunto, pero referido exclusivamente a la zona por el arquitecto trazada, sin comunicación con los proyectos ajenos. En las cinco propuestas, la repetición y disposición de los bloques no denotan una orientación geográfica preferente ni tampoco una reacción a los elementos del entorno. Se verifica plenamente la observación de Edward Relph de que el aspecto caótico de un área urbana suele venir derivado de la ausencia de un tejido imbricado de relaciones profundas; en otras palabras, de la copresencia de funciones, recintos y construcciones que se yuxtaponen sin apenas interactuar⁵³⁵.

Por otro lado, como consecuencia de la proliferación de los bloques abiertos y su heterogeneidad formal, desaparecen las calles y las manzanas en su sentido tradicional —la “calle-corredor” condenada por Le Corbusier—, para dar paso a la confrontación del lleno diverso sobre el vacío informe, fragmentado y descuidado, cuya presencia y disposición responde más a las exigencias de separación entre edificios que a un proyecto urbano integrado. Como resultado, el trazado de las calles carece de coherencia y continuidad, favoreciendo la desorientación y caracterizando la barriada como un microcosmos ensimismado y laberíntico. Bidagor prometió también de forma ambigua: *se procurará que las zonas verdes en Granada se armonicen con las construcciones, para que las nuevas barriadas tengan el carácter clásico (?) del paisaje granadino*⁵³⁶. Esta afirmación sugiere una conciencia, siquiera marginal, de la distancia cualitativa entre las zonas que estaban siendo edificadas y las tradicionalmente valoradas en la ciudad. No obstante, al



[Fig. 13] Galerías abiertas de acceso a las viviendas en los bloques plegados de Carlos Pfeifer. <https://granadaimedia.com>

526. De acuerdo con el Decreto-Ley de 3 de abril de 1956 por el que se adapta el de 14 de mayo de 1954 a la legislación de viviendas de «renta limitada», y se mejoran las características constructivas de las de «tipo social».

527. Primer premio en el Concurso de proyectos de viviendas para renta reducida convocado por el Colegio de Arquitectos de Madrid (1949). El proyecto fue publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 109 (1951).

528. En la fecha de redacción de este trabajo, sólo quedaba en pie un bloque en la calle Santa Adela.

529. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T2-3, 375.

530. Hernández Soriano, «El estilo internacional en Granada», 283-85.

531. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T2-T3, 350.

532. «Una ciudad satélite de cincuenta mil habitantes será el “polígono Zaidín”, en proyecto»; «Unas setenta hectáreas tendrá la ciudad satélite del polígono del Zaidín», *IDEAL*, 9 de junio de 1957; «La zona del Zaidín será una ciudad satélite de cuatro mil viviendas», *IDEAL*, 5 de junio de 1957.

533. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

534. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T2-T3, 354.

535. Relph, *Place and Placelessness*, 136-37.

536. «Unas setenta hectáreas tendrá la ciudad satélite del polígono del Zaidín».



[Fig. 14] La llamada Casa de las Columnas al término de su construcción. Imagen extraída de un anuncio publicado en *Granada Gráfica*, 1 de diciembre de 1960.

igual que sucediera con la construcción de la Casa de las Columnas (1958-1960)⁵³⁷ [Fig. 14] y otros inmuebles sobre la Plaza del Generalísimo⁵³⁸, los espacios libres inicialmente contemplados en esta tercera fase —que, a pesar de sus acotadas dimensiones, contribuían en cierta medida a la legibilidad y esponjamiento del barrio— fueron paulatinamente colmatados durante los años sesenta y setenta por el propio Patronato, al que siguieron rápidamente los promotores privados. Es lo ocurrido, por ejemplo, con el bloque de la calle Diego de Siloé esquina con Pavía, que ocupó la plaza dedicada al arquitecto granadino, o con el bloque dentado de la calle Jarama —antes también plaza—, ambos terminados en los años setenta⁵³⁹. Esta densidad sobrevenida provoca que los vacíos entre los edificios se encuentren comprimidos, reducidos, en la práctica, a las calles de circulación y aparcamiento de vehículos y a menudas placetas inconexas que niegan la posibilidad de un espacio libre mayor. Esta fragmentación espacial imposibilita las percepciones de conjunto y el contacto con las referencias territoriales. Tampoco hay hitos simbólicos o referenciales que contribuyan a la “imaginabilidad”⁵⁴⁰ de la zona, aparte de la Casa de las Columnas, que destaca por su centralidad y singularidad arquitectónica, y la Iglesia del Corpus Christi, de estampa albaicinería, que no cuenta con una especial presencia urbana, al encontrarse prácticamente oculta entre edificios de viviendas [Fig. 15].

Durante los años sesenta y setenta, aparte de completarse y densificarse los vacíos remanentes hasta el río Monachil, aparecieron en la zona algunas edificaciones de alturas discordantes, en especial lindando con la Avenida de Dílar —el término “avenida” parece utilizarse sistemáticamente durante el desarrollismo para justificar tácitamente alturas y densidades excesivas—, y se construyeron de forma acelerada las zonas limítrofes: hacia la actual calle Pintor Manuel Maldonado y al otro lado de la Avenida de Cádiz proliferaron los bloques abiertos; hacia la prolongación del Camino de Ronda —proyectada en 1962⁵⁴¹—, esta tipología se combinó con los bloques en manzana cerrada de importantes dimensiones y perforados por mínimos patios interiores. Se trata, en general, de arquitectura especulativa sin intención de construir paisaje urbano. Los pisos más altos ofrecen, en algunos casos, vistas de las colinas de la ciudad histórica o de la Sierra, aunque de manera totalmente casual y a costa de la disparidad volumétrica y el ensombrecimiento de las estrechas calles del sector. Al igual que en La Chana, la silueta caótica que presenta a día de hoy el barrio viene marcada por los fuertes contrastes de alturas y tipologías, las impactantes medianerías, las calles sin alicientes y una gran masa de edificación instrumental. Incluso las márgenes del río Monachil, que podrían constituir un espacio cualificado para el paseo, el ocio y el contacto con las

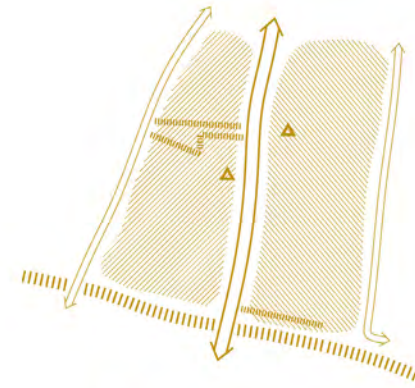
537. AMG, *Licencia para construir 40 viviendas subvencionadas en el Zaidín*. Promotor: Patronato Benéfico Santa Adela, expediente con signatura C.03231.2326. La memoria del proyecto señala abiertamente: *Los terrenos donde se proyecta la edificación son en la Plaza principal de la barriada* [...]. Hay un anuncio inserto en *Granada Gráfica*, número de diciembre de 1960, en el que el lenguaje empleado es ya indiferenciable del de cualquier promotora inmobiliaria.

538. El mismo Patronato reitera la operación hasta edificar la práctica totalidad de la plaza. En 1967 vuelve a solicitar una certificación de dotación de servicios para nuevos edificios de viviendas tras la “Casa de las Columnas”.

539. Anuncios de ambos bloques publicados en *Granada Gráfica*, mayo de 1972.

540. Lynch, *La imagen de la ciudad*.

541. IDEAL, 18 de marzo de 1962.



- ▲ Hito
- Nodo
- Borde
- ⇒ Senda
- Barrio



SANTA ADELA - ESTADO ACTUAL

- 1 Iglesia del Corpus Christi (1960)
- 2 Casa de las Columnas (1960)
- 3 Densificación interior mediante bloques construidos durante la etapa desarrollista
- 4 Bloques de alturas discordantes construidos durante la etapa desarrollista
- 5 Bloques y espacios libres construidos recientemente en el marco del ATM-Santa Adela

[Fig. 15] Barriada de Santa Adela en la actualidad. Elaboración propia.

referencias territoriales, se encuentran saturadas de edificaciones y aparcamientos y tratadas como un "borde"⁵⁴².

Actualmente se encuentra en marcha el proyecto municipal del Área de Transformación y Mejora (ATM-2) Santa Adela previsto en el PGOU de 2001, que tiene por objeto sanear el entramado urbano de la zona de viviendas sociales y parte del parque residencial de los años cincuenta. Mediante esta iniciativa, que cuenta con gran apoyo social, se está procediendo a la demolición de algunos de los bloques proyectados por Carlos Pfeifer y Ambrosio del Valle y a la construcción de edificios de vivienda colectiva y amplios espacios libres, que tan necesarios se hacen en la barriada, realojando a los residentes originales. Los nuevos bloques, aunque suponen una mejora incuestionable de las condiciones de vida de sus habitantes, están redibujando sensiblemente la trama e introduciendo alturas y edificabilidades muy superiores —el PGOU vigente establece para las ATM un incremento de la edificabilidad de hasta un 20% para rentabilizar la operación—, en fuerte contraste con el entorno de las inmediaciones. Algunos de los edificios, debido a su envergadura, alcanzan una presencia metropolitana. Todo ello vuelve a apuntar a la conveniencia de una óptica paisajística, y no solamente urbanística, en las operaciones de recualificación de amplios sectores de la ciudad.

542. Lynch, *La imagen de la ciudad*, 79-64.

Camino de Ronda

Ya se dijo que la idea de trazar el Camino de Ronda en Granada surgió a finales del s. XIX, en paralelo al proyecto de apertura de la Gran Vía. Ambas operaciones se plantearon como avenidas anchas y rectilíneas, destinadas fundamentalmente al tráfico rodado, que atravesaban imperturbables el territorio —en un caso agrícola, en el otro, urbano— como si de un plano cartesiano se tratase. Su fin común era acortar las distancias y facilitar las comunicaciones económicamente relevantes: en la Gran Vía, abriendo al tráfico el corazón de la ciudad y, en el Camino de Ronda, expulsándolo fuera del casco siempre que fuera de paso, pues el flujo de vehículos se había convertido en una fuente grave de inseguridad urbana⁵⁴³.

El primer proyecto para el Camino de Ronda fue redactado en 1910 por el ingeniero José Albelda⁵⁴⁴, quien concibió la nueva carretera como enlace entre las de Málaga-Bailén y Granada-Motril con 7 m de ancho. Este proyecto no llegaría a ser ejecutado. Retomado en los años siguientes, en 1919 el Ayuntamiento solicitaría al Ministerio de Fomento una anchura de 20 m para la nueva carretera con fines de embellecimiento y ornato⁵⁴⁵. Ante la falta de fondos, se trató de impulsar la idea de la mano del fallido proyecto de la Exposición Hispano-Africana (1924), considerando el Camino de Ronda no sólo como vía rápida de comunicación entre aquellas rutas comerciales de ámbito regional, sino también entre los puntos estratégicos de la Exposición y, finalizada ésta, como eje de un futuro ensanche caracterizado por vivienda obrera de baja densidad⁵⁴⁶. Esta última proposición habría de tener un impacto trascendental en el devenir de la futura avenida, que de concebirse como infraestructura viaria alejada de la capital empieza a contemplarse, primero, como borde exterior o límite del posible ensanche y, después, como elemento capaz de vertebrar el crecimiento. Así lo expuso el conde de las Infantas a la corporación municipal en 1924:

[...] declarar zona de ensanche todo el terreno comprendido entre el límite actual de la ciudad (casco de la población) y el proyectado camino de ronda así como el terreno que haya de ocupar éste y una faja a su otro lado de 50 a 100 metros de anchura y en toda su longitud [...] ⁵⁴⁷.

En un principio, como ya indicamos, la carretera estaba proyectada unos 100 m más próxima al casco de lo que se encuentra en la actualidad⁵⁴⁸. A partir de 1930, fracasado el proyecto de la Exposición Hispano-Africana, se decidió desplazar el



[Fig. 1] El Camino de Ronda en los años cincuenta. Autor desconocido.

543. AMG, *Construcción del Camino de Ronda. Sobre llevar por el Camino de Ronda las travesías que por el centro de la Ciudad tienen las carreteras de Jaén y Motril*, expediente con signatura C.03002.0007.

544. Puertas Contreras, «La vivienda social en la Granada de la postguerra», 2012, 35; Isac Martínez de Carvajal, «El primer planeamiento urbano de Granada. Los anteproyectos del concurso de 1935 para el ensanche y la reforma interior».

545. AMG, *Construcción del Camino de Ronda. Sobre llevar por el Camino de Ronda las travesías que por el centro de la Ciudad tienen las carreteras de Jaén y Motril*, expediente con signatura C.03002.0007.

546. AMG, *Avance de emplazamiento y presupuesto para la realización de una Exposición Hispano-Africana en Granada*, expediente con signatura C.02213.

547. «La reforma de la ciudad».

548. Así figura en el *Plano de la Zona Sur y Proyecto Parcial de Ensanche* de Matías Fernández-Figares reproducido con anterioridad (1925); AMG, *Edificación de casas baratas en las huertas de Castillejo y Sancho, siendo sus entradas por las calles de San Antón y San Vicente*, expediente con signatura C.03002.0009. Esta posición se evidencia también en AMG, *Planos de la evolución del Camino de Ronda*, signatura 15.013.02, número de registro 398.

trayecto hacia el oeste⁵⁴⁹, que comenzaría a ser ejecutado por iniciativa municipal ante el manifiesto desinterés de la empresa privada⁵⁵⁰. Se le dio finalmente la forma de una carretera-paseo de 25 m de ancho (15 de calzada y 5 m de andenes peatonales a cada lado)⁵⁵¹, arbolada en ambas márgenes y ligeramente elevada, sobre taludes de tierra, por encima de la cota fértil. Su recorrido, ya fuera en vehículo o a pie, proporcionaba un intenso asoleo y dilatadas perspectivas de la ciudad y de su vega repetidamente ensalzadas⁵⁵². De hecho, Josep Parcerisa ha sugerido que pudo ser precisamente la apertura del Camino de Ronda la que descubriese a la sociedad granadina la vista de la ciudad desde el oeste y condujese a su reconocimiento y valoración⁵⁵³. Lo cierto es que, si bien el trazado de la carretera pudo fomentar considerablemente esta percepción, se trataba de una vista históricamente registrada, por coincidir con una de las vías de aproximación natural a la ciudad —de lo que dan buena cuenta las corografías de Wyngaerde y Hoefnagel—. En cualquier caso, es claro que el Camino de Ronda, en sus primeros años de bajo tráfico, constituía una plataforma lineal cualificada para la percepción dinámica del territorio [Fig. 1]. Su recorrido en dirección norte tenía como fondo la silueta de Sierra Elvira, mientras que, en dirección opuesta, era Sierra Nevada el elemento protagonista y cierre de la perspectiva. Al oeste quedaba el mar de campos de cultivo de la vega y al este se alzaba la capital a cierta distancia, agazapada sobre las colinas fundacionales y preservando todavía su imagen característica; sin embargo, su transformación radical estaba ya larvada, y a ella contribuiría de modo decisivo la apertura al tráfico de esta nueva carretera (1939)⁵⁵⁴.

Ya en 1926 se estudiaba la expropiación municipal de los terrenos situados en ambas márgenes del Camino de Ronda, en una profundidad de 25 m, cuya venta para edificación se intuía que sería para el Ayuntamiento una excelente fuente de ingresos⁵⁵⁵. Años después, en el Concurso de Anteproyectos de Reforma Interior y Ensanche (1935), las propuestas presentadas retomaron algunas de las ideas del proyecto para la Exposición Hispano-Africana y asumieron ya el Camino de Ronda en construcción como última calle de la ciudad, de modo que los futuros inmuebles de su margen oriental —adyacente al casco— pasarían a definir la nueva fachada urbana hacia poniente. La edificación de la margen opuesta se concebía, en el anteproyecto mejor valorado de Francisco Robles⁵⁵⁶, similar a la del fracasado

549. Un plano con el estado "reformado" del trayecto, firmado en 1931 por el ingeniero José Méndez Rodríguez-Acosta, se encuentra en AMG, *Construcción del Camino de Ronda. Sobre llevar por el Camino de Ronda las travesías que por el centro de la Ciudad tienen las carreteras de Jaén y Motril*, expediente con signatura C.03002.007.

550. Las subastas quedaron desiertas en varias ocasiones. Las obras darían finalmente comienzo el 25 de febrero de 1931, según Gay Armenteros y Viñes Millet, *Historia de Granada. Vol. IV. La época contemporánea (siglos XIX y XX)*, 359, nota 57.

551. AMG, *Construcción del Camino de Ronda. Sobre llevar por el Camino de Ronda las travesías que por el centro de la Ciudad tienen las carreteras de Jaén y Motril*, expediente con signatura C.03002.0007.

552. Luis Seco de Lucena Paredes, «Granada y el paisaje», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 22 (1974): 289-99; Julio Juste et al., *¿Qué hacer con la ciudad?*, ed. Julio Juste (Granada: Ayuntamiento de Granada, 1983), 23.

553. Parcerisa Bundo, *Forma urbis: cinco ciudades bajo sospecha*, 66.

554. Antonio Gallego Burín, «Edicto», *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 24 de octubre de 1939.

555. AMG, *Apertura del Camino de Ronda*, expediente con signatura C.03003.0011. Acta de la sesión celebrada por la Comisión Municipal permanente el 13 de enero de 1926.

556. AMG, *Granada. Reforma interior y ensanche*, signatura 07.002.01, número de registro 21.



[Fig. 2] Sobrescritura del tejido preexistente con la urbanización y edificación del Camino de Ronda. Elaboración propia a partir de la cartografía urbana vectorial actual, el Mapa Nacional Topográfico Parcelario (1947, disponible en IECA); los planos AMG, signatura 05.002.04, número de registro 19 (ca. 1935); signatura 07.001.01, número de registro 20 (ca. 1935); signatura 07.006.01, número de registro 35 (1942-1943), y la ortofotografía AMG, signatura 18.002.02, número de registro 300401 (1929-1930).

evento expositivo: a base de viviendas unifamiliares y zonas verdes que se fundirían con el tejido agrario sin solución de continuidad. En el proyecto de los hermanos Fernández-Figares, por su parte, esta margen occidental aparecía identificada como *zona de parque y ferias* en la mayor parte de su longitud⁵⁵⁷, lo que también habría convertido a la oriental frontera en nueva fachada arquitectónica de la capital, mientras que el área de parque habría ejercido de efectiva transición hacia la vega. En ambas propuestas, los extremos norte y sur del Camino de Ronda se prefiguraban como zonas industrial y residencial, respectivamente.

No obstante, y a diferencia de los casos de estudio anteriormente tratados, en el Camino de Ronda las previsiones iniciales de creación de un ensanche parcial de carácter semirural no llegaron a verse materializadas, experimentando la zona una brusca transición de territorio agrícola altamente productivo a ensanche prototípicamente desarrollista, máxima expresión de la indiferencia ante el paisaje⁵⁵⁸. Ya a finales de 1936, la comisión gestora que se hizo cargo del Ayuntamiento propuso —retomando el planteamiento grafiado en el proyecto de la Exposición y en la propuesta de los hermanos Fernández-Figares— enlazar el Camino de Ronda con la ciudad mediante diversas transversales y dotarlo de todos los suministros básicos⁵⁵⁹. Con esta iniciativa y la colaboración de los arquitectos mejor valorados en el concurso para la elaboración del Anteproyecto de Ordenación definitivo (1942), se terminaría de asentar la idea de un Camino de Ronda plenamente urbano, desde la ingenua asunción de que el deseado ensanche podía simplemente articularse en torno a una vía rápida de circulación. La solución morfológicamente transicional entre ciudad y vega quedaba implícitamente desechada en el Anteproyecto aprobado, cuyas calles y manzanas se adentraban impasibles en el territorio agrícola incluso más allá de la superficie del papel; eludiendo, por tanto, el compromiso de imponer un límite al crecimiento. Lo cierto es que la adopción de la traza lineal del Camino de Ronda como eje vertebrador del ensanche no facilitaba, e incluso contradecía, una limitación del desarrollo, cuya abstracta base geométrica sugería un crecimiento indefinido mediante paralelas y transversales. Más tarde, el Plan municipal de 1951 —evolución del Anteproyecto anterior— ratificaría la densificación de las parcelas comprendidas entre la ciudad consolidada y el Camino de Ronda y el rebasamiento de éste en dirección a la vega, posponiendo el límite urbano a la paralela calle Arabial [Fig. 4]. Además, el Plan maximizaría la edificabilidad de la zona, para incrementar la producción de viviendas, aumentar el rendimiento de los propietarios de suelo y acariciar una falsa imagen de “gran ciudad”. A raíz de su entrada en vigor, la edificación del área de contacto con el casco histórico, al este del Camino de Ronda, se materializó rápidamente, al ser estos terrenos los que experimentaron mayor presión inmobiliaria. Para esta franja, calificada como “Zona VII (Intensiva Alta – Ensanche)”, se prescribían 7 plantas y una ocupación del 100% de la parcela. La tipología dominante fueron los bloques en manzana cerrada.



[Fig. 3] El nuevo Camino de Ronda. Autor desconocido, 1980-1985. AMG, *Camino de Ronda: perspectiva desde el eje central*, signatura 00.018.03, número de registro 300098.

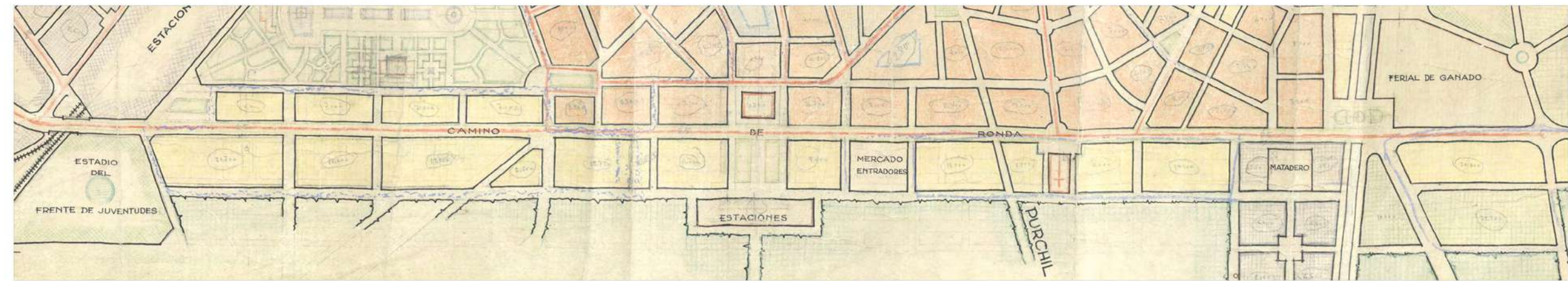
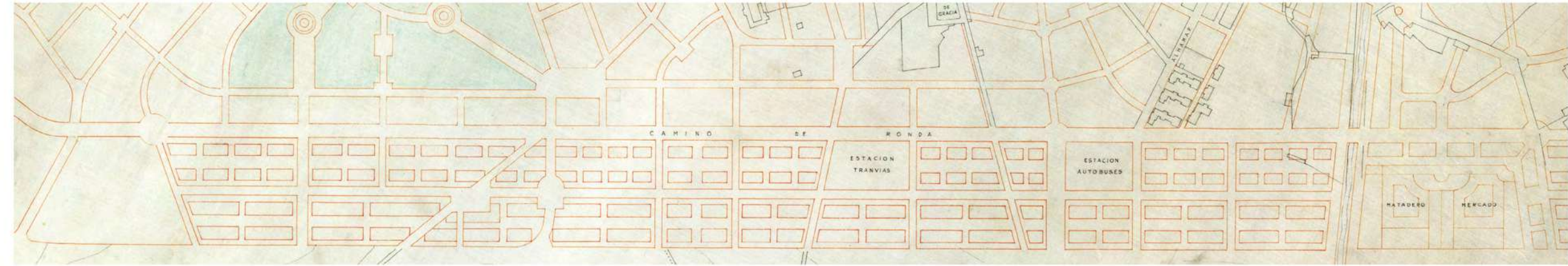
557. AMG, *Granada. Reforma interior y ensanche de la ciudad*, signatura 07.002.02, número de registro 22.

558. Como ha señalado Josep M. Esquirol, *ser indiferente no cuesta nada; para ser indiferente basta con no hacer nada*; en Josep Maria Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología* (Barcelona: Gedisa, 2006), 24.

559. Isac Martínez de Carvajal, «El primer planeamiento urbano de Granada. Los anteproyectos del concurso de 1935 para el ensanche y la reforma interior».

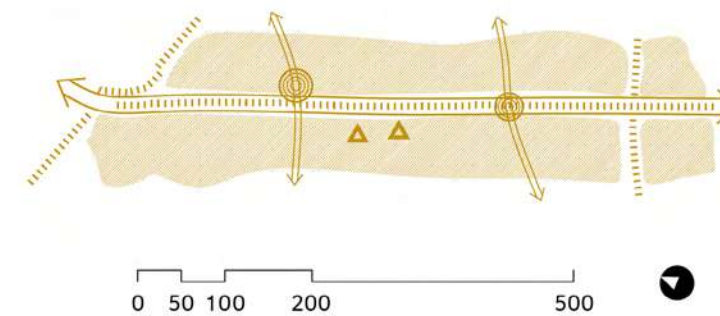
La margen opuesta del Camino de Ronda, en cambio, sufrió más vaivenes en su definición, hecho que resulta en sí mismo expresivo de la indecisión y, en último término, de la renuncia a proyectar de modo coherente e integrado esta supuesta última franja edificada y, por tanto, la imagen externa de la ciudad contemporánea. Para el lado occidental de la avenida, el Proyecto de Alineaciones (1949) contemplaba la continuidad de los caminos rurales existentes a través de una doble hilera de manzanas de bloques abiertos —6 plantas en general, salvo en la confluencia con Emperatriz Eugenia, donde se prescribían 8 plantas en la “Zona IX (Comercial)”— separados por espacios libres [Fig. 4]. Esta solución, por la disposición de los bloques abiertos paralelos al Camino de Ronda, habría apantallado, física y perceptivamente, la conexión de la ciudad con su territorio agrícola y permitido el avance de la construcción hacia la vega en coronas sucesivas; pero, al menos, su planteamiento gráfico era unitario, estaba aceptablemente esponjado, con espacios libres de proporción equiparable a la huella de los edificios, e integraba en parte las trazas rurales preexistentes, leyendo la memoria del territorio. Posteriormente, en el Plan de Ordenación Urbana aprobado (1951) se evidencia una ortogonalización de la trama para un más cómodo loteo del suelo, desdibujando en parte aquellos caminos; se insinúa gráficamente el avance superficial de la urbanización más allá de aquella corona rígida, y se desvanecen las directrices sobre la ordenación espacial de los bloques abiertos. No existió, en la práctica, una estrategia coherente de ocupación del territorio agrícola: en algunos casos, se edificaron los terrenos poco antes dedicados al cultivo extruyendo directamente la forma irregular de la parcela; en otros, se borraron o interrumpieron caminos históricos de forma abrupta y se agruparon terrenos dividiéndolos en solares sensiblemente rectangulares [Fig. 2]. La coexistencia de ambas soluciones en el Camino de Ronda y sus inmediaciones incide, una vez más, en lo improvisado y descontrolado de la urbanización de la zona y explica situaciones como los callejones sin continuidad y las parcelaciones y alineaciones extrañas de algunos edificios.

En lo que respecta a éstos, la margen occidental de la avenida es buena muestra de la desregulación ya citada. Sólo en algunos casos se edificaron bloques abiertos, y, cuando se hizo, se minimizó hasta el extremo la proporción de espacios libres que habrían de complementarlos. Los artículos 206 y 207 de las ordenanzas municipales, que definían los porcentajes máximos edificables de los solares y las separaciones a linderos de esta tipología, fueron ignorados por numerosos proyectos, que densificaron la práctica totalidad de sus parcelas. En muchos otros casos, se edificaron bloques medianeros y en manzana cerrada. En consecuencia, la disposición de bloques abiertos en formación paralela propuesta en el Proyecto de Alineaciones quedó en papel mojado. Si la base geoméricamente abstracta del Camino de Ronda ya resultaba poco adecuada como solución de borde, la ambivalencia arquitectónica y urbana entre sus márgenes terminaría de frustrar su papel de límite, estableciendo los principios de una trama indefinidamente extensible. La ausencia de planeamiento de detalle, por otra parte, tendría como consecuencia que fuesen los promotores los que decidiesen, en función de la geometría del terreno y según sus intereses, la tipología de los edificios y su resolución mediante patios interiores, pozos de luz o estructura en peine, y la creación o no de medianerías o calles particulares intermedias y sus eventuales dimensiones. Éstas últimas



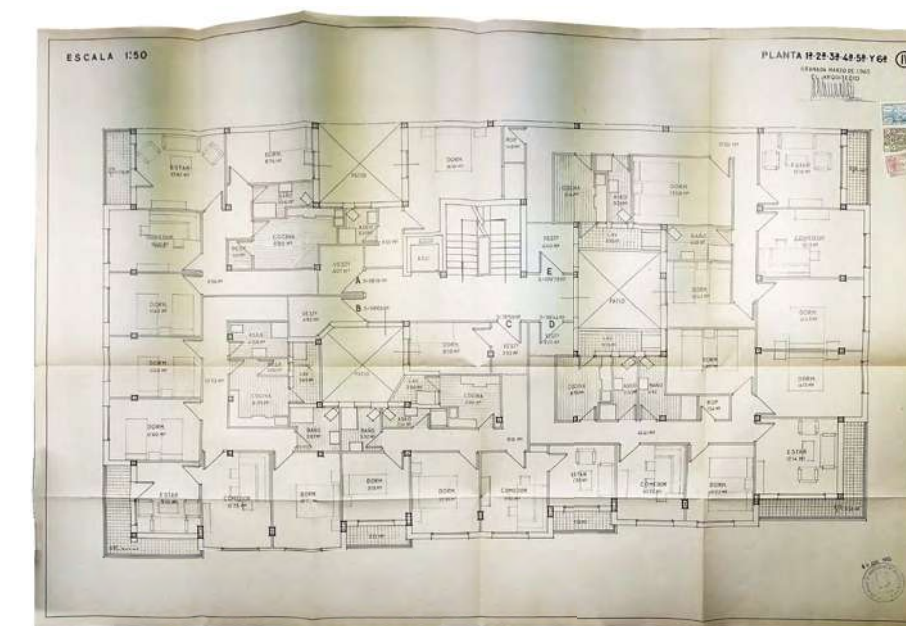
CAMINO DE RONDA

- 1 Antigua estación de autobuses
- 2 Edificio Atalaya
- 3 Alcázar Genil
- 4 Parque García Lorca
- 5 Paseo Doctor López Font
- 6 Parque Fernández Piñar
- 7 Campus universitario
- 8 Glorieta de Arabial



[Fig. 4] Diferencias entre proyecto urbano y realidad. Arriba, Proyecto General de Alineaciones, 1949 (AMG, signatura 08.001.04, número de registro 55). En el centro, Proyecto de Ordenación Urbana, ca. 1951 (AMG, signatura 08.003.01, número de registro 70). Abajo, estado actual (elaboración propia).





[Fig. 5] Plantas resultado del encaje de espacios y la aplicación de los mínimos normativos. Edificio en Camino de Ronda. Miguel Olmedo Collantes, 1965. AMG, expediente con signatura C.02819.0566.

facilitaban el macizamiento parcelario, al evitar la disposición de patios de manzana⁵⁶⁰. Las limitaciones de altura de 6 y 8 plantas resultaron, por otra parte, sumamente “flexibles”, permitiéndose elevaciones superiores —hasta 14 plantas— a cambio de retranqueos o bajo el pretexto de la construcción de áticos⁵⁶¹. Todo ello dio como resultado una de las zonas más apelmazadas de la ciudad, donde se cuadruplicaba ampliamente la densidad de población aceptable⁵⁶².

Si el Camino de Ronda en su génesis compartía motivaciones urbanísticas con la Gran Vía de Colón —la conectividad rodada—, no ocurre lo mismo con la arquitectura que se construye en sus márgenes y que condiciona tanto su “paisaje urbano interior”⁵⁶³ como el “paisaje urbano exterior”⁵⁶⁴ de la ciudad. Salvando las distancias temporales, culturales y técnicas, en el caso de la Gran Vía la arquitectura fue promovida y ocupada por la misma alta burguesía que participó en la operación urbanística. Es por ello que, dejando a un lado la cuestionable originalidad arquitectónica de las construcciones, este grupo social se esmeró en crear un escenario urbano acorde con sus más altos ideales —aunque éstos fuesen superficiales o careciesen de una fundamentación de peso—. La pretensión de significación y ornato tuvo como consecuencia que los edificios de la llamada “primera generación”, que representaban socialmente a sus promotores, contribuyesen a cualificar un espacio urbano que, de otro modo, habría sido una tediosa y monótona travesía rectilínea.

560. Javier García Bellido y Luis González Tamarit, *Para comprender la ciudad: claves sobre los procesos de producción del espacio* (Madrid: Nuestra Cultura, 1979), 108.

561. Ayuntamiento de Granada, *Ordenanzas Generales de Construcción de 1949*, Zona IX (Comercial-Ensanche), 64; Zona X (Bloques Abiertos), 68.

562. VV.AA., *Mesa Redonda: sobre la Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Granada*.

563. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

564. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».



[Fig. 6] Vistas accidentales, huecos velados y terrazas inutilizables. Arriba, ventana a un patio interior; abajo, ventanas y terrazas al Camino de Ronda. Fotografías de la autora, 2020-2021.

En el Camino de Ronda, sin embargo, la longitud y linealidad implacable de la avenida, que delatan su origen como carretera exterior⁵⁶⁵, no quedan compensadas por la aportación cualitativa de la arquitectura que se alza en sus márgenes, que es traducción directa —apenas mediada por una normativa laxa— de los intereses económicos. La situación originaria de la proyectada infraestructura viaria se tradujo en la inicial apatía de la iniciativa privada, que rehusó la ejecución de la misma. El interés de los terratenientes no despertaría hasta que comenzasen a difundirse las intenciones del Consistorio de llevar hasta sus lindes el mal llamado “ensanche”. Sería entonces cuando los propietarios de fincas rústicas empezasen a vislumbrar la posibilidad del lucro en la edificación de sus terrenos, en los que pasó a primar el “valor de cambio”. Los incentivos legales para la construcción de viviendas económicas⁵⁶⁶ terminaron de decidir, en muchos casos, a los propietarios, que actuaron frecuentemente como promotores inmobiliarios⁵⁶⁷. La consideración netamente mercantil de estas operaciones, sumada a la escasez de aspiraciones vitales de la clase inversora en la zona y a la desregulación del urbanismo municipal, condujo a un visible desinterés por la cualidad de los nuevos inmuebles y del entorno resultante, que los promotores hubieron de trasladar eficazmente a sus proyectistas.

Javier Fernández señala que, desde mediados de los 50, se aprecia un descenso en la calidad de la experimentación arquitectónica en la ciudad, alcanzando su periodo más insustancial en la segunda mitad de los sesenta⁵⁶⁸; etapa en la que precisamente se consume con mayor voracidad el suelo del Camino de Ronda e inmediaciones. En un contexto más general, Antonio Fernández Alba ha llegado a afirmar que, hacia la mitad del siglo, se detecta una *degradación sistemática de la profesión*, que, ante la escasez de demanda para realizar proyectos cualificados, empieza a practicar el *pragmatismo formal* que exigen los poderes económicos⁵⁶⁹. Lo cierto es que la mayor parte de la generación titulada en los cuarenta se orientó a los requerimientos del mercado más que a la reflexión teórica y la experimentación⁵⁷⁰; además, su formación universitaria se había visto interrumpida

565. Amos Rapoport evidenció la necesidad de diseñar entornos orientados bien a las personas, bien al tráfico rodado; la satisfacción simultánea de ambos es realmente complicada: los vehículos requieren trazados con directrices lineales y sin demasiados quiebros, edificios separados del eje de la calle y perceptivamente simples, deseablemente simétricos en ambas márgenes; los viandantes, por el contrario, hacen uso de otros sentidos además de la vista y se mueven a bajas velocidades, exigiendo ambientes complejos y estimulantes caracterizados por la proximidad y la escala humana; véase Rapoport, *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, 242-44.

566. Jefatura del Estado, Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de «viviendas de renta limitada»; Ministerio de la Vivienda, Decreto de 22 de noviembre de 1957 por el que se regula la nueva categoría de «Viviendas Subvencionadas»; Ministerio de la Vivienda, Decreto 1099/1961, de 28 de junio, por el que se amplían los beneficios de las viviendas de renta limitada subvencionadas. Las viviendas subvencionadas fueron muy populares en el Camino de Ronda e inmediaciones, abundando los expedientes de su construcción en el AMG.

567. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T1, 98. Una revisión de los expedientes de solicitud de licencias de obra en el AMG confirma este punto, pues los propietarios de suelo y promotores en muchos casos carecen de profesión o son ajenos al ramo de la construcción.

568. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T2-3, 456.

569. Antonio Fernández Alba, *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)* (Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972), 41-45.

570. Antonio Fernández Alba, «Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España», *Arquitectura*, n.º 64 (1964): 3-10.



[Fig. 7] Alzados resultantes del apilamiento mecánico de niveles iguales. Edificio en Camino de Ronda. Miguel Olmedo Collantes, 1965. AMG, expediente con signatura C.02819.0560.

y precarizada por la Guerra Civil⁵⁷¹. Por su parte, los titulados en los años treinta demostraron una gran adaptabilidad a las circunstancias; adaptabilidad que debe entenderse cercana al pragmatismo operativo⁵⁷² y a la capacidad de graduar los esfuerzos según el tipo de proyecto y de adoptar distintos registros expresivos. Así, en Granada Miguel Olmedo Collantes (titulado en 1936) proyecta en los cuarenta edificios de resabio historicista siguiendo la tónica del momento y, a finales de los cincuenta, lo hallamos experimentando arquitectura racionalista de cierta solvencia en la calle Recogidas para las clases acomodadas. Sin embargo, en los bloques de renta limitada del Camino de Ronda sus proyectos resultan anodinos [Figs. 5, 7], lo que sugiere una priorización de las atenciones —la documentación conservada en el AMG demuestra que los mismos arquitectos acumulaban simultáneamente numerosos encargos—. Esta misma consideración es en gran medida extensible a otros arquitectos intervinientes en los sesenta en el Camino de Ronda, sus

571. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T1, 155-56.

572. Fernández García, «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950», T1, 155.



[Fig. 8] Callejones transversales al Camino de Ronda. Fotografías de la autora, 2020.

paralelas y transversales, de entre los cuales Juan de Dios Wilhelmi parece haber sido, con diferencia, el más prolífico entre 1962 y 1966 en la zona⁵⁷³.

Curiosamente, la homogeneidad no es una cualidad ausente en la arquitectura del Camino de Ronda. Los bloques de renta limitada (grupo I o subvencionadas) son extraordinariamente parecidos entre sí, tanto a nivel de presentación en papel como de resolución arquitectónica: parecen seguir todos ellos un mismo modelo o plantilla. La solicitud de licencia municipal suele constar de una escueta y casi telegráfica memoria, en la que, básicamente, se presenta la calificación provisional concedida por el Ministerio de la Vivienda y se describen las condiciones dimensionales del solar, el número, tipo y distribución de los apartamentos, los sistemas constructivos y las cargas empleadas en el cálculo estructural, y de una mínima selección de planos. Entre éstos, los proyectistas suelen incorporar un esquemático plano de emplazamiento, seguido inmediatamente de otro con la geometría del solar aislada de su contexto. En cuanto a los edificios en sí, los arquitectos se apoyan en los baremos de superficies de viviendas de renta limitada fijados por la Ley, en la geometría del solar y en las ambiguas ordenanzas municipales de zona como principales recursos proyectuales, exhibiendo los diseños una generalizada sequía creativa⁵⁷⁴. El PGOU de 1985, bastante crítico con la ciudad heredada, hablará al respecto de *arquitectura pseudo[r]racionalista estandarizada*⁵⁷⁵.

En efecto, aunque se quiera ver en estas edificaciones una renovación del lenguaje y de los sistemas constructivos, las plantas de viviendas carecen, en general, de una lógica clara, más allá del agotamiento (o estiramiento) de la edificabilidad disponible y de la situación de dormitorios, salas de estar y comedores preferentemente en las fachadas exteriores; por lo demás, domina la convencionalidad programática, la compartimentación sistemática, los pasillos ciegos y quebrados y las habitaciones de paso, sin que sea posible advertir una sensibilidad hacia el contexto, ni en las memorias ni en la documentación gráfica conservada. En la “planta tipo” de viviendas, la posición de terrazas y huecos de ventana se revela independiente de la orientación e incluso, como ha señalado Juan Luis Rivas, del tipo de viario al que se asoman —el ruidoso Camino de Ronda o alguno de sus sombríos callejones transversales⁵⁷⁶—. Su ubicación parece responder a una mecánica compositiva trivial e indiferente al contexto —alternancia de llenos y vacíos—. Así, se observan situaciones como alzados repletos de terrazas que se abren hacia callejones de exigua anchura —incluso de 4,5 m— en los que jamás entra el sol: todo un derroche de recursos y materiales, paradójicamente, en unas viviendas que se deseaban económicas [Fig. 8]. Como en el caso del Zaidín, quienes habitan los pisos más altos tienen, en algunos casos, la casual fortuna de disponer de vistas amplias y lejanas; pero todo ello de modo accidental, como consecuencia de la altura

573. De los 57 expedientes hallados en el AMG, Wilhelmi es autor de 20 de los proyectos, seguido de Miguel Olmedo Collantes (10 proyectos).

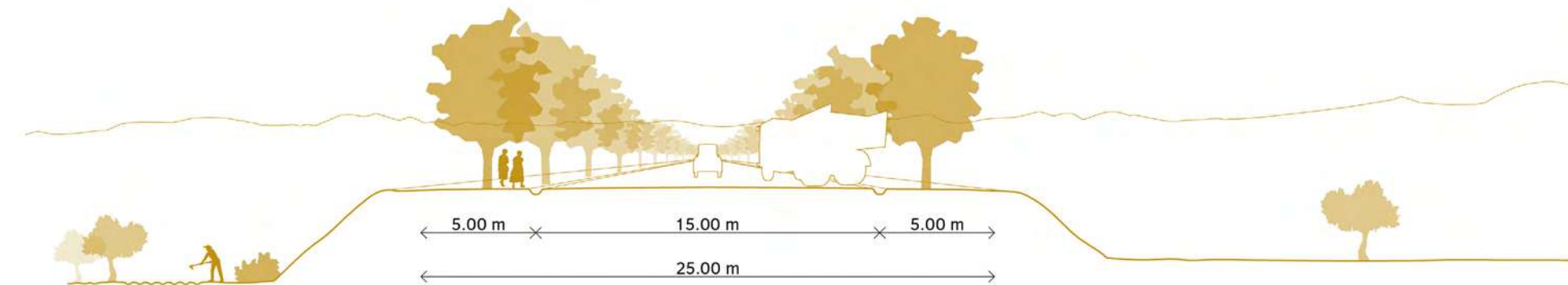
574. Antonio Fernández Alba señaló que se extiende en la etapa del desarrollismo *una cultura que cada día se nos perfila más con una conciencia de pequeño burgués, de intermediario satisfecho, con una imaginación de clase media que hace del proyecto un trámite y de la gestión su principio creador*; en Fernández Alba, *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*, 83.

575. Ayuntamiento de Granada, Plan General Municipal de Ordenación Urbana de Granada. Memoria, 47.

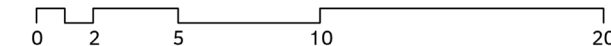
576. Juan Luis Rivas Navarro, «La travesía más transparente. La visión de Córdoba, Málaga y Granada desde su calle ciudad» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009), Tomo II, 354.



[Fig. 9] Sección transversal del Camino de Ronda, en la actualidad y hacia 1950. Elaboración propia.



ca. 1950



desproporcionada del edificio o de la disposición anárquica de los volúmenes, más que por intención del proyectista. En general, los huecos aparecen reducidos a la función básica de ventilación e iluminación, que incluso a veces satisfacen a duras penas: el ruido, la contaminación de una vía de tráfico constante como el Camino de Ronda y la amenaza a la intimidad, en las calles paralelas y transversales y en los patios de luces, conducen a su frecuente velado y obstrucción⁵⁷⁷ [Fig. 6]. Otro tanto ocurre con las terrazas, que, desprovistas de atractivos por la baja calidad urbana del entorno de las inmediaciones, se convierten en trasteros lineales en fachada, devolviendo al espacio urbano la condición residual que éste introduce en las viviendas. Poco cabe decir, finalmente, respecto de las azoteas, que aparecen relegadas al ámbito de lo irrelevante por su ausencia de rentabilidad monetaria, rehuyendo su diseño y posible utilización por los residentes.

La mayoría de estos edificios eluden también una resolución meditada de su imagen externa, que es el resultado directo y en crudo del apilamiento de las plantas tipo y, en todo caso, un ático retranqueado [Fig. 7]. Los alzados se caracterizan por la repetición alineada de ventanas de catálogo y terrazas mínimas, con ocasionales inversiones o desplazamientos de estos elementos para reducir la monotonía. Globalmente, se practica un lenguaje que mezcla apariencia de actualidad y pragmatismo material a partes iguales; una combinación que, según Antonio Fernández Alba, se hubo de identificar prontamente como “cobertura formal”⁵⁷⁸ rentable para exprimir económicamente el suelo. El único y débil requisito estético a satisfacer era el exigido por Obras Públicas (Conservación de Carreteras), que, además de fijar la separación mínima de las edificaciones al eje del Camino de Ronda (15,50 m), establecía que *se enlucirá y blanqueará o pintará el frente de la obra que mire a la carretera, y los costados o medianerías que resulten visibles desde ella*⁵⁷⁹, desde una vaga preocupación por la percepción dinámica de la ciudad por parte del tráfico de paso. La indiferencia ante el paisaje —indiferencia por cuanto que se trata de una contracción interesada y consentida de lo que constituía el paisaje de la ciudad—, ya propiciada por el origen geoméricamente abortado del Camino de Ronda, se ve reforzada por la adopción de esta proyectiva maquinal y estandarizada. Con todo, se advierte que los edificios del segmento central de la avenida, entre el Camino de Purchil y la calle Alhamar, esmeran más

577. En cambio, la visión de la vida urbana en la calle, las perspectivas lejanas y el contacto con los elementos naturales son las conexiones con el exterior más apreciadas, como ha sido demostrado en numerosas ocasiones. Véase, por ejemplo: Rachel Kaplan, «The Role of Nature in the Urban Context», en *Behavior and the Natural Environment*, ed. Irwin Altman y Joachim F. Wohlwill (Nueva York - Londres: Plenum Press, 1983), 127-61; Rachel Kaplan, «The Nature of the View from Home: Psychological Benefits», *Environment and Behavior* 33, n.º 4 (2001): 507-42; Rachel Kaplan y Stephen Kaplan, *The Experience of Nature: A Psychological Perspective* (Cambridge - Nueva York - Melbourne: Cambridge University Press, 1989); Anne R. Kearney, «Residential Development Patterns and Neighborhood Satisfaction: Impacts of Density and Nearby Nature», *Environment and Behavior* 38, n.º 1 (2006): 112-39; Lynch, *The Image of the City*; P. Manning, «Windows, environment and people», *Interbuild/Arena*, 1967, 20-25; Thomas A. Markus, «The Function of Windows: A Reappraisal», *Building Science* 2, n.º 2 (1967): 97-121; Leila Mirza, «Windowscapes: A Study of Landscape Preferences in an Urban Situation» (Tesis doctoral, University of Auckland, 2015); Rachel Kaplan, Stephen Kaplan y Robert L. Ryan, *With People in Mind: Design and Management of Everyday Nature* (Washington D.C.: Island Press, 1998).

578. Antonio Fernández Alba, «Arquitectura y ciudad en la España de los sesenta. Una mirada desde el 2004», en *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: CSIC, 2005), 459-66.

579. Por ejemplo, AMG, expedientes con signaturas C02819.0566, C02819.0560 o C02850.1555.



[Fig. 10] Vista actual de la ciudad desde el oeste. Hacia el centro, los bloques de Camino de Ronda y Arabial, destacando por su altura el Edificio Atalaya. Compárese con las vistas de los siglos XVI y XVII reproducidas en la segunda parte de la tesis. Fotografía de la autora, 2018.

su resolución, al orientarse a familias con mayores recursos, mientras que en los tramos extremos se observa un descenso apreciable de la calidad arquitectónica y constructiva. En las paralelas (Arabial, Pedro Antonio de Alarcón, Gonzalo Gallas, Prosperidad, Santa Clotilde, etc.) y transversales menores (Sócrates, Valle Inclán, Jacinto Benavente, Dante, Maestro Lecuona, etc.), algunas de ellas poco transitadas, la situación no es tan frecuentemente comentada pero resulta quizás más grave, pues carecen de la anchura del Camino de Ronda, de modo que los edificios se hacinan unos frente a otros separados por unos pocos metros.

Por lo demás, sorprende un ensanche de la segunda mitad del siglo XX con tan escasa presencia de espacios libres: sólo el posterior Parque García Lorca (1993) y algunas placetas aisladas introducen a día de hoy algún desahogo. La gran zona verde prevista en Fuentenueva por el Plan de 1951 fue progresivamente colmatada por las edificaciones del campus universitario de Ciencias; el Alcázar Genil, asediado por bloques de viviendas; la prolongación del Paseo del Salón, abortada por nuevas promociones, y el paseo Doctor López Font⁵⁸⁰ permanece aún inconcluso⁵⁸¹. Existen varios puntos del Camino de Ronda en los que las condiciones naturales ofrecían oportunidades para la transversalidad ciudad-vega (cruce con el Genil⁵⁸², puente sobre la estación de tren, Alcázar Genil, etc.) que, de haber sido aprovechadas, habrían podido cualificar el “paisaje urbano interior”⁵⁸³ de la avenida y, por extensión, del conjunto de la ciudad. Tampoco hay centralidades o hitos especialmente relevantes que pauten la longitud de esta arteria, salvo, en todo caso, la singular estructura de la antigua estación de autobuses, reconvertida actualmente en gimnasio, o el Edificio Atalaya, que destaca precisamente por su excesivo número

580. Este paseo trata de suplir, sin conseguirlo, la ausencia de una ribera cualificada tras el cruce del Camino de Ronda con el Genil.

581. Su enlace con el Camino de Ronda lleva décadas paralizado, existiendo en el encuentro un solar vallado.

582. La continuidad del Paseo del Salón hacia el oeste, siguiendo el curso del río aguas abajo, figuraba en el Anteproyecto de Ensanche de Francisco Robles (1935) pero desapareció en el Anteproyecto de Ordenación Urbana aprobado y dirigido por Olmedo Collantes (1942).

583. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

de plantas y el ensombrecimiento de las calles aledañas que provoca [Fig. 10]. Así, a pesar de su situación fronteriza y alto potencial paisajístico, el Camino de Ronda terminó configurando una travesía rectilínea en la que los edificios, con su elevada altura y compacidad, bloquean las perspectivas laterales y refuerzan la velocidad y el “efecto túnel”, quedando como meta difusa, al fondo de la alineación, lejanos e irreconocibles fragmentos de montañas que no consiguen evocar la totalidad del paisaje, dada su limitación y descontextualización perceptiva [Fig. 9].

La incidencia de la edificación de la avenida en el “paisaje urbano exterior”⁵⁸⁴ ha sido también de largo y profundo alcance, llegando a redefinir por completo la vista de la ciudad desde el oeste, cuyo centro histórico ha quedado oculto tras una impenetrable muralla de construcciones [Fig. 10]. Estos edificios empujeñen, además, los hitos monumentales que aún se reconocen en la silueta urbana, como la Alhambra o la Catedral, y distorsionan la percepción de la topografía de colinas. Sólo la presencia de Sierra Nevada parece salvar actualmente esta visión de Granada del anonimato.

Las operaciones de sustitución son todavía muy limitadas en el Camino de Ronda e inmediaciones. Sin embargo, el escaso cuestionamiento de la base urbanística de la avenida tiene como consecuencia que los nuevos edificios tiendan a replicar las condiciones de los anteriores, actualizando sólo los parámetros de seguridad y confort⁵⁸⁵. La anticipación a la obsolescencia masiva de toda esta generación de inmuebles del desarrollismo permitiría redefinir los criterios arquitectónicos y paisajísticos que ordenasen esta ya imprescindible arteria de la Granada contemporánea.

584. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

585. El PGOU de 2001 sólo prescribe un rebaje a B+6 en la mayor parte de la longitud del Camino de Ronda, salvo en su tramo central, donde mantiene una previsión de B+8. No se cuestiona ningún otro parámetro del estado actual de la avenida.

EL PAISAJE COMO ESPECTÁCULO EXCLUSIVO: SU UTILIZACIÓN COMO RECLAMO COMERCIAL

En el bloque anterior nos ocupamos de algunos de los más destacados crecimientos residenciales acaecidos en la periferia granadina y sus implicaciones paisajísticas. Observamos el paulatino cambio de óptica al abordar la cuestión, de las propuestas de hábitat semirural en los contornos urbanos, que constituían la opción predilecta hasta mediados de los años cuarenta, a la manifiesta indiferencia paisajística expresada por las promociones características del periodo desarrollista. Vimos cómo este desinterés por el paisaje, en conjunción con un crecimiento urbano explosivo y escasamente planificado, se tradujo en un deterioro del “paisaje urbano interior”⁵⁸⁶ especialmente en las zonas periféricas y en una drástica alteración del “paisaje urbano exterior”⁵⁸⁷ en sus caracteres emblemáticos.

En este bloque nos detendremos brevemente en la lógica reacción que sigue al olvido del paisaje por parte de los agentes urbanizadores y su repercusión en términos arquitectónicos. Ya avanzamos que el desgaste cualitativo del hábitat urbano provoca una búsqueda compensatoria de aquellos retazos de paisaje que han mantenido más o menos intacto su poder evocador; fragmentos que, dada su condición excepcional, experimentan un proceso de revalorización y elitización, o restricción de su experiencia cotidiana a determinados colectivos, y cuyo distanciamiento vital favorece una fruición esencialmente estética. Aparece, así, un tipo de arquitectura fundamentalmente orientada al deleite paisajístico; deleite en muchos casos alcanzado por medio del consumo visual. Claro está que el consumo visual, cuando va asociado a la arquitectura, conlleva otros tipos de consumo —del suelo, de los recursos territoriales y ambientales, de los entornos patrimoniales, etc.—, lo que, en conjunto, supone considerar el paisaje, más que como un bien público dotado de valor intrínseco, como un medio para alcanzar un fin⁵⁸⁸ —la venta de un producto turístico o inmobiliario o, simplemente, la gratificación del usuario—. Este fenómeno, por supuesto, no es nuevo ni se limita a una reacción a la ciudad desarrollista, pero aparece estrechamente relacionado con la

586. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

587. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

588. Sobre esta cuestión, véase Jean David Gerber y Gérald Hess, «From Landscape Resources to Landscape Commons: Focusing on the Non-Utility Values of Landscape», *International Journal of the Commons* 11, n.º 2 (2017): 708-32.

alta capacidad transformadora del territorio adquirida en los últimos tiempos, con la ruptura con la historia, la naturaleza y el medio rural operada en las capitales industriales; con la artificialización y el materialismo creciente de la vida urbana, y, en última instancia, con la incapacidad de la ciudad moderna para proporcionar una experiencia vital plenamente satisfactoria. Una de las primeras manifestaciones de este descontento la constituye la aparición de la industria turística, que en Granada se sitúa en el umbral del siglo XX y tiene en el paisaje uno de sus atractivos indiscutibles.

APARICIÓN Y AUGE DE LA INDUSTRIA TURÍSTICA

Es sabido que, ya en las ciudades industrializadas del s. XIX, las clases acomodadas practicaban una itinerancia o *tourismo* entre distintos destinos para escapar temporalmente de la ciudad septentrional, gris, frenética, deformada por la productividad y desconectada de su entorno natural⁵⁸⁹. Se buscaban, por contraste, efímeros refugios compensatorios o “heterotopías”⁵⁹⁰ territoriales: paraísos templados donde la naturaleza y la historia, asediadas o expulsadas de la ciudad moderna, se manifestasen con fuerza y apariencia incorrupta, renovando la ilusión de un idilio posible con la modernidad y su irrenunciable confort⁵⁹¹. El paisaje era el más claro indicador del desplazamiento efectuado⁵⁹². Los enclaves visitados se juzgaban desde un punto de vista fundamentalmente estético⁵⁹³, por vía de su contemplación y recepción sensorial; práctica que suponía, en palabras de Manuel de Cuendias y Victor de Féréal, un *delicioso entreacto en la tragicomedia de la existencia civilizada*⁵⁹⁴. La experiencia de paisajes exóticos y variados entró de este modo a formar parte del “consumo conspicuo”⁵⁹⁵ u ostensible de la alta sociedad europea, al tiempo que devino un indicador de estatus. La consolidación de esta práctica a lo largo del s. XIX llevaría aparejada la creación de una flamante infraestructura hotelera, del sur de Inglaterra a la costa italiana, con dos tipologías fundamentales: el hotel urbano, lugar de encuentro social caracterizado por su elegancia, sus

589. Antrop, «Why Landscapes of the Past Are Important for the Future».

590. Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. Víctor Goldstein (Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2010).

591. Bartolomé Amengual, *La industria de los forasteros* (Palma de Mallorca: Establecimiento Tipográfico de Amengual y Muntaner, 1903); Catherine Donzel, *La edad de oro de los grandes hoteles*, trad. Alberto Ollé Martín (Barcelona: Lunewerg, 2010).

592. Joan Nogué, «Paisaje y turismo», *Estudios Turísticos* 35, n.º 103 (1989): 35-46.

593. Carmen Fernández Rodríguez, «La necesidad regeneracionista de valoración del paisaje en la España del siglo XIX», en *La protección del paisaje. Un estudio de Derecho español y comparado* (Madrid - Barcelona: Marcial Pons, 2007), 21. Aunque la fruición paisajística del visitante no se limite estrictamente a lo visual —como parecen sugerir John Urry o Dean MacCannell—, en ella el sentido de la vista juega un papel preponderante, al ser el que con mayor intensidad fija tanto los recuerdos como las expectativas previas; véase John Urry, «La mirada del turista», *Turismo y Patrimonio*, n.º 3 (2018): 51-66; Daniel C. Knudsen et al., eds., *Landscape, Tourism, and Meaning* (Hampshire-Burlington: Ashgate, 2008), 133; Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (Berkeley - Los Angeles - Londres: University of California Press, 1999); Mathieu Kessler, *El paisaje y su sombra*, ed. Gerard Vilar, trad. Fernando González del Campo (Barcelona: IDEA Books, 2000), 5.

594. Manuel de Cuendias y V. de Féréal, *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Moeurs, usages et costumes* (París: Librairie ethnographique, 1848), 38 [traducción de la autora].

595. *Conspicuous consumption* en el original de Thorstein Veblen: *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions* (Nueva York: The Macmillan Company, 1899). Se ha consultado la edición: *Teoría de la clase ociosa* (elaleph.com, 2000).



[Fig. 1] El paisaje de Granada como atractivo turístico de primer orden. Hugo d'Alési, 1904. Compagnie des Chemins de Fers Andalous. BNF, ENT DN-1 (HUGODALESI,F/16)-ROUL.

modernas comodidades y su proximidad al centro emblemático y los puntos de interés, y el hotel en emplazamiento paisajístico, más orientado a la salud, el descanso y el esparcimiento en contacto con los elementos naturales y abierto a dilatadas panorámicas.

España se percató tarde de este fenómeno creciente e intentó incorporarse de modo oficial a los circuitos europeos a comienzos de la centuria siguiente. Hasta entonces, el turismo en nuestro país era una actividad muy minoritaria y con importantes tintes de aventura, pues los alojamientos y medios de transporte dejaban bastante que desear y el riesgo de la estafa y el saqueo estaban siempre presentes⁵⁹⁶. En Granada, los visitantes limitaban normalmente sus itinerarios a la Alhambra y los monumentos cristianos de la ciudad baja, siendo extraño hallarlos en otras partes de la capital: en el Albaicín ruinoso y empobrecido las guías desaconsejaban expresamente las incursiones⁵⁹⁷. Los hoteles eran escasos, de pequeñas dimensiones y con servicios y calidades generalmente muy inferiores a lo que la clientela extranjera estaba acostumbrada: la mayoría respondía al concepto de hotel urbano y se ubicaba en el centro de la ciudad baja (Gran Vía, Alhóndiga, Puerta Real), aunque también los había extramuros de la Alhambra⁵⁹⁸; en ocasiones, los

596. Rafael Vallejo Pousada, Elvira Lindoso-Tato y Margarita Vilar-Rodríguez, «Los orígenes históricos del turista y del turismo en España: La demanda turística en el siglo XIX», *Investigaciones de Historia Económica*, n.º 16 (2018): 14; Sasha D. Pack, *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*, trad. Ana Marí (Madrid: Turner, 2009), 42-43. Para una panorámica sobre el tema centrada en Andalucía, véase Juan Fernández Lacombe, ed., *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Consejería de Cultura, 2007).

597. Karl Baedeker, *Spain and Portugal. Handbook for Travellers*, 3ª ed. (Leipzig: Karl Baedeker, 1908); Miguel Lafuente Alcántara, *El libro del viajero en Granada* (Granada: Imprenta y librería de Sanz, 1843).

598. Por ejemplo, la Fonda de los Siete Suelos, después Hotel Roma; la Fonda Ortiz, después Hotel Washington Irving, o el Hotel Bosque de la Alhambra (1910). Además, había pensiones en el entorno del Monumento, como la de Miss Laird, la Pensión Villa Carmona y la Pensión Alhambra. Karl Baedeker presenta una relación de los establecimientos existentes en la época en su famosa guía.



[Fig. 2] Cartel de la exposición *Sunny Spain*, organizada por la Comisaría Regia del Turismo y prevista para celebrarse en Londres, de mayo a octubre de 1914. Willian Barribal, 1914. Fuente: <https://catalogue.swanngalleries.com/>

viajeros más intrépidos —como Washington Irving, Moritz Willkomm⁵⁹⁹ o Richard Ford— conseguían alojarse en la misma ciudadela nazarí⁶⁰⁰.

Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi publicaron en 1894 el primer plano de Granada orientado al turista⁶⁰¹, lo que da idea del lento despertar del sector en la ciudad. La “industria de los forasteros”⁶⁰² se asentaría definitivamente en Granada con la nueva centuria, coincidiendo con un progresivo reconocimiento del patrimonio y el paisaje nacional⁶⁰³, si bien la valoración y protección de este último fue abordada desde el prisma esteticista de la época, atendiendo sólo a lo excepcional y privilegiando ante todo la “belleza”⁶⁰⁴. En 1905 se decretaba la formación de la Comisión Nacional Permanente de Turismo⁶⁰⁵, en el marco de una creciente conciencia de los beneficios económicos que dicha actividad reportaba a países como Suiza o Italia⁶⁰⁶. El gobierno resuelve fomentar esta industria emergente y sacar partido de los atractivos que el territorio español pudiera presentar para los visitantes foráneos, ávidos de estampas únicas y experiencias exóticas. Granada, que gozaba de renombre internacional por su pasado nazarí y que había sido admirada y ampliamente difundida por los viajeros románticos, se perfilaba como un destino turístico estratégico a potenciar:

Ahí está Suiza, viviendo y enriqueciéndose por la explotación de sus paisajes; Granada tiene paisajes y monumentos, y en España abundan los monumentos y paisajes para todos los gustos y necesidades. ¿Qué hacemos para la explotación de estos manantiales de riqueza que nos ha legado el pasado o nos ha cedido el cielo? Nada o casi nada [...] ⁶⁰⁷.

599. Fernández Lacomba, *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*, 187-88.

600. Para Richard Ford, *the artist should live up in the Alhambra, where he will always find a lodging [...]; indeed, the “real thing”, independently of the associations, is to live in the Alhambra. There everything is Moorish, while below, Granada is no better than any other Spanish town*. En *Handbook for Travellers in Spain*, 3ª ed., vol. I (Londres: John Murray, 1855), 295-96.

601. Para un estudio en profundidad de este documento, remitimos a la investigación de Ana del Cid Mendoza, «Cartografías urbanas del turismo: El plano de Granada por Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi (1894)», en *Historia de la cartografía urbana en España: Modelos y realizaciones*, ed. Luis Urteaga y Francesc Nadal (Madrid: Centro Nacional de Información Geográfica, 2017), 501-18.

602. Expresión tomada de la obra pionera *La industria de los forasteros* (1903) del mallorquín Bartolomé Amengual.

603. Ministerio de Fomento, Ley de 7 de diciembre de 1916, de Parques Nacionales de España; Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 de Defensa de la riqueza artística de España; Ministerio de Fomento, «Real Orden de Sitios y Monumentos Naturales de Interés Nacional de 15 de Julio de 1927» (1927); Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional. La valoración de los paisajes nacionales fue especialmente fomentada por la Institución Libre de Enseñanza; véase al respecto Francisco Giner de los Ríos, «Paisaje», *La Ilustración artística*, n.º 219-220 (1886): 91-92, 103-4; Terán, *El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*, 161; Nicolás Ortega Cantero, «Paisaje, patrimonio e identidad en la conformación de la primera política turística española», *Ería. Revista Cuatrimestral de Geografía*, n.º 93 (2014): 27-42; Nicolás Ortega Cantero, «Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España», *Anales de Literatura Española*, n.º 27 (2015): 23-44.

604. López Silvestre y Zusman, «Las normas sobre el paisaje como mirada de época: del proteccionismo esteticista al derecho universal en España y Argentina».

605. La Comisión nunca llegó a ser efectivamente constituida ni su creación tuvo repercusión apreciable; véase al respecto: Juan Carlos González Morales, «Los orígenes de la industria española de los forasteros», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 37 (2015): 157; María Dolores Fernández Poyatos y José Ramón Valero Escandell, «Carteles, publicidad y territorio: la creación de la identidad turística en España (1929-1936)», *Cuadernos de Turismo*, n.º 35 (2015): 157-84.

606. Ministerio de Fomento, «Real Decreto de 6 de octubre de 1905 por el que se crea una Comisión Nacional de Turismo» (1905).

607. F. Araujo, «Las obras en la Alhambra», *Le Touriste. Espagne - Portugal. Revista ilustrada dedicada al fomento de los viajes por España y Portugal* 3, n.º 8 (1907). Citado en Rocío Herrero Riquelme, «El cartel

Es inmediatamente después de dicho decreto cuando Julio Quesada, conde de Benalúa y duque de San Pedro de Galatino (1857-1936), comienza a tramitar el proyecto de un gran hotel de lujo en Granada: el famoso Alhambra Palace (1906-1910). Aunque son varios los hoteles que se construyeron en la ciudad por aquellas fechas, puede decirse que con el Palace se instaura el turismo de élite en Granada, una actividad que debe entenderse estrechamente ligada a la experiencia aventajada del paisaje local. Ya otros hoteles previos, como el Alameda, habían hecho un tímido uso publicitario de sus vistas⁶⁰⁸, aunque mediante breves eslóganes más tópicos que reales, siendo clara la primacía de su condición urbana y de su localización en el centro de actividad⁶⁰⁹. En el Palace, sin embargo, el énfasis en la cuestión paisajística es tal que su localización y panoramas se definen desde el inicio como principal argumento proyectual y publicitario. Como revelan las postales de la época, las estampas de Granada más valoradas por los visitantes eran las de la Alhambra, el Albaicín desde ésta, el curso descubierto del Darro a su paso por la ciudad o el Sacromonte con sus exóticos pobladores⁶¹⁰; Sierra Nevada, la vega y el valle del Darro se reconocían también como elementos paisajísticos fundamentales⁶¹¹. Parte de estos panoramas, como veremos, los ofrecería el Palace desde sus lujosas instalaciones.

Tras un breve auge que abarcó el primer tercio del siglo, apoyado por la Comisaría Regia del Turismo (1911-1928) y, sobre todo, por el Patronato Nacional de Turismo (1928-1936)⁶¹², la inestabilidad de la Guerra Civil y la autarquía de la primera posguerra dejaron la actividad turística bajo mínimos⁶¹³, con muchos hoteles,

como instrumento de promoción en los inicios del turismo español (1900-1936)», en *Turismo y sostenibilidad: V jornadas de investigación en turismo* (Sevilla: Facultad de Turismo y Finanzas, 2012), 179, nota 5.

608. Anunciaba en 1894 *hermosas vistas a la Alhambra y Sierra Nevada* —faltando sensiblemente a la verdad—, según Del Cid Mendoza, «Cartografías urbanas del turismo: El plano de Granada por Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi (1894)», 512. En el anuncio de 1890 inserto en la *Novísima guía de Granada* de Francisco de Paula Valladar (1890) se publicitaba más genéricamente: *las buenas condiciones de tener tres fachadas, hacen que todas sus habitaciones gocen de un horizonte con hermosas vistas de bellos paisajes*.

609. Es lo que ocurría, por ejemplo, con el Hotel Victoria, que publicitaba su localización en la zona más céntrica y próxima al comercio y a los teatros.

610. Fernández Lacomba, *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*, 37.

611. Lafuente Alcántara, *El libro del viajero en Granada*. Véase también: Nicolás Ortega Cantero, «Los viajeros románticos extranjeros y el descubrimiento del paisaje de España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 57, n.º 2 (2002): 225-44; María del Mar Serrano, «Viajes y viajeros por la España del siglo XIX», *Geocrítica*, n.º 98 (1993): 5-58; Antonio López Ontiveros, «Del prerromanticismo al romanticismo: el paisaje de Andalucía en los viajeros de los siglos XVIII y XIX», en *Estudios sobre historia del paisaje español*, ed. Nicolás Ortega Cantero (Madrid: Los libros de la Catarata, 2002), 115-54. La consolidación del paisaje de Granada como atractivo turístico de primer orden se constata en folletos internacionales de la época, así como en la cartelería de la malograda exposición londinense *Sunny Spain* (1914).

612. Carlos Larrinaga Rodríguez y Rafael Vallejo Pousada, «El turismo en el desarrollo español contemporáneo», *TsT. Transportes, Servicios y Telecomunicaciones. Revista de Historia*, n.º 24 (2013): 15; Fernández Poyatos y Valero Escandell, «Carteles, publicidad y territorio: la creación de la identidad turística en España (1929-1936)». Para el tema que nos ocupa, resulta expresivo el siguiente extracto de un folleto turístico de Granada editado por el Patronato Nacional del Turismo: *La variedad de perspectivas da a Granada un singular valor panorámico, realizado por los encantos del cielo, la luz y la vegetación, que sumados a las creaciones del arte y a los recuerdos históricos, otorgan a dicha ciudad un puesto señaladísimo en el turismo universal. En las estaciones intermedias, más aún si cabe, en el otoño que en la primavera, es cuando Granada desarrolla sus atractivos con máxima fuerza de seducción*. El conjunto de folletos de toda España se encuentra en una monografía sin datos de edición digitalizada en el repositorio online de la Fundación Sancho el Sabio.

613. Rafael Vallejo Pousada, «De país turístico rezagado a potencia turística. El turismo en la España de Franco», *DT-AEGE*, n.º 1408 (2014): 6.

[Fig. 3] El Alhambra Palace y su dominio panorámico del entorno. Postal de los años ochenta. Hemeroteca IDEAL.



como el mismo Palace, convertidos en hospitales de campaña o simplemente arruinados. El flujo de visitantes no aumentaría considerablemente hasta los años cincuenta, de la mano de la disminución de controles y restricciones a los viajeros y la mejora de las tasas de cambio, llevando al régimen a aceptar que el fenómeno había llegado para quedarse y a pensar en explotar su potencial⁶¹⁴. Desde estos momentos se suceden las iniciativas orientadas a favorecer a este sector emergente. Aunque aparentemente con reservas, se asume el turismo como “trampolín” pasajero hacia la industrialización y modernización del país⁶¹⁵; una actividad orientada no ya a las élites aburguesadas europeas, sino a cada vez más amplios sectores de la clase media. En 1951 se crearía un nuevo Ministerio dedicado en buena medida a este sector económico con cada vez más peso en la economía española⁶¹⁶. Pero sería sobre todo en los años sesenta cuando, eliminado el bloqueo internacional, se promoviese de manera enérgica el desarrollo turístico en España, uno de cuyos instrumentos clave fue la Ley sobre Centros y Zonas de Interés Turístico Nacional (1963)⁶¹⁷.

Dirigida a incrementar y afianzar la recepción de turistas, la polémica ley —cerceñada respecto a sus pretensiones iniciales de controlar toda planificación territorial concerniente al fenómeno turístico⁶¹⁸— establecería un cauce preferente

614. Pack, *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*.

615. Nicolás Fernández Escribano, «El turismo como trampolín hacia la industrialización», *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 85 (1966): 14-17.

616. Vallejo Pousada, «De país turístico rezagado a potencia turística. El turismo en la España de Franco», 28; Beatriz Correyero Ruiz, «La propaganda turística y la política turística española durante el franquismo... cuando el turismo aún no era de masas», en *I Jornadas sobre Historia del turismo. El Mediterráneo mucho más que sol y playa (1900-2010)* (Menorca, 2014).

617. Parte de las consideraciones que siguen se han publicado, en forma resumida, en Marta Rodríguez Iturriaga, «Los proyectos para la finca “El Serrallo” en Granada: crónica de un paisaje», en *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos*, ed. David Arredondo Garrido et al., vol. I (Madrid: Abada Editores, 2022), 487-502.

618. Pack, *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*, 190-94.

para la creación de Centros de Interés Turístico Nacional (CITN) al margen de cualquier planeamiento aprobado, lo que supuso la aparición de urbanizaciones turísticas incluso en territorio rústico⁶¹⁹. El concepto de CITN, de nueva creación, venía a designar *aquellas áreas delimitadas de territorio que, teniendo condiciones especiales para la atracción y retención del turismo, son, previa su declaración como tales, ordenadas racionalmente en cuanto a la urbanización, servicios e instalaciones precisas para su mejor aprovechamiento*⁶²⁰. Debían contar con un mínimo de 500 alojamientos turísticos, extensión de al menos 10 ha y los servicios proporcionales. Los CITN podían ser declarados de oficio o a petición del Gobernador Civil, de la Comisaría del Plan de Desarrollo Económico, de las Diputaciones, los Ayuntamientos, Organismos del Movimiento o entidades culturales y de fomento del turismo; pero también podían solicitarse por empresas, sociedades o particulares. Si se aceptaba su tramitación, se debía presentar seguidamente un Plan de Promoción Turística y, aprobado éste, se pasaba a desarrollar el Plan de Ordenación Urbana, cuya aprobación era competencia del Consejo de Ministros⁶²¹. Por el hecho de declararse un CITN, el promotor obtenía ventajas como el acceso prioritario a los créditos oficiales, al considerarse proyectos de “excepcional utilidad pública”. Además, si el Ministerio de Hacienda lo consideraba oportuno, se otorgaban otros beneficios adicionales como reducciones de impuestos, regímenes fiscales especiales o bonificaciones en aranceles para la importación de cuantos materiales fuesen necesarios para su instalación. Es evidente que el régimen confiaba en apoyarse en la iniciativa privada para relanzar turísticamente el país.

Al igual que ocurrió con la política de vivienda social, la política turística en la España de los sesenta discurrirá de manera completamente independiente del planeamiento urbano, pudiendo incluso contradecirlo y forzando su modificación⁶²². Se trataba, una vez más, de un mecanismo agresivo de ocupación territorial y transformación del paisaje, sujeto al criterio de los promotores y a la distante discrecionalidad de los Ministerios competentes y que obviaba las más elementales limitaciones, como la imposibilidad de edificar en suelo rústico, que por este procedimiento pasaba directamente a ser urbano⁶²³. Esta Ley incluso se superponía a las determinaciones de las leyes del Suelo (1956) y de Defensa del Patrimonio Nacional (1933), razones por las cuales el de los CITN ha sido calificado de modelo lesivo para el equilibrio territorial, en favor del rédito económico a corto plazo⁶²⁴.

619. Terán, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*, 496; Luis Galiana Martín y Diego Barrado Timón, «Los Centros de Interés Turístico Nacional y el despegue del turismo de masas en España», *Investigaciones Geográficas*, n.º 39 (2006): 73-93.

620. «Ley 197 1963, de 28 de diciembre, sobre “Centros y Zonas de Interés Turístico Nacional”» (1963), Título I, Artículo segundo.

621. Ministerio de Información y Turismo, «Decreto 4297/1964, de 23 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley sobre Centros y zonas de interés turístico nacional» (1964), Artículo once.

622. Fernando Llagas Gelo, «Intervención administrativa a por razón de la actividad turística: de los centros y zonas de interés turístico al modelo del “Municipio turístico”», *RIDETUR. Revista Internacional de Derecho del Turismo*, n.º 1 (2017): 117-36.

623. Galiana Martín y Barrado Timón, «Los Centros de Interés Turístico Nacional y el despegue del turismo de masas en España».

624. Llagas Gelo, «Intervención administrativa a por razón de la actividad turística: de los centros y zonas de interés turístico al modelo del “Municipio turístico”». Los CITN tuvieron un éxito relativo, pues sus previsiones se vieron afectadas por la crisis del petróleo; véase Antonio José García Sánchez, «Los 27

Es en este marco cuando, en una loma rústica del extrarradio de Granada, se propuso la creación, sobre lo que estuviera previsto como solar para viviendas económicas del Hogar del Empleado, del CITN El Serrallo, germen de la actual urbanización residencial. Fue éste uno de los tres CITN que se tramitaron en la provincia de Granada, junto con SolyNieve, desarrollado en Sierra Nevada y asociado a los deportes de invierno⁶²⁵, y Parque del Cubillas, vinculado al ocio acuático en el pantano. En el caso particular de El Serrallo, lo largo y accidentado de su tramitación (1967-1970), plagado de ambigüedades y desacuerdos, se traducirá en la progresiva reorientación del complejo, de *resort* turístico a urbanización de residencia permanente para familias granadinas de alto poder adquisitivo, utilizando reiteradamente la localización y el entorno divisible —una panorámica circular desde Sierra Nevada a la Alhambra— como reclamo publicitario.

INSATISFACCIÓN CON LA CIUDAD MODERNA: EL “PARAÍSO” DE LAS URBANIZACIONES

La reconversión de El Serrallo en urbanización residencial se opera no casualmente en los años setenta, en el marco de un creciente descontento social por el incumplimiento de expectativas de los ensanches en cuanto a calidad de vida. Lo que diez años atrás pareciera un prometedor aumento y modernización del parque residencial, con el que la mayor parte de la ciudadanía se mostraba esperanzada y complaciente, terminó convirtiéndose en una pesadilla especulativa de bloques impersonales, calles umbrías, desorden urbano, alta densidad de población, primacía absoluta del vehículo rodado, desconexión con el territorio rural y escasez de equipamientos, espacios públicos o vegetación, entre otros problemas. Era el “paisaje de los promotores”⁶²⁶, un entorno que dificultaba en extremo el arraigo y la construcción de lazos identitarios con el lugar por su evidente instrumentalidad⁶²⁷.

Pascual Riesco ha señalado que el desconcierto y la “indigestión”⁶²⁸ que experimenta la ciudadanía ante la acelerada transformación de su paisaje pueden ser canalizados a través de la nostalgia —por la pérdida de los lugares que formaban parte de los recuerdos y de la propia identidad⁶²⁹—, la banalización —a través del cinismo y la cosificación— o el desinterés —insensibilización a los cambios e indiferencia al entorno—⁶³⁰. En el caso de Granada, el malestar social crece con la

Centros de Interés Turístico Nacional. Los expedientes conservados en (y de) Andalucía», *Andalucía en la historia*, n.º 37 (2012): 32-36.

625. Inaugurado en febrero de 1966 por el ministro Manuel Fraga Iribarne.

626. López Silvestre, «Notas para una alternativa creativa a la herencia paisajística del siglo XX».

627. Para Francesco Indovina, en la ciudad moderna se ha producido un deterioro en el tradicional protagonismo de lo social; declive que ha inducido a los modos de habitar individualistas; en Francesco Indovina, «La ciudad difusa», en *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, ed. Ángel Martín Ramos (Barcelona: Edicions UPC, 2004), 49-59.

628. El término se emplea en Gordon Cullen, *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*, trad. José María Aymamí, 6ª ed. (Barcelona: Blume, 1981).

629. *Because landscapes are integral to identities and because of deep emotional attachments to places, threats to the landscape are often interpreted as threats to identity*; en James S. Duncan y Nancy G. Duncan, *Landscapes of Privilege. The Politics of the Aesthetic in an American Suburb* (Nueva York: Routledge, 2004), 32. Véase también Antrop, «Why Landscapes of the Past Are Important for the Future».

630. Pascual Riesco Chueca, «Estéticas privadas y estéticas públicas en la producción y consumo del paisaje rural», en *Territorio y Patrimonio: Los Paisajes Andaluces*, ed. Juan Fernández Lacomba, Fátima

decepción y se canaliza mayoritariamente a través de una vaga nostalgia, o deseo, teñido de cierta sensación de pérdida, de habitar un entorno cualificado con el que sea posible identificarse. Inicialmente sólo las familias con mayores recursos pudieron buscar una alternativa, que se materializaría en la nueva fórmula de las urbanizaciones⁶³¹. El agotamiento del modelo vertical y el hastío social en torno a él llevarían a plantear, desde mediados de los setenta, conjuntos residenciales de baja densidad, a base de viviendas unifamiliares con jardín orientadas a la experiencia del paisaje⁶³². De esta manera, la individualidad familiar⁶³³ y la relación con la naturaleza⁶³⁴ y el panorama territorial eran parcialmente recuperados, en tanto que una fácil y rápida conexión rodada con el centro funcional garantizaba el acceso a las comodidades de la vida moderna —el rechazo de la ciudad lo es solamente de su componente ambiental—. Así lo anticipó el mismo José Luis Arrese, quien anteriormente estuviera al frente de la cartera de Vivienda (1957-1960):

[...] en sesenta años, el triunfo de la ciudad sobre el campo se ha convertido en el triunfo del campo sobre la ciudad, y además por el más irónico de los triunfos, el de hacer campera la casa ciudadana, y el más exigente de todos los motivos, el de recuperar la salud⁶³⁵.

[...]

Así, la psicosis de su propio empujamiento ante el gigantismo de la urbe, le ha conducido [al ciudadano común] a valorar el barrio como una nueva medida del espacio a utilizar; el ruido y la contaminación de la atmósfera le ha hecho soñar con hogares situados en zonas de reposo; la opresión visual de calles cerradas a derecha e izquierda por bloques de casas concebidas en muralla, le ha llevado a la necesidad de romper el encierro para huir del concepto carcelario que le obsesiona; el proceso sanitario que le angustia con el paisaje adusto de una ciudad superasfaltada le ha inducido a recordar el campo y hacer de su terraza un remedo de jardín⁶³⁶.

Merece la pena observar que la casa unifamiliar, el modelo residencial desde entonces anhelado por la mayor parte de los granadinos⁶³⁷, es único y compartido

Roldán Castro, y Florencio Zoido Naranjo (Sevilla: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003), 58-75.

631. «Las urbanizaciones, nuevo concepto de ubicación de viviendas», *IDEAL*, 1 de noviembre de 1980.

632. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía, «Plan de Ordenación del Territorio de la Aglomeración Urbana de Granada» (1999). Tuan se refiere al éxodo suburbano del siglo XX como una “búsqueda del entorno”; en Yi-Fu Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, trad. Flor Durán de Zapata (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007), 304.

633. Xavier Sust i Fatjó advirtió cómo las viviendas unifamiliares satisfacían en mayor medida el deseo de personalización y comunicación pública de la propia identidad reprimido en los bloques; en «El misterioso caso de las urbanizaciones y sus chalets», *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 98 (22 de julio de 1973). Para Henri Lefebvre, el chalet (*pavillion* en el original francés) permite organizar la vida familiar a voluntad, transformando la casa en un espacio lleno de sentido y significado; además, exterioriza de manera clara la propiedad, sus cualidades y sus límites; en Henri Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, ed. Mario Gaviria, 4ª ed. (Barcelona: Península, 1978), 164, 188.

634. Michael Bunce ha señalado cómo el gusto por el “campo” podría ir ligado a necesidades psicológicas básicas, como el deseo de una vida sencilla y en relación armónica con la naturaleza; en Bunce, *The Countryside Ideal: Anglo-American Images of Landscape*, 1. En palabras de Baudrillard, *parece más bien tratarse de restituir la naturaleza como signo después de haberla liquidado en la realidad*; en *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, 95.

635. Arrese Magra, «La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejos de la vida familiar y social de cada época», 33-34.

636. Arrese Magra, «La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejos de la vida familiar y social de cada época», 55-56.

637. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*, 222-23.

por todas las clases sociales; convergencia que cabe atribuir a factores culturales específicos de la comarca, como la fuerza de las raíces rurales y el tradicional apego a un paisaje renombrado, pero también al rechazo generalizado a los abusos urbanos de años anteriores. Nótese, por otro lado, que dicha tipología coincide sensiblemente con el ideal del primer tercio de siglo, también entonces aplicado, siempre que fuera posible, independientemente del nivel socioeconómico —del carmen u “hotel” a la casa barata—. A todas luces, entre los cincuenta y setenta aquel ideal habría quedado eclipsado por la promesa brillante de una vida urbana moderna, suntuosa y confortable en los nuevos barrios periféricos de bloques en altura. Con el desengaño, se produjo un retorno al ideal residencial precedente; retorno eficazmente promovido, también, desde un sector inmobiliario que, agotado el filón anterior, necesitaba reinventarse⁶³⁸.

En efecto, la baja calidad ambiental de las zonas desfiguradas por el desarrollo y la creciente estima social de aquellas porciones de paisaje supervivientes fueron profusamente utilizadas como argumento publicitario por parte de nuevas promociones. A través de un discurso comercial que recurría a los ideales incontestables de la salud, la vida familiar, el contacto con la naturaleza y lo genuinamente granadino, se fomentó una concepción del paisaje como localización y escena exclusivas y susceptibles de apropiación privada. Nuevos desarrollos difundieron masivamente una versión del paisaje local simplificada, idealizada y parcial: sus imágenes planas y atractivas despertaban la evocación, la ensoñación y el deseo de su posesión⁶³⁹, no exento, por otro lado, de implicaciones de estatus y diferenciación social⁶⁴⁰. En unos momentos en que la legislación urbanística y patrimonial se encontraba infradesarrollada y enfocada aún desde premisas materialistas y desarrollistas, el mercado inmobiliario encontró en el rechazo a la ciudad que había contribuido a desfigurar un nuevo nicho de actividad.

Obviamente, el consumo de suelo de tal tipología limita su aplicación, y convierte en exclusivas —y, en algunos casos, excluyentes⁶⁴¹— las realizaciones de este tipo que se inserten en el mismo término municipal de la capital. La exclusividad aumenta con la cercanía al centro y las zonas y elementos patrimoniales —Alhambra, Albaicín, centro histórico— y, especialmente, con la posibilidad de disponer de

638. García Bellido y González Tamarit, *Para comprender la ciudad: claves sobre los procesos de producción del espacio*, 87, 112; Menor Toribio, *La Vega de Granada: transformaciones agrarias recientes en un espacio periurbano*; Antonio Taboada, «Vivir en el campo, pero muy cerca de la ciudad», *IDEAL*, 9 de septiembre de 1992.

639. Para Claude Lévi-Strauss, *este deseo ávido y ambicioso de tomar posesión del objeto en beneficio del propietario, o incluso del espectador, constituye uno de los rasgos más originales del arte de la civilización occidental*; en *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*, trad. Francisco González Aramburu, 3ª ed. (Madrid: Siglo XXI, 1971). Citado en John Berger et al., *Modos de ver*, ed. Moisés Puente, trad. Justo G. Beramendi, 3ª ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 84. Para Josep M. Esquirol, la avidez de posesión y de consumo es la emoción opuesta al respeto; en Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*, 23.

640. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*, 223; Lefebvre, *La producción del espacio*, 411.

641. James y Nancy Duncan han subrayado la delgada línea que separa lo exclusivo de lo excluyente; en *Landscapes of Privilege. The Politics of the Aesthetic in an American Suburb*, 33. Como han evidenciado Peter McNeil y Giorgio Riello, el lujo se basa en el principio de exclusión, es decir, de diferenciación entre una minoría que goza de un bien y una mayoría que no tiene acceso a él; en Peter McNeil y Giorgio Riello, *Luxury: A Rich History* (Oxford: Oxford University Press, 2016), 6.

amplias perspectivas ininterrumpidas del paisaje identitario⁶⁴², cualidad que se había vuelto rara en una Granada dominada por los bloques enfrentados. La casa en urbanización privada, bien localizada y dominante del panorama se convirtió de este modo en un “signo” de prosperidad y éxito social⁶⁴³.

Así se inició la colonización, en el ámbito capitalino, de las laderas del Mirador de Rolando, cerro de San Miguel, El Serrallo o el Barranco del Abogado, y lo mismo estuvo a punto de suceder en la propia colina de la Alhambra⁶⁴⁴. El PGOU de 1985 entendería que la ocupación extensiva de las laderas bien orientadas mediante viviendas unifamiliares era una alternativa razonable y coherente con la historia local a la continuidad del consumo de terrenos de alto valor productivo en la vega y la elevación de bloques abiertos⁶⁴⁵. Sin embargo, se obviaban todavía los efectos sociales, urbanos, ambientales y paisajísticos de la ejecución masiva de este tipo de urbanizaciones⁶⁴⁶, que requerían costosas infraestructuras viarias, redes de suministros y cimentaciones; dependían casi exclusivamente del vehículo particular; carecían de equipamientos y servicios suficientes; generaban un impacto perceptivo de largo alcance por razón de su localización prominente, y, demasiado frecuentemente, tendían a privatizar sus recintos envolventes, generando ámbitos espacial y socialmente segregados y dificultando o, directamente, vetando la experiencia del paisaje desde aquellos lugares al resto de la población. La *Recomendación relativa a la Protección de la Belleza y el Carácter de los Lugares y Paisajes* (UNESCO, 1962) había manifestado la necesidad de clasificar *los terrenos en que se goce de una vista excepcional por su condición de patrimonio colectivo*⁶⁴⁷. En el contexto que nos ocupa, sin embargo, la Alhambra, el Albaicín, la silueta urbana, Sierra Nevada, la vega y los horizontes lejanos se convirtieron en imágenes monetizables. Puede decirse que este tipo de promociones asumieron el paisaje local como espectáculo⁶⁴⁸ amenizador o estetizador de la existencia⁶⁴⁹, que infundía estatus y calidad de vida

642. Diversos estudios han puesto de relieve el aumento de precios socialmente asumido que supone acceder a un alojamiento con amplias vistas sobre el entorno circundante; véase por ejemplo C. Y. Jim y Wendy Y. Chen, «Value of scenic views: Hedonic Assessment of Private Housing in Hong Kong», *Landscape and Urban Planning* 91 (2009): 226-34; Earl D. Benson et al., «Pricing Residential Amenities: The Value of a View», *Journal of Real Estate Finance and Economics* 16, n.º 1 (1998): 55-73.

643. Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*.

644. Se proyectó una urbanización de 230 viviendas unifamiliares de “estilo moruno”. Véase «Ávila Rojas: “La Alhambra no se perjudica con la urbanización”», *IDEAL*, 16 de septiembre de 1984; «Posiciones encontradas entre la Junta y el Ayuntamiento de Granada en la urbanización “Alijares de la Alhambra”», *IDEAL*, 17 de septiembre de 1984; Isac Martínez de Carvajal, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009*, 40-41.

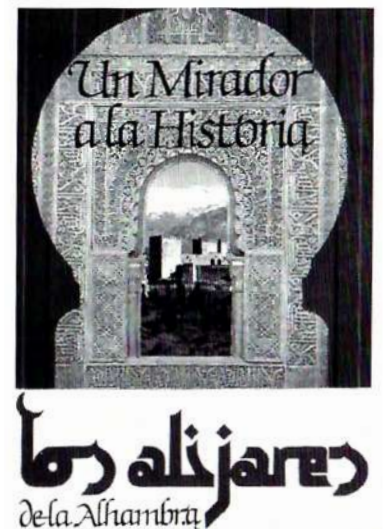
645. VV.AA., *Mesa Redonda: sobre la Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Granada*; Ayuntamiento de Granada, Plan General Municipal de Ordenación Urbana de Granada. Memoria, 89; Ayuntamiento de Granada, «Memoria, Programa de Actuación y Estudio Económico-Financiero del Documento del Plan General de Ordenación Urbana de Granada», 43, 45.

646. El avance y revisión del PGOU de 1994 criticaría este tipo de asentamientos por lo costoso de su urbanización y su fuerte impacto visual; véase José Seguí, *Granada: un proyecto de futuro: Plan general, avance* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 1994), 123, 125.

647. UNESCO, «Recomendación relativa a la Protección de la Belleza y el Carácter de los Lugares y Paisajes» (París, 1962).

648. Recordando a Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*.

649. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, trad. Antonio Prometeo Moya (Barcelona: Anagrama, 2015); Urry, «La mirada del turista», 60.



[Fig. 4] Anuncio de urbanización residencial propuesta en la colina de la Alhambra y finalmente no construida. Tomado de Ángel Isac, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009* (2010), 41.

[Fig. 5] Anuncio de urbanización residencial en el área metropolitana. Publicado en *IDEAL*, 25 de mayo de 1978.



Los Califas crearon un Eden para vivir en Granada... nosotros, hemos creado El Puntal para que Ud. viva hoy como los Califas de ayer.

A 15 minutos de Granada puede comprar un Bungalow amueblado en un gran complejo recreativo en plena naturaleza.

a través de su apropiación privada⁶⁵⁰. Valga como muestra el siguiente extracto de un anuncio publicitario:

[...] la ordenación del conjunto ha sido dispuesta para que la belleza del entorno salte a la vista. La orientación de sus calles las convierte en auténticos miradores. La muralla que lo bordea es un paseo que muestra el encanto de un paisaje cargado de leyenda. Sus colores, su arquitectura, sus parques y jardines son una prolongación del Generalife, de la Alhambra y del vecino Carmen de los Mártires. En este ámbito todo queda abierto. Ninguna vivienda se limita a la frontera de su propio jardín. La Naturaleza lo envuelve todo en una armonía global imposible de acotar⁶⁵¹.

Aunque en ocasiones se afirmen pretensiones de “mejorar” el entorno o “reinterpretar” la historia⁶⁵², este tipo de iniciativas ejemplifican un enfoque pseudopatrimonialista del paisaje; esto es, una conciencia paisajística parcial, adulterada y socialmente desigual, que no es sino la prolongación y evolución lógica de los planteamientos desarrollistas: de la indiferencia ante el paisaje a su explotación económica. El fenómeno ha sido descrito a la perfección por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy:

Para escapar al efecto anonimato se ha esbozado una respuesta que tiende, al cabo de las décadas, a sustituir las arquitecturas verticales —edificios, grandes inmuebles, torres— por arquitecturas horizontales: casas individuales, pequeños condominios. El extraordinario desarrollo de las urbanizaciones, desde los años setenta, apareció así como una respuesta al rechazo de los colmenares. La misma evolución de estas urbanizaciones, sobre todo las que aspiran a tener cierta categoría, refleja un deseo de vivir en un ámbito agradable, perceptible en la decoración mural y vegetal, la presencia de alamedas, la preocupación por la limpieza colectiva. Algunas tienen piscinas, canchas de tenis, áreas de juegos, accesibles sólo a los residentes. El conjunto está trazado a escuadra, cada casa tiene un césped muy verde que limita con la calle, todo respira una belleza bien organizada, aunque sin alma, repetitiva, sin puntos de referencia: algo que recuerda al sueño

650. Para M. Christine Boyer, las urbanizaciones suponen la exaltación individualista del espacio privado; en *The City of Collective Memory*, 9. Zaida Muxí ha denominado a este tipo de promociones “los suburbios utópicos y sedados”; en *La arquitectura de la ciudad global* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 34.

651. *IDEAL*, 17 de septiembre de 1984.

652. Berger ha observado que en esencia, la publicidad es nostálgica. Tiene que vender el pasado al futuro. [...] La publicidad necesita aprovecharse de la educación tradicional del espectador comprador medio. Lo que aprendió en la escuela sobre historia, mitología y poesía puede utilizarse para la fabricación de glamour; en Berger et al., *Modos de ver*, 139-40.

americano, calcado casi en esas zonas de chalets periféricos adonde se va, cuando termina la jornada laboral, a descansar del estrés de la ciudad y también, de manera creciente, para estar al abrigo de las amenazas y desórdenes urbanos⁶⁵³.

En estas poblaciones protegidas no hay fealdad: pero la belleza que hay es una belleza barnizada, sosa, insustancial, una estética de la asepsia, el confort, la tranquilidad, en un espacio privatizado y liofilizado: «una privatopía en marcha»⁶⁵⁴.

Esta estrategia comercial, como se ha indicado, apelaba principalmente a la clase medio-alta, más receptiva a este tipo de asociaciones esteticistas y portadoras de exclusividad, pero al mismo tiempo introdujo en el resto de la población una conciencia del ideal temporalmente inalcanzable; ideal que se adaptaría finalmente a sus posibilidades para satisfacer también esta demanda⁶⁵⁵, según la lógica del “consumo emulativo”⁶⁵⁶. En efecto, las clases medias granadinas escaparon fundamentalmente hacia los municipios del área metropolitana, donde resultaba más asequible la consecución del arquetipo al existir suelos más económicos⁶⁵⁷ y una menor regulación urbanística. A ello contribuyó también la ya citada mejora de las comunicaciones rodadas, en una aglomeración urbana de distancias perfectamente asumibles⁶⁵⁸. En algunos casos, las segundas residencias surgidas anteriormente como complemento de la vida urbana se convirtieron en un modelo serio de residencia permanente⁶⁵⁹; en otros, fueron los terrenos transmitidos por herencia familiar los que sirvieron de base a nuevas edificaciones, y, en muchos más, resultó sencilla y asequible la obtención de una porción de suelo sobre la que se iba levantando —en ocasiones, con las propias manos de los residentes y según la disponibilidad económica— la casa familiar; a ello habría que sumar las promociones privadas de urbanizaciones multitudinarias, con los años progresivamente numerosas. Una rápida indagación de hemeroteca permite comprobar la profusión, especialmente durante los años noventa, de reportajes y anuncios de nuevos complejos residenciales en el entorno metropolitano que prometían tranquilidad y cercanía a la naturaleza, la nieve y el paisaje “a cinco minutos de la ciudad”. Los municipios que los acogieron, la mayoría en la vega y de tradicional base agraria,

653. Lipovetsky y Serroy, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico* [edición electrónica sin paginar].

654. Lipovetsky y Serroy, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico* [edición electrónica sin paginar].

655. Dimitra N. Zygra y John Sayas, «Second Home Development and the Landscapes of Southern Europe», en *Landscape as Mediator, Landscape as Commons. International Perspectives on Landscape Research*, ed. Benedetta Castiglioni, Fabio Parascandolo, y Marcello Tanca (Padua: Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2015), 101-14.

656. Veblen, *Teoría de la clase ociosa*.

657. Román Urrutia, «Vivir en el campo», *IDEAL*, 26 de julio de 1999; Fernando Argüelles, «Vivir cerca de la capital», *IDEAL*, 19 de mayo de 2001.

658. El POTAUG (1999) enumeraba las causas de esta desbandada de población: la política urbana más restrictiva que entró en vigor con el PGOU de 1985, el contraste con las políticas expansivas de los municipios de la corona, el incremento de la motorización y la mejora de las comunicaciones rodadas; en Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía, Plan de Ordenación del Territorio de la Aglomeración Urbana de Granada. Véase también Precedo Ledo, *Ciudad y desarrollo urbano*, 228; Ricardo Duque Calvache, «Procesos de gentrificación de cascos antiguos en España: el Albaicín de Granada» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2010), 90; Menor Toribio, *La Vega de Granada: transformaciones agrarias recientes en un espacio periurbano*, 118.

659. Amparo Ferrer Rodríguez y Eugenia Urdiales Viedma, «Transformaciones socio-espaciales en el área suburbana de Granada», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n.º 15 (1995): 305-13; Menor Toribio, *La Vega de Granada: transformaciones agrarias recientes en un espacio periurbano*, 118.

Un espléndido paisaje con magníficas vistas de Granada, Sierra Nevada y la Vega.

Compre un Estilo de Vida

Si es usted de los que aman lo exquisito y no se conforman con vivir de cualquier manera, ahora puede TENER UNA PARCELA, DESDE 800 M², EN RESIDENCIAL CORTIJO DE LA LUZ, una urbanización de lujo.

Situada en Otura, a sólo 10 min. de Granada y perfectamente comunicada, con acceso a través de la autovía de circunvalación y la carretera comarcal Otura-Ogijares-Granada. Además, próximamente contará con un acceso directo desde la citada autovía.

La finca, que se encuentra junto al futuro campo de golf de Otura, dispone de un completo campo de prácticas de este deporte entre otras instalaciones.

Un sitio muy especial, completamente cercado, en-el que los afortunados podrán disfrutar de un estilo de vida exclusivo, en plena naturaleza.

Si quiere gozar de la tranquilidad y vivir sin aglomeraciones, ESTE ES EL LUGAR IDEAL PARA QUE CONSTRUYA SU CASA Y DISFRUTE DE SU PAISAJE.

Venga a visitarnos a nuestra Casa-Cortijo de Otura o llámenos al teléfono 55 54 79

[Fig. 6] El paisaje como producto de consumo. Anuncio de urbanización en un municipio del área metropolitana, publicado en IDEAL, 6 de junio de 1993.

encarnan el campo posproductivista, que pierde su tradicional papel productor y pasa a acoger funciones lúdicas, deportivas o residenciales⁶⁶⁰: aquellas que han sido expulsadas de la capital en razón de su deterioro ambiental⁶⁶¹.

Como es sabido, el descontrol definitivo llegó con la Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre régimen del suelo y valoraciones, que estableció como susceptible de urbanización todo el terreno que no estuviera oficialmente protegido⁶⁶². De esta manera se fijaba la urbanización como el destino último por defecto de toda porción de suelo. Ello se tradujo, con la connivencia de los municipios del cinturón, en la creación de un parque de viviendas unifamiliares desproporcionado que tapizó en pocos años laderas y terrenos agrícolas de objetos arquitectónicos complejos, aislados en sus correspondientes parcelas. Los resultados son, entre otros, la

660. Chris Paris, *Affluence, Mobility and Second Home Ownership* (Londres - Nueva York: Routledge, 2011), 38-39.

661. Precedo Ledo ha denominado a este proceso "desurbanización residencial" de la ciudad central; en *Ciudad y desarrollo urbano*, 228.

662. Aunque la Ley en su Exposición de motivos recordaba que eran los planes generales los encargados de establecer la imagen de la ciudad que la comunidad que lo aprueba considera deseable, tal permisividad tendió a relajar el compromiso de los municipios.

conurbación⁶⁶³ (Armillá, Huétor Vega, Maracena), la pérdida de carácter de los centros poblacionales (Monachil, Cúllar Vega, Cenes), la desaparición progresiva del patrimonio rural, la invasión de la superficie cultivable⁶⁶⁴, la monofuncionalidad de las bolsas residenciales, su dependencia absoluta del transporte privado, la congestión de tráfico de los caminos rurales, la colmatación edilicia de los lugares de alto valor paisajístico y un paisaje más confuso, en el que la fragmentación y la atomización del territorio erosionan su legibilidad histórica⁶⁶⁵.

Hay pocas diferencias, en lo que a la aproximación al paisaje se refiere, entre el uso turístico y el residencial en este tipo de proyectos, hecho que ha permitido la reconversión en ambas direcciones. Se ofertan del lugar similares atractivos: localizaciones estratégicas por su accesibilidad y prominencia paisajística, aislamiento y separación respecto al grueso de la población y una impresión de invariable armonía y seguridad, basada en la homogeneidad social⁶⁶⁶ y en la selección de un entorno aparentemente apacible con el que sólo se establecen relaciones casuales de orden estético-sensorial. El usuario no penetra en los conflictos y dilemas que plantea el medio circundante ni se imbrica con él vitalmente; se le ofrece, sencillamente, una ilusión de sosiego edénico en la que historia, paisaje, patrimonio y naturaleza se rinden a su servicio y disfrute. Se fomenta, de este modo, una ocupación territorial basada en la fruición estética del entorno; fruición, por otra parte, cuidadosamente orientada y lo suficientemente distanciada como para no suscitar dilemas morales. Al igual que un cuadro de un paisaje lejano tiende a agrandar a cualquier espectador, estas promociones proporcionan el mismo tipo de impresiones: paisajes "artificializados"⁶⁶⁷ y convenientemente distanciados⁶⁶⁸, reducidos a atmósferas de manchas, luces, colores y grano urbano. La consecuencia es que no se empatiza ni se trata de comprender lo contemplado, sino que basta con la satisfacción ante su apariencia⁶⁶⁹.

De este modo, si en épocas pasadas la contemplación de un amplio panorama llevaba implícita la condición del observador como creador, dueño y administrador de lo observado —habitualmente coincidente con la realidad de unas amplias propiedades o de un dominio político—, en el siglo XX dichas connotaciones no desaparecen, sino que mutan en otro tipo de posesión: la visual y estética, mucho

663. El término fue acuñado por Patrick Geddes.

664. Amina Nasser, «La Vega de cemento», IDEAL, 19 de noviembre de 1995; María Ruiz, «Más de 1200 hectáreas de vega protegida se han convertido en viviendas en 30 años», IDEAL, 8 de enero de 2006.

665. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía, «Memoria de información y síntesis del diagnóstico», en *Plan de Ordenación Territorial de la Aglomeración Urbana de Granada* (Granada, 1999).

666. Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 61-64.

667. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

668. Kim Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form* (Londres - Nueva York: Routledge, 2014), 115.

669. En relación con esta cuestión, véase Nicolás Alberto Trivi, «El paisaje, del atractivo al fetiche. Un ensayo sobre consumo visual y turismo», PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural 16, n.º 4 (2018): 1131-41.

[Fig. 7] Laderas entendidas como “tribunas” para el consumo visual del paisaje. A la izquierda, fragmento del fresco *Platea abrupta*, Perejaume, 1998, Teatro del Liceu de Barcelona. A la derecha, fotografía de la autora, 2017.



más asequible⁶⁷⁰ aunque notoriamente más superficial⁶⁷¹, y no apelan ya a una mínima élite dirigente, sino a cada vez más amplios grupos de población socialmente ascendentes, dotados de la capacidad de reconocer paisajes y ávidos tanto de evasiones revitalizantes⁶⁷² como de una individuación de su existencia. Cuando la mirada no persigue el conocimiento ni la comprensión, sino solamente la gratificación momentánea; cuando, para ello, se transforma y simplifica un lugar de modo irreversible, la actitud adoptada es la del espectador-consumidor⁶⁷³.

Como ha destacado Mona Domosh, el consumo es *per se* un acto destructivo⁶⁷⁴. También el consumo visual del paisaje lo es: aunque *a priori* pueda parecer que la mirada es inocua y que no “gasta” o erosiona lo visualizado, se trata de un consumo complejo, por deslocalizado y faseado:

- El consumo más agresivo se realiza, en primera instancia, no en la escena contemplada, sino en el entorno desde donde son posibles aquellas vistas estetizadas, en la forma de ocupación del suelo, eliminación de vegetación o

670. Coupled with the fact that they did not have to be owned to be enjoyed, views were seen as a discounted version of a formerly aristocratic pleasure; en Isenstadt, «Four Views, Three of Them Through Glass», 228.

671. La contemplación estetizante fomenta la exterioridad con respecto a lo observado, como han evidenciado, entre otros, Relph, *Place and Placelessness*; Pallasmaa, *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*.

672. Alma Gottlieb, «Americans' Vacations», *Annals of Tourism Research* 9, n.º 2 (1982): 165-87.

673. Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, 132. Sobre el consumo territorial véase John Urry, *Consuming Places* (Londres - Nueva York: Routledge, 2002). El consumo visual ya se puede iniciar a distancia, gracias a las nuevas tecnologías, como ha destacado Xavier Costa en Giovanni Maciocco y Silvia Serreli, eds., *Enhancing the City: New Perspectives for Tourism and Leisure* (Londres - Nueva York: Springer, 2009), 181.

674. Domosh, «Consumption and Landscape», 203.

cultivos previos, transformación de la orografía, introducción de infraestructuras, irrupción de vehículos, alteración de procesos y ciclos naturales, generación de impacto visual, etc.; transformaciones todas ellas de carácter irreversible. Este consumo de suelo rara vez se produce de manera aislada, sino que, al contrario, induce a repetir la operación en las inmediaciones, por imitación y ante la evidencia de precedentes comercialmente exitosos. A la larga, la práctica totalidad del espacio de visualización privilegiado suele acabar colmatado y privatizado por edificaciones y sus espacios libres particulares. De este modo, el emplazamiento inicialmente exclusivo se termina densificando y devaluando a medio plazo⁶⁷⁵, a lo que, en el caso de las urbanizaciones, habría que sumar las deficiencias funcionales de lo que, a pesar de todo, suele querer entenderse como zona urbana⁶⁷⁶. Paliar estas carencias, por otra parte, supondría, además de un inasumible coste económico, la generación de un impacto todavía mayor.

– A largo plazo, este consumo visual tiene asimismo consecuencias para el territorio contemplado, y es que se generaliza su cosificación estética, lo que se traduce en la pérdida de la mirada crítica⁶⁷⁷ y en la proliferación de políticas y modos de actuación que eliminan capas de complejidad. La tematización, la fosilización, la turistización, el abandono de procesos productivos por otras expectativas de lucro más rápido, la merma de la diversidad natural, la gentrificación⁶⁷⁸ y la “ludificación”, o conversión en escenario de ocio y consumo⁶⁷⁹, son sólo algunas de ellas. Se inicia, así, el empobrecimiento del paisaje por simplificación y reducción a sus componentes estético-sensoriales⁶⁸⁰.

A continuación se estudian tres casos granadinos ilustrativos de esta problemática: la del paisaje entendido como ambientación estetizante y su utilización con fines comerciales. Se comienza con el que fuera establecimiento pionero del turismo de élite en Granada, el Hotel Alhambra Palace. Se continúa con aquella urbanización nacida en la dictadura como suburbio económico de clase media pero reconducida como CITN, aprovechando el empuje turístico, y finalmente reconvertida en complejo residencial exclusivo: El Serrallo, extendido recientemente por los terrenos de las inmediaciones. El último caso de estudio lo hemos denominado Nuevo Albaicín, comprendiendo bajo esta denominación, tomada del frustrado Plan Especial de 1975, todas las promociones de viviendas, en su mayoría

675. Greg Halseth, «The 'Cottage' Privilege: Increasingly Elite Landscapes of Second Homes in Canada», en *Tourism, Mobility and Second Homes. Between Elite Landscape and Common Ground*, ed. C. Michael Hall y Dieter K. Müller (Clevedon: Channel View Publications, 2004), 51; Urry, *Consuming Places*, 185.

676. Mario Gaviria, *Campo, urbe y espacio del ocio* (Madrid: Siglo XXI, 1971), 118. El autor habla al respecto de “sofisma publicitario”.

677. Silvano, «Cuando las ciudades se transforman en paisajes: representación, fragmentación e idealización del espacio urbano».

678. Remitimos a la investigación de Ricardo Duque Calvache para el caso concreto del Albaicín: «Procesos de gentrificación de cascos antiguos en España: el Albaicín de Granada».

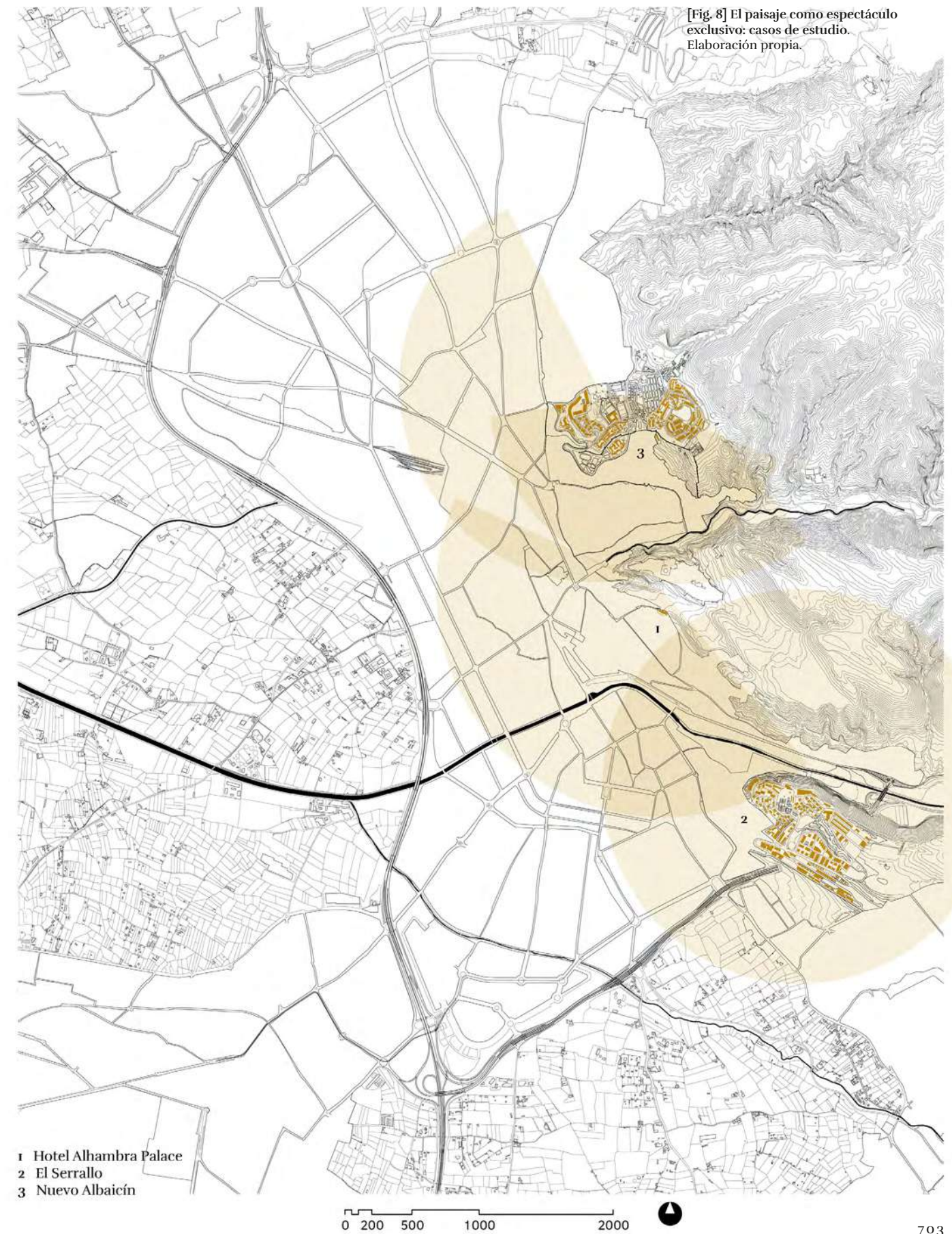
679. Sobre esta cuestión puede verse Bunce, *The Countryside Ideal: Anglo-American Images of Landscape*, 89. Para el caso de la vega de Granada, remitimos a la hemeroteca local, con notas de prensa como Amina Nasser, «La barrera del ocio», *IDEAL*, 9 de junio de 1996; Amina Nasser, «El Parque Central, una opción para el nuevo ferial», *IDEAL*, 4 de marzo de 1997; Amina Nasser, «Tiempos de reconciliación», *IDEAL*, 4 de marzo de 1997.

680. Francesc Muñoz Ramírez, «Paisajes ateritoriales, paisajes en huelga», en *La construcción social del paisaje*, ed. Joan Nogué, 2ª ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 293-323; Linarejos Cruz Pérez y Ignacio Español Echániz, *El paisaje: de la percepción a la gestión* (Madrid: Liteam, 2009), 70-71.

unifamiliares, surgidas en torno a la Muralla Albérezana y Cerro de San Miguel, con objeto de explotar las cualidades de un entorno inmediato al barrio histórico y asomado a la Alhambra, la ciudad y su vega. Los tres casos se han localizado en el plano adjunto, acompañados de conos esquemáticos que indican su dominio visual sobre los alrededores [Fig. 8].

Gráficamente, para el análisis de estos proyectos nos valdremos de las representaciones que demanden las características concretas del caso en cuestión. Así, en el Hotel Alhambra Palace, que constituye un edificio exento, compositivamente autónomo y de notoria presencia urbana, optaremos por la representación isométrica para evaluar su impronta perceptiva en la actualidad, a semejanza de lo efectuado en la segunda parte de la tesis con los hitos simbólicos de la ciudad cristianizada. Para El Serrallo y el Nuevo Albaicín, que conforman en sí mismos áreas habitadas de considerable extensión, se ha recurrido a la representación analítica en planta siguiendo los mismos criterios gráficos que en el bloque anterior dedicado a los barrios de ensanche. En los tres casos, no obstante, se halla presente un mismo tipo de gráfico que resulta expresivo de su móvil común: la sección transversal a través de la topografía, siguiendo la línea de máxima pendiente, que permite reconocer los criterios de selección y ocupación del terreno y el direccionamiento de los edificios con vistas a la fruición panorámica.

Mediante este estudio de casos podremos comprender mejor la evolución reciente de los planteamientos arquitectónicos adoptados en Granada en relación con su patrimonio paisajístico. Las conclusiones que se deriven de este análisis serán sintetizadas, igualmente, al final de esta tercera parte.



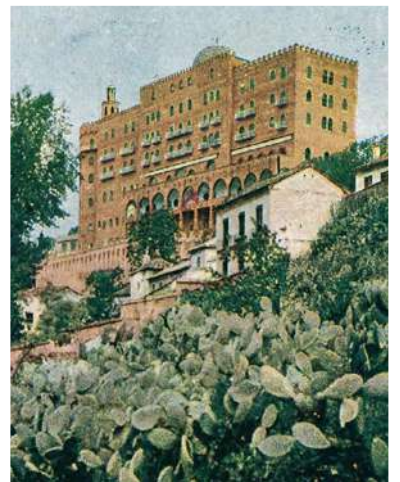
CASOS DE ESTUDIO

Hotel Alhambra Palace

Hemos apuntado que el proyecto del Hotel Alhambra Palace (1906-1909) fue promovido por Julio Quesada (1857-1936), conde de Benalúa y duque de San Pedro de Galatino; uno de los pioneros en advertir el potencial de Granada para el desarrollo de la industria turística⁶⁸¹. Ya en 1904, en el marco de un debate sobre la mejora de los accesos a la Alhambra, Benalúa había presionado para que un ramal del tranvía eléctrico ascendiese hasta la ciudad palatina por el Realejo y la Cuesta del Caidero; ramal que entraría finalmente en servicio en 1907⁶⁸² con una entusiasta acogida y que proporcionaría, a lo largo del trayecto, una deleitosa percepción dinámica del panorama compuesto por la ciudad, la Sierra y la vega meridional [Fig. 2]:

¡Subir á la Alhambra con rapidez, cómodamente, fácilmente, contemplando al mismo tiempo el panorama de la Vega, el más hermoso del mundo, un paisaje incomparable, lleno de luz y de indescriptible poesía!⁶⁸³

Al mismo tiempo que se construía dicha línea, el conde proyectaba alzar en sus inmediaciones un gran hotel de lujo que utilizase como principales reclamos su proximidad, tanto física como estética, con la ciudadela nazarí y el dominio del panorama local. Indudablemente, la Alhambra era el principal atractivo que Granada presentaba a los visitantes foráneos⁶⁸⁴; Julio Quesada era plenamente consciente de ello, y así lo manifestó defendiendo en diversas ocasiones su restauración y la expropiación de las construcciones particulares enclavadas en su interior⁶⁸⁵. De hecho, el mismo Hotel Palace editaría antes de su apertura un plano explicativo de la fortaleza roja (1908)⁶⁸⁶ y el propio Benalúa redactaría una especie de guía titulada *Boabdil*, que llevaría a la imprenta en 1925⁶⁸⁷, además de encargarse, como



[Fig. 1] El hotel en la ladera de la Antequeruela. Detalle de una postal ca. 1910. AMG, signatura 00.019.12, número de registro 300869.

681. Ignacio Durán Caffarena, «Introducción», en *Historia del Hotel Alhambra Palace* (Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018), 11.

682. El acceso a la Alhambra por el Realejo mediante el tranvía de cremallera fue una contrapropuesta del duque de San Pedro de Galatino al funicular planteado por Nicolás Escoriaza, gerente de la compañía de tranvías, por la Carrera del Darro. Véase la polémica y el debate suscitado en Nicolás de Escoriaza, «El tranvía á la Alhambra», *El Defensor de Granada*, 5 de agosto de 1904; «Los tranvías», *La verdad: periódico tradicionalista*, 30 de marzo de 1905; «El tranvía á la Alhambra», *La verdad: periódico tradicionalista*, 18 de febrero de 1905; «Los tranvías. Una visita», *El Defensor de Granada*, 27 de enero de 1906; «El tranvía de la Alhambra», *El Defensor de Granada*, 24 de diciembre de 1907.

683. «El tranvía de la Alhambra».

684. Así lo confirmaba Richard Ford en su guía: *the first object of every English traveler is the Alhambra*; en *Handbook for Travellers in Spain*, parte I: 300.

685. Senado, «Sesión del miércoles 4 de diciembre de 1907», *Diario de las Sesiones de Cortes. Senado. Presidencia del Excmo. Sr. D. Marcelo de Azcárraga*, n.º 110 (1907): 2181-2202; Senado, «Sesión del lunes 17 de junio de 1912», *Diario de las Sesiones de Cortes. Senado. Presidencia del Excmo. Sr. D. Eugenio Montero Ríos*, n.º 139 (1912): 1981-2002.

686. Modesto Cendoya Busquets, «Plano general de la fortaleza de la Alhambra con las propiedades particulares enclavadas en el mismo así como las exteriores adosadas a las murallas» (Granada: Tip. Lit. Paulino Ventura Traveset, 1908). El autor del plano es Modesto Cendoya, entonces arquitecto director de la Alhambra.

687. Conde de Benalúa, *Boabdil (Reseña para el turista)*. Granada y la Alhambra hasta el siglo XVI (Granada: Artes Gráficas Granadinas, 1925).



[Fig. 2] Inauguración del tranvía de cremallera por la Cuesta del Caidero. *El Defensor de Granada*, 24 de diciembre de 1907.

han sugerido recientes investigaciones, un álbum fotográfico del monumento a Rafael Garzón⁶⁸⁸. La estima de lo nazarí en el caso del conde alcanzaba lo personal, pues vinculaba a sus antecesores con Boabdil, como ha observado María Dolores Fernández-Fígares⁶⁸⁹. Pero, además del legado islámico, la vista global de la ciudad con su denso caserío puntuado por pétreos monumentos, rodeada por el mar verde de la vega y coronada por las cumbres blancas de Sierra Nevada constituía, a su juicio, un espectáculo estético de primer orden susceptible de explotación turística⁶⁹⁰. En este sentido, conviene tener presente que el carmen particular del conde —el Carmen de Cea y de la Fuente, de herencia materna⁶⁹¹— se situaba en la cercana zona de las Vistillas de los Ángeles, hecho que hubo de favorecer su apreciación de estas perspectivas [Fig. 3]. Ya Édouard Guyer había señalado en su manual para la construcción de hoteles que una de las motivaciones para erigir este tipo de establecimientos podía ser *la conveniencia de sacar partido a un sitio pintoresco [...] y de facilitar el disfrute de un punto de vista remarcable*⁶⁹². La iniciativa de Benalúa estaba, por otra parte, perfectamente concertada con las políticas estatales: es apenas tres meses después del mencionado decreto de formación de la Comisión

[Fig. 3] El Carmen de Cea y de la Fuente o Carmen de Benalúa. En el extremo izquierdo de la imagen, la edificación principal. Vicente León Callejas, 1910. APAG, Colección de Fotografías, signatura F-053793.

688. Diego Clemente Espinosa y Alberto Celis Pozuelo, «Un álbum inédito de Rafael Garzón sobre la Alhambra en Daimiel», en *Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*, ed. E. Almarcha Núñez-Herrador y R. Villena Espinosa (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021), 443-59.

689. Estudio preliminar a la edición facsímil de *Boabdil* (1999).

690. Así lo recoge en el prólogo de *Boabdil: La impresión que al llegar a Granada, coronada con sus crestas de nieve, experimenta el viajero, es sin duda la más intensa de todas las emociones que busca el turista cuyo nivel artístico esté educado*.

691. Su amplio solar agrupaba, entre otras parcelas, las de los actuales Colegio Santo Domingo y Carmen Mirador de las Vistillas, cuya edificación principal, aunque modificada en algunos aspectos, se corresponde con la lujosa residencia original. Antonio Corral López ha recogido el testamento de la madre de Julio Quesada, Elia Piédrola y Blake; véase Antonio Corral López, *El Duque de San Pedro de Galatino: prócer de Granada* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1980), 27, 33. El conde de Benalúa se encargó de ampliar la parcela con diversas adquisiciones, hasta conformar un frondoso vergel de apariencia neoárabe.

692. Édouard Guyer, *Les Hôtels Modernes*, ed. A. Morel et Cie. Libraires-Éditeurs, trad. Henri Bourrit (París, 1877), 30 [traducción de la autora]. La edición original en alemán tiene por título *Das Hôtelwesen der Gegenwart* y data de 1874.

Nacional Permanente de Turismo (1905)⁶⁹³ cuando solicita alineación y rasante⁶⁹⁴ para la erección del establecimiento hotelero. Julio Quesada, por tanto, persiguió aunar ambos atractivos, cercanía a la Alhambra y fruición paisajística, en la suntuosa fábrica del nuevo hotel, lo que determinó la elección de su emplazamiento en la cima de la Antequeruela.

Se trataba de un solar en ladera (unos 3.000 m²) sumamente accidentado, resultado de la agrupación de varias parcelas de distintos propietarios⁶⁹⁵ y de la absorción de la calle conocida como Cuesta de la Antequeruela⁶⁹⁶ o Calle de Moras⁶⁹⁷. La importancia de la condición panorámica del emplazamiento se pone de manifiesto en el hecho de que, como contrapartida, se asumieran inconvenientes tales como lo arduo y costoso de los movimientos de tierra y la cimentación a ejecutar —el conde insistió en la nivelación de la parcela⁶⁹⁸—, la difícil accesibilidad —sólo parcialmente solventada con el tranvía de cremallera— o la necesaria reconfiguración urbanística de la zona, que implicó una cesión de suelo al Ayuntamiento de 76 m²⁶⁹⁹. De este modo, la nueva construcción vino a hacer acto de apropiación de las vistas de que previamente gozaban vecinos como el vicecónsul británico Davenhill desde la significativamente llamada Casa de Buena Vista⁷⁰⁰ o Buena Vista de los Mártires⁷⁰¹, aún en pie [Fig. 4]. Gerald Brenan, en su famoso libro *South from Granada*, da cuenta de lo que supuso la emergencia del colosal edificio para el diplomático inglés y su familia:

Their misfortune was that, after the site of their house had been chosen for its view, the vast Hotel Palace should then have been built immediately in front of it⁷⁰².

693. Ministerio de Fomento, Real Decreto de 6 de octubre de 1905 por el que se crea una Comisión Nacional de Turismo.

694. AMG, *Expediente sobre determinación de línea y rasante a que ha de sujetarse la edificación de un hotel en los terrenos situados en Peña Partida, Barrio de la Antequeruela, propiedad del Conde de Benalúa*, expediente con signatura C.02258.0035.

695. Doce parcelas, según Manuel Titos Martínez, *El Duque de San Pedro de Galatino* (Granada: Comares, 1999), 71. Sin embargo, la certificación de propiedades que poseía el conde en el término municipal de la capital en marzo de 1906, disponible en el Archivo del Senado, relaciona 18 inmuebles entre fincas rústicas y urbanas, de los cuales, a juzgar por su descripción y linderos, sólo ocho parecen haber integrado el solar del futuro hotel.

696. Según el plano de Granada de Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi (1894).

697. Según el plano de Granada de José Contreras (1853).

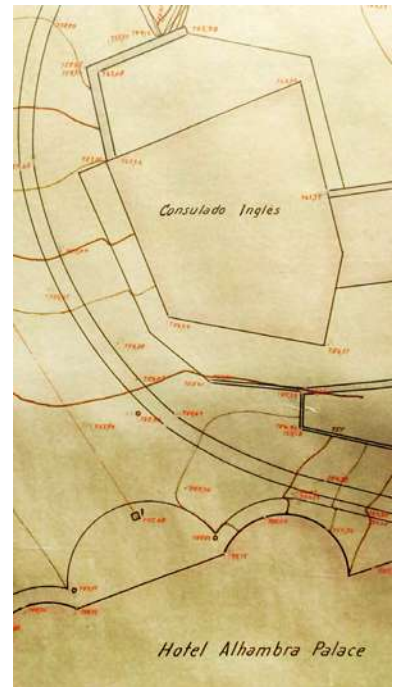
698. José Antonio Corral menciona una conocida anécdota, transcripción de un testimonio de José Linares Palma, que resulta reveladora de la firme determinación del conde: *A propósito del proyecto de la construcción del Hotel Alhambra Palace, se encontraban sobre su futuro emplazamiento el Duque de San Pedro con varios de sus asesores o colaboradores. Al hacerle éstos al Sr Duque algunas consideraciones sobre las dificultades del proyecto y emplazamiento sobre un lugar tan accidentado y elevado, sacó D. Julio una moneda de oro y la arrojó sobre el lugar donde se iba a construir el hotel diciendo: "Y el oro ¿será capaz de allanarlo?". A lo que contestó uno de sus acompañantes: "Si hay mucho como ése, pues claro Sr. Duque". "Entonces, que comiencen las obras lo más pronto posible", ordenó finalmente el futuro dueño del Hotel Palace. Corral López, *El Duque de San Pedro de Galatino: prócer de Granada*, 244.*

699. AMG, *Expediente sobre determinación de línea y rasante a que ha de sujetarse la edificación de un hotel en los terrenos situados en Peña Partida, Barrio de la Antequeruela, propiedad del Conde de Benalúa*, expediente con signatura C.02258.0035.

700. Juan José Pérez-Cellini, «El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)», *Locus Amoenus*, n.º 13 (2015): 127-38.

701. Baedeker, *Spain and Portugal. Handbook for Travellers*, 331.

702. Gerald Brenan, *South from Granada* (Londres: Hamish Hamilton, 1957), 237.



[Fig. 4] Obstrucción de las vistas del consulado inglés por el Hotel Alhambra Palace. Se aprecian también los raíles del tranvía de cremallera procedente de la Cuesta del Caidero. Detalle de *Plano de la Zona de los Mártires*, ca. 1930. AMG, signatura 15.014.04, número de registro 406.



[Fig. 5] Emplazamiento del Hotel Alhambra Palace. A la izquierda, vista parcial del terreno antes de su edificación: se observan viviendas populares y un tupido arbolado. Detalle de una fotografía ca. 1905, AFRA, Fondo Martínez Rioboo. A la derecha, el hotel en construcción: las viviendas han sido demolidas pero aún persiste la vegetación. Fotografía ca. 1907, AMG, signatura 00.016.05, número de registro 300982. Ambas imágenes fueron tomadas desde la Cruz de los Mártires (erigida en 1903).

El proyecto arquitectónico se encomendó en primera instancia al arquitecto británico Mr. Lowel⁷⁰³, a quien la prensa del momento señala como autor de los planos⁷⁰⁴. El inglés se desplazó hasta Granada para inspeccionar junto con el ingeniero Ramón Maurell distintas localizaciones de Sierra Nevada a las que Benalúa barajaba extender su oferta turística, para lo cual parecen haber sido determinantes las vistas del entorno circundante⁷⁰⁵; hecho que vuelve a incidir en la inseparabilidad de turismo y paisaje en esta etapa. La participación internacional en el proyecto del Hotel Alhambra Palace denota que el duque deseaba un establecimiento a la altura de los europeos y capaz de satisfacer las demandas de la clientela extranjera, aunque en paralelo contase con otro proyectista local, Modesto Cendoya, que además era arquitecto municipal (1888-1927) —lo que ayudaría a agilizar los trámites administrativos— y poco después sería nombrado arquitecto director de la Alhambra (1907-1923) —lo que, desde el punto de vista empresarial, facilitaría el intercambio y beneficio mutuo entre alojamiento y atracción turística—. Es cierto que Cendoya proyectaba paralelamente el Grand Hotel de París en la Gran Vía de Colón (1905-1908), pero sus instalaciones no alcanzaron la categoría,

703. «Hoteles en la Sierra», *El Defensor de Granada*, 16 de agosto de 1906. El arquitecto aparece también aludido como Mr. Lowet, Lower o Lowell en fuentes posteriores como: Titos Martínez, *El Duque de San Pedro de Galatino*; Salvador Mateo Arias Romero, «Granada: El cine y su arquitectura» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009); Andrés Molinari, «Un hotel con el corazón de candilejas», en *Historia del Hotel Alhambra Palace* (Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018), 39-60. La identificación precisa del personaje no parece fácil, dado que en Gran Bretaña no existió un registro legal de arquitectos hasta 1934, siendo opcional la inscripción en la RIBA. En el *Directory of British Architects* (1834-1914), no figura ningún Lowel o Lowell, pero sí varios Lovell, entre ellos Charles Ernest Lovell (†1917), Percy Wells Lovell (1878-1950), Richard Goulburn Lovell (1861-1937) y Richard John Lovell (n. 1857). Lamentablemente, la información hallada sobre ellos es muy escasa.

704. [Mr. Lowel] es, como ya hemos indicado, el autor de los planos del [hotel] que se construye en la Antequeruela, según las indicaciones que le hizo el conde de Benalúa; en «Hoteles en la Sierra».

705. Lowel quedó encantado de las deliciosas vistas de aquellos lugares, estimándolos muy á propósito para la construcción de hoteles; en «Hoteles en la Sierra». En Sierra Nevada Benalúa construiría el Hotel del Duque, un sanatorio y un "chalet-restaurant", desde cuya amplia terraza se divisan panoramas estupendos y bellezas que dejan el ánimo en suspenso de admiración. Los proyectos se deben, en este caso, al maestro de obras Antonio Jiménez; véase R. de Granada, «Construcciones en Sierra Nevada», *Granada Gráfica: revista ilustrada* (Granada, enero de 1920).

la modernidad y el empaque de un hotel de lujo equiparable a los europeos⁷⁰⁶. De hecho, el Palace fue el primer edificio construido en Granada con estructura de hierro "a la americana"⁷⁰⁷, conforme a la práctica hotelera de otros países⁷⁰⁸, lo que sugiere que el esquema general y, con él, la solución estructural podrían haber sido aportaciones del proyectista foráneo⁷⁰⁹.

Arquitectónicamente, el proyecto fusiona el concepto de "Grand Hotel" urbano con el de sanatorio o balneario aburguesado en emplazamiento climática y paisajísticamente privilegiado. En una columna de prensa se observaba: *parece que el pensamiento del Duque de San Pedro, consiste en hacer del edificio un lugar de esparcimiento, de alicientes, comodidades y recreo, de tal manera que pueda superar á los célebres de la Costa Azul; para que, á semejanza de Baden, Biarritz, Monte-Carlo, constituya un centro de atracción tan poderoso, como esotros donde se congregan los privilegiados de la fortuna procedentes de todos los países del globo*⁷¹⁰. De una parte, sus sofisticados servicios y comodidades —calefacción, ventilación, ascensor, baños individuales, cocina francesa, teatro, casino, garaje— responden al *glamour* de la vida urbana; de otra, su situación exenta y prominente (a la cota 755) permitía una alta exposición al entorno por la totalidad de sus frentes, proveyéndole *panoramas y vistas [...] admirables y únicos en el mundo entero* así como una *pureza de ambiente y diafanidad atmosférica, que le dan ventajas de sanatorio y condiciones de higiene imposibles de encontrar en ninguna otra parte*⁷¹¹.

La planta presenta un esquema lineal (unos 16 × 73 m) de rotunda funcionalidad, vertebrado longitudinalmente por un corredor central, que distribuye lateralmente a los distintos espacios, y, transversalmente, por un aproximado eje de simetría que atraviesa los ambientes principales, desde la zona del acceso por el lado norte hasta la terraza panorámica a mediodía. Si se compara la planta del Palace, que presentamos aquí en un ferropusiano fechado según su propia cartela en 1907-1908 y, hasta donde sabemos, inédito⁷¹² [Fig. 6], con la de exitosos

706. Los baños del hotel eran comunes, por ejemplo.

707. «Metalúrgicos en huelga», *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*, 5 de mayo de 1908; «El Alhambra-Palace», *El Defensor de Granada*, 23 de diciembre de 1909.

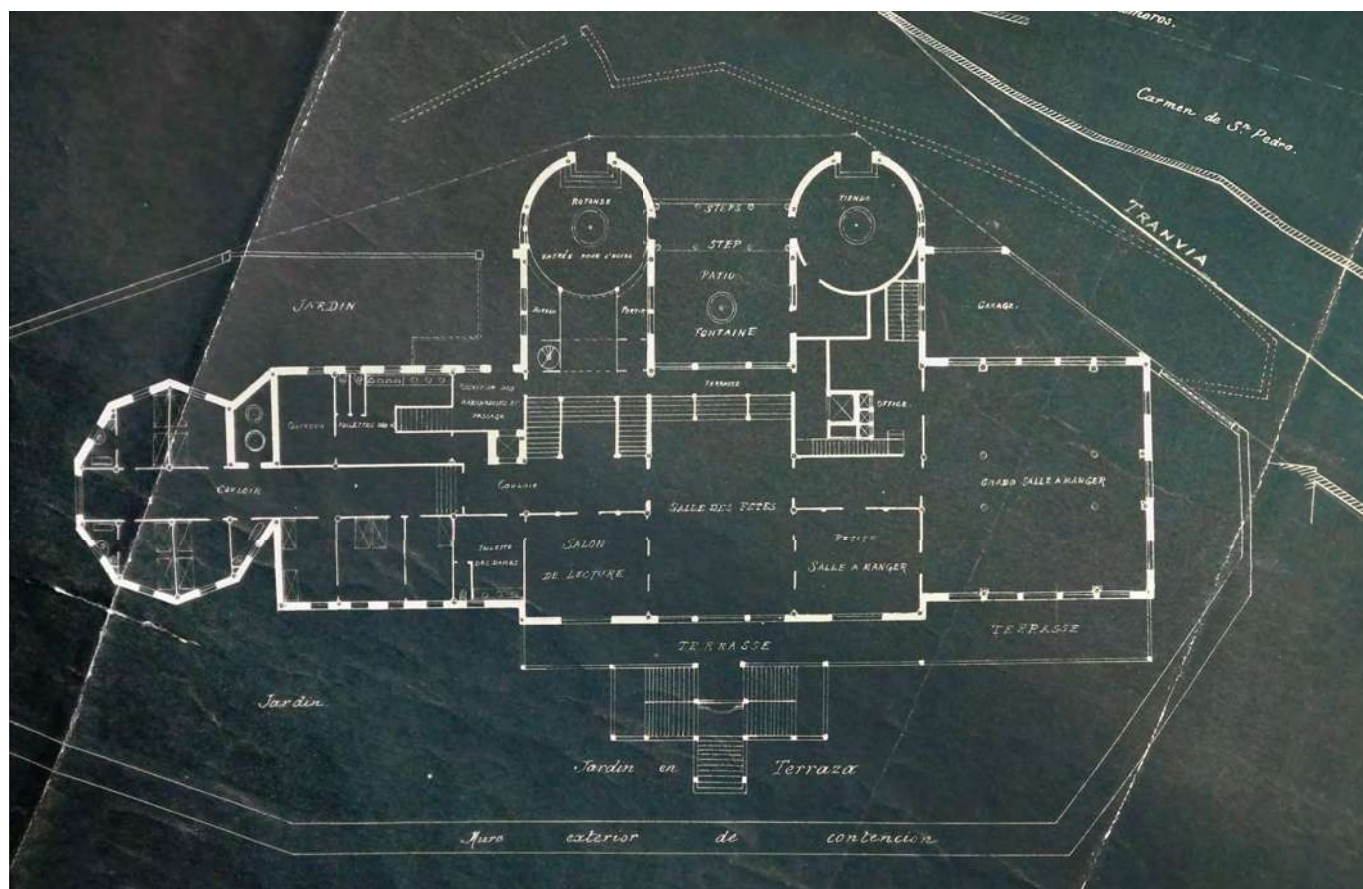
708. La estructura metálica posibilitaba armazones de rápida construcción y grandes luces en planta baja; véase Emma Anderson, «'The Hotel de Luxe': The Architectural and Social Significance of the 'Grand Hotel' in London 1860-1910» (Tesis doctoral, University of Oxford, 2019), 82-83.

709. Se ha venido afirmando, sin embargo, que el inglés se habría dedicado a *la decoración de los salones y demás estancias interiores, considerándolo artista y diseñador especializado en yeserías y azulejos, formado en la tradición del estilo neoalhbresco, favorecido desde mediados del siglo XIX por los análisis y publicaciones de Owen Jones*; en María del Mar Villafranca Jiménez, «La Alhambra que visitó Sorolla», en *Sorolla. Jardines de luz* (Madrid: Ediciones El Viso, 2012), 5; Juan Calatrava Escobar, «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico», en *El Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, ed. Ángel Isac Martínez de Carvajal (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2006), 11-69. Para más información sobre este tema, véase «Owen Jones: Diseño Islámico y Arquitectura Moderna», en *Owen Jones y la Alhambra*, ed. Juan Calatrava Escobar (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011), 9-41.

710. «Reformas en la Alhambra», *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*, 30 de mayo de 1909.

711. «El Alhambra-Palace».

712. AMG, *Plano de la situación que ocupa el Grand Hotel construido por el Excmo. Sr. Duque de San Pedro en la Alhambra (Granada). Año 1907-1908*, signatura 05.001.01, número de registro 185. Con toda probabilidad, su dibujo se debe a Cendoya. Desafortunadamente, el plano carece de firma, aunque falta su esquina derecha, donde podría haber figurado. No hay apenas documentación de archivo sobre este proyecto, pues, al parecer, gran parte de ella pereció en la Guerra Civil, cuando el hotel se ocupó como Hospital de



[Fig. 6] Planta baja del proyecto del Hotel Alhambra Palace. Las diferencias con lo finalmente construido delatan su condición proyectual. Las líneas discontinuas representan los contornos del solar antes de la reordenación urbanística iniciada por la construcción. AMG, Plano de la situación que ocupa el Grand Hotel construido por el Excmo. Sr. Duque de San Pedro en la Alhambra (Granada)_Año 1907-1908, signatura 05.001.01, número de registro 185.

precedentes europeos emplazados asimismo en enclaves paisajísticamente atractivos para el turismo, como el Hôtel Beau-Rivage en Lausana⁷¹³ o el Hôtel National en Lucerna⁷¹⁴, se advierte su casi total identidad. Si en aquéllos las terrazas y habitaciones se orientaban hacia los lagos y cumbres alpinas, aquí el panorama al que se dirigen las atenciones lo componen la ciudad baja, la vega irrigada por el Genil, la Alhambra y Sierra Nevada. Por lo demás, la jerarquía y secuencia espacial son por completo análogas. Al igual que en aquellos modelos, la planta tipo sencillamente se repite en altura tantas veces como se entiende apropiado desde el punto de vista constructivo y de utilización, y es esta superposición de niveles idénticos sobre la pública planta baja la que da como resultado la volumetría general del edificio⁷¹⁵. En el Palace, a diferencia de los hoteles decimonónicos, se introdujo ya el ascensor, pero la pervivencia de las inercias anteriores, que privilegiaban las habitaciones de los pisos más próximos al de acceso, y las limitaciones técnicas pudieron haber

Sangre, según se indica en Rafael Gómez Montero, «Va a cumplir sesenta años el Hotel Alhambra Palace», *IDEAL*, 20 de febrero de 1969.

713. Según los planos incluidos en el manual de Guyer: *Les Hotels Modernes*, 49.

714. Según los planos incluidos en el manual de Sacchi: *Le abitazioni. Alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville* (Milán: Ulrico Hoepli, 1874).

715. *Los pisos 4º, 5º, 6º y 7º, están dedicados completamente á las habitaciones para viajeros, que son iguales en todos los pisos; en «El Alhambra-Palace».*

aconsejado la elevación final de tres plantas sobre la baja, más ático y dos niveles bajo rasante —posibilitados por la escarpada topografía—.

Volviendo al ferropusiatto, conviene advertir su condición de plano de proyecto, por su datación y por sus ligeras diferencias con lo finalmente ejecutado. En él se evidencia que inicialmente la entrada al edificio estaba prevista por uno de los baluartes o cuerpos salientes en dirección norte (*entrée pour l'hotel [sic]*), de manera un tanto extraña y contradiciendo la simetría general⁷¹⁶; el baluarte gemelo se destinaba a *tienda*. Traspasada la recepción en *rotonde*, una escalinata depositaba al huésped en un *couloir* desde el que era posible acceder al *salon de lecture*, a la *salle des fetes [sic]*, a la *petite salle a manger [sic]* y, en último término, a la *grand salle a manger [sic]*⁷¹⁷. Todas estas dependencias comunes se abrían a la gran *terrasse* de la planta baja, orientada al suroeste, desde la que se dominaba el extremo meridional de la ciudad, la vega y la Sierra; vistas idénticas a las redescubiertas por el tranvía de cremallera y que el hotel se agencia en el colofón del ascenso. La gran longitud de la terraza, su bajo antepecho y condición originalmente despejada⁷¹⁸ permitían una intensa exposición al entorno circundante, en la que la voluminosa arquitectura que posibilitaba dicha experiencia desaparecía oportunamente tras el usuario [Fig. 8]. Así lo describió el hispanista Ian Gibson:

[...] la terraza, una de las más bellas de España y del mundo, que ofrece fabulosas vistas sobre la ciudad, la Vega y Sierra Nevada. No conozco placer comparable al de pasar aquí unas horas al atardecer, tomando una copa y contemplando (porque de pura contemplación se trata) el panorama. La terraza mira directamente hacia poniente, y las puestas de sol en Granada, que hacían que el joven Lorca a menudo llegara tarde para la cena [...] son espectaculares⁷¹⁹.

Desde esta terraza, como revela el ferropusiatto, estaba además previsto que descendiese una escenográfica escalinata, con dos ramas y posible fuente ante el tramo final, hasta los jardines inferiores (*Jardín en Terraza*)⁷²⁰; jardines, al igual que la escalera, no realizados y que habrían estado ceñidos por el *muro exterior de contención* almenado. Debajo de la terraza de la planta baja, en el nivel inferior, existía otra, cubierta y segmentada por amplios arcos de herradura [Fig. 8].

Probablemente la participación de Cendoya comprendiese, además de la transferencia con el monumento nazarí y la dirección de obra del hotel, la resolución de la imagen externa del nuevo edificio. La disociación del proyecto de las plantas y de los alzados de los hoteles de categoría era una práctica bastante extendida en

716. En la actualidad el acceso se produce por lo que originalmente fuera patio descubierto entre los dos baluartes salientes, que se encuentra techado y cerrado como vestíbulo.

717. La estancia más importante del hotel, según el manual de Sacchi, *Le abitazioni. Alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville*.

718. Actualmente existe una subestructura metálica de sujeción de los toldos que empaña la diafanidad original.

719. Ian Gibson, *En Granada, su Granada... Guía a la Granada de Federico García Lorca* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997), 95-96.

720. A esta mezcla de rótulos en un francés no demasiado riguroso y en castellano hay que añadir dos vocablos en inglés (*steps, step*) rotulados junto al porche en el patio junto al acceso. Intuimos que se deseaba indicar "escalón", aunque desconocemos el motivo de la alternancia de idiomas. El francés era la lengua por antonomasia de la sofisticación hotelera, lo que explicaría las cartelas interiores de estas características, mientras que los elementos del contexto aparecen invariablemente rotulados en castellano. Tal vez los rótulos ingleses *steps, step* fueran literalmente copiados del plano trazado por Lowel; no obstante, se trata de una mera hipótesis que cabría indagar en mayor profundidad.



[Fig. 7] El alhambrismo en otras construcciones del conde de Benalúa. Arriba, entrada al Carmen de Cea y de la Fuente, en las Vistillas de los Ángeles. Vicente León Callejas, 1902. APAG, Colección de Fotografías, signatura F-055559. Abajo, Castillo de Láchar. Postal de 1971.

Europa, pues las primeras requerían claridad espacial, actualización técnica y probada funcionalidad y los segundos eran entendidos como “vestiduras” orientadas a transmitir una imagen estudiada entre el refinamiento y el ensueño⁷²¹. Este tipo de colaboraciones parecen haber sido asimismo habituales en los primeros hoteles de alto nivel construidos en España⁷²². De este modo cobraría pleno sentido la apariencia externa del Hotel Palace, pues, aunque el alhambrismo era una tendencia en auge en Europa desde mediados de la centuria anterior⁷²³, la conjunción de formas empleada parece difícil de adscribir a un arquitecto ajeno al contexto nacional, en un edificio en que *se funden las formas alhambrenas con volúmenes extraídos de la Torre del Oro de Sevilla y de las murallas de Ávila*⁷²⁴. Mucho más probable parece que el esquema funcional y testado en planta se “vistiese” con formas, gestos y acentos visuales que persiguiesen la asociación inmediata con una supuesta tradición local de componente sincrética y predominio neoárabe⁷²⁵. Cendoya ya había empleado en otros trabajos —entre ellos, el palacete del vizconde de Escoriaza en el Paseo de la Bomba y el Castillo de Láchar del propio Benalúa⁷²⁶— *un lenguaje similar: construcciones de inspiración militar, módulos rectangulares horizontales del que sobresale uno a modo de torre, arcos de herradura levemente apuntados sin alfiz, columnas de tipo nazarí, coronamiento de almenas, enlucido blanco o a la almagra, aplicación de la cúpula semiesférica de cerámica vidriada colocada por Rafael Contreras en el Patio de los Leones y empleo de yeserías en el interior* [...] ⁷²⁷ [Fig. 7].

La elección de esta estética se explica, en primer lugar, por su connotación exótica y suntuosa en el contexto europeo, según una concepción idealizada de la cultura árabe como sofisticada, pasional y hedonista, en lo que más bien era una

721. Anderson, «‘The Hotel de Luxe’: The Architectural and Social Significance of the ‘Grand Hotel’ in London 1860-1910», 77-78.

722. En el Ritz de Madrid, el proyecto lo trazó Charles-Frédéric Mewès, autor también del Carlton de Londres y del Ritz de París, y la dirección de obra corrió a cargo del español Luis Landecho. El mismo Mewès diseñó el Hotel María Cristina de San Sebastián con la colaboración de Francisco Urco la Lazcanotegui, quien hubo de *modificar y completar parte no pequeña del proyecto, ó, mejor dicho, de los planos presentados por su colega francés*, además de llevar a cabo la dirección de obra. En el Palace madrileño, el diseño se debe a Edouard-Jean Niermans, asistido por Eduardo Ferrès Puig. Véase E. G., «El nuevo hotel “María Cristina” de San Sebastián», *La construcción moderna*, n.º 19 (1912): 284-90; Elaine Denby, *Grand Hotels: Reality & Illusion; An Architectural and Social History* (Londres: Reaktion Books, 1998), 251, 255; Donzel, *La edad de oro de los grandes hoteles*, 60; Carlos Larrinaga Rodríguez, «La hotelería turística en el primer tercio de lujo en España del siglo xx», *Ayer*, n.º 2 (2019): 65-94.

723. Anna McSweeney, «Versions and Visions of the Century the Nineteenth- Alhambra in Ottoman World», *West 86th* 22, n.º 1 (2015): 50; Claudia Heide, «The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication», *Art in Translation* 2, n.º 2 (2010): 217.

724. Manuel Titos Martínez, «El duque de San Pedro de Galatino, promotor del Hotel Alhambra Palace (1857-1936). Política y empresa en la España de la Restauración», en *Historia del Hotel Alhambra Palace* (Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018), 18. Además, según el estudio de Emma Anderson, las preferencias estilísticas en las fachadas de los hoteles londinenses contemporáneos iban por otros derroteros: clasicismo afrancesado y eclecticismo cosmopolita; véase Anderson, «‘The Hotel de Luxe’: The Architectural and Social Significance of the ‘Grand Hotel’ in London 1860-1910», 65-66.

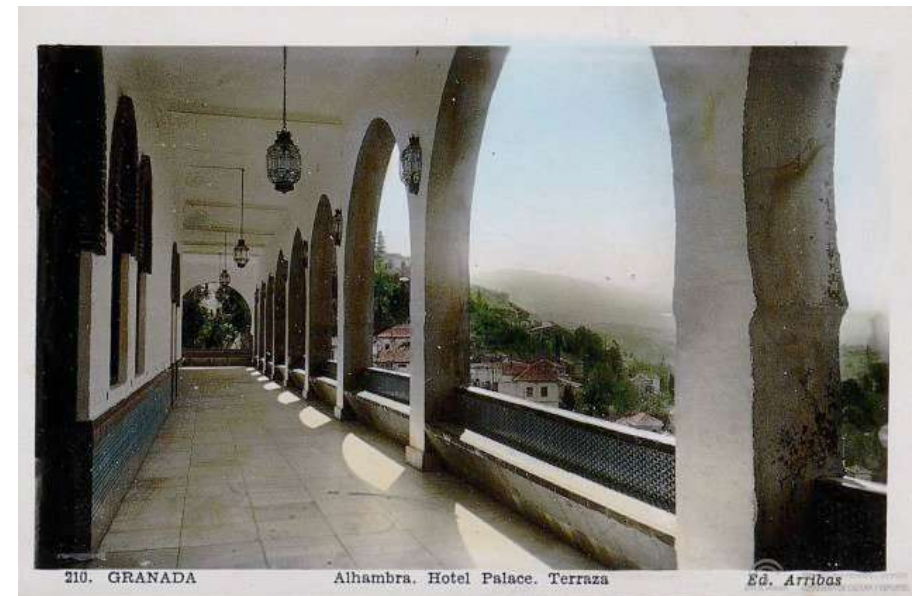
725. En un reportaje próximo a la inauguración se califica el hotel de *genuinamente granadino*; en «El Alhambra-Palace».

726. El castillo presenta una superposición de estratos de cierta complejidad, pero, de manera simplificada, puede decirse que consta de una torre defensiva islámica del s. XIV en torno a la cual creció una fortificación en el s. XVI, que a su vez fue ampliada por Julio Quesada entre 1885 y 1887.

727. José Manuel Rodríguez Domingo, «La Alhambra efímera: el pabellón de España en la exposición universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 28 (1997): 131.



405 GRANADA Terraza del Hotel Alhambra Palace Terraza de MM tel Alhambra Palace E. Roisin-Photo



210. GRANADA Alhambra. Hotel Palace. Terraza Ed. Arribas

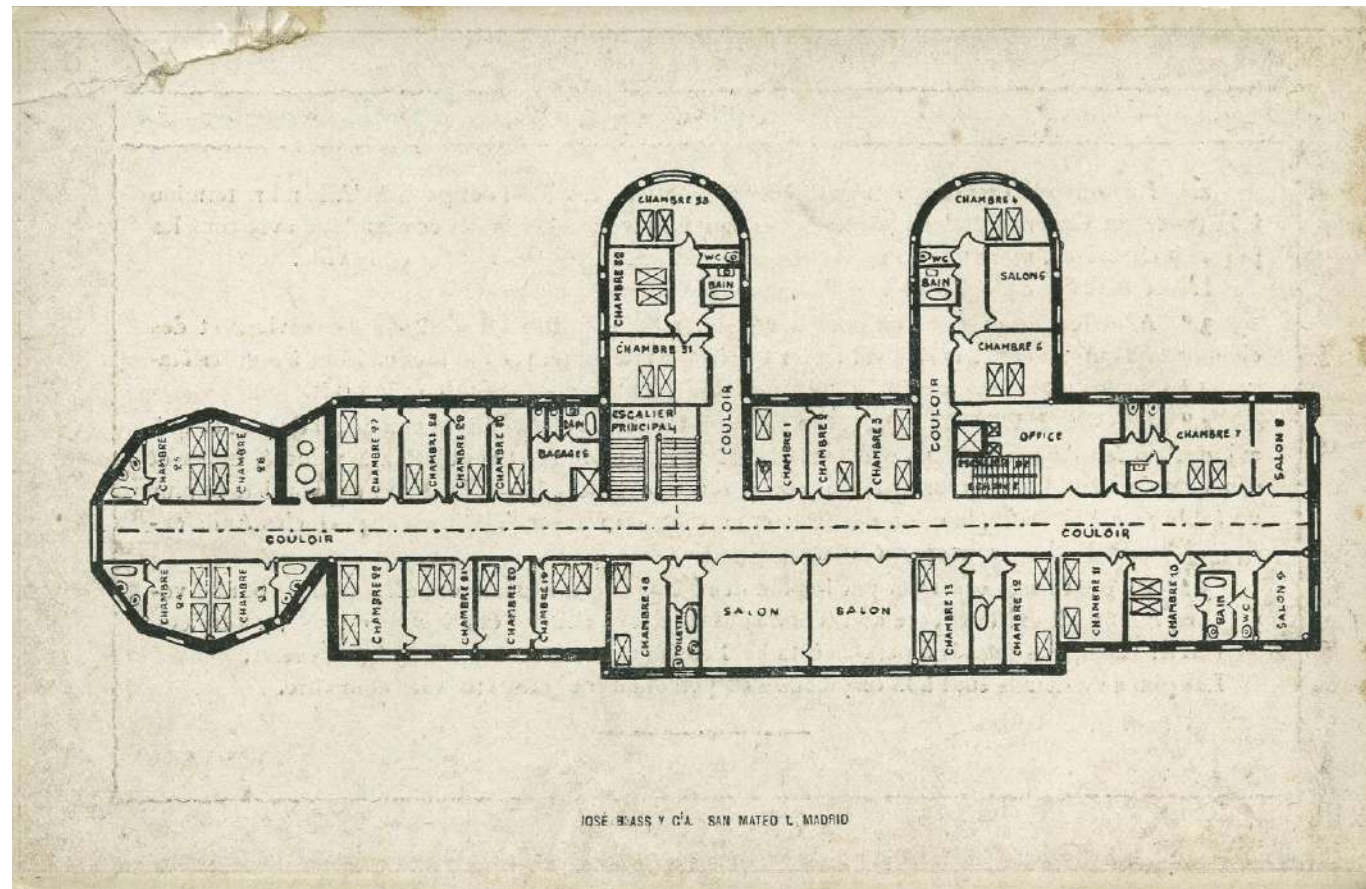
[Fig. 8] Experiencia del paisaje desde las terrazas del Hotel Alhambra Palace en su estado original. Arriba, terraza descubierta en la planta baja, en origen completamente despejada. L. Roisin, ca. 1930. Colección de la autora. Abajo, terraza del nivel inferior, en un principio abierta y actualmente acristalada. APAG, Colección de Postales, signatura Po-01583.

antítesis fantástica de la sociedad occidental y sus asfixiantes convenciones⁷²⁸. Es por ello que el alhambrismo se convirtió en una tendencia muy popular, en especial para los establecimientos de ocio⁷²⁹: hoteles, casinos, cines, teatros y otros edificios recreativos constituían “heterotopías”⁷³⁰ en toda regla, como lo era el mismo

728. Véase Jules Goury y Owen Jones, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834* (Londres: Owen Jones, 1842); Calatrava Escobar, «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico»; Juan Calatrava Escobar y Guido Zucconi, eds., *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia* (Madrid: Abada Editores, 2012); Calatrava Escobar, «Owen Jones: Diseño Islámico y Arquitectura Moderna».

729. McSweeney, «Versions and Visions of the Century the Nineteenth- Alhambra in Ottoman World», 50; Heide, «The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication», 217.

730. Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*.



[Fig. 9] Planta tipo de habitaciones. Última hoja de un díptico publicitario del Hotel Alhambra Palace editado en francés, ca. 1910. Museo Nacional del Romanticismo, número de inventario FD3887.

Oriente respecto de Europa occidental. Pero también, en territorio nacional, el neoárabe se perfilaba como una de las vías de exploración para la arquitectura del momento, por su evidente vinculación histórica y las consiguientes implicaciones de autoafirmación y diferenciación respecto al resto del continente, en unos momentos de crisis y desorientación tanto del panorama arquitectónico como de la propia identidad nacional⁷³¹. Ello explica que constituyera una opción relativamente frecuente y ampliamente valorada entre la alta burguesía⁷³².

Desde este punto de vista, se reconoce la voluntad de “tematizar” la edificación según la ambivalencia fortaleza/palacio característica de las construcciones alhambrenas. Como en los alcázares islámicos, el hotel se propone exhibir una apariencia imponente, masiva y de resonancias castrenses que contraste con las

731. Rodríguez Domingo, «La Alhambra efímera: el pabellón de España en la exposición universal de Bruselas (1910)». Emilio García Gómez calificó este proyecto de *delicioso desatino*; en Miguel Ángel Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, ed. Julián Gállego, 2ª ed. (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1994), 331. Miguel Ángel Baldellou, por su parte, ha hablado de *pésimo gusto e inseguridad*; en Miguel Ángel Baldellou, «El arquitecto García de Paredes. La arquitectura de García de Paredes», en J.M. García de Paredes: *Arquitecto (1924-1990)* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), 136.

732. Un reportaje se refiere al Castillo de Láchar del conde de Benalúa como *una mansión de las que se describen en las Mil y Una Noches*; en *El Defensor de Granada*, 24 de septiembre de 1886. En otro reportaje, de 1899, el periodista afirma: *Había yo admirado el hermoso palacio árabe que, rodeado de frondoso y ancho parque, tiene el conde de Benalúa no lejos de la Alhambra, en Granada. De lo que nadie me había hablado era del soberbio castillo morisco. [...] todo respira, como acontece en el palacio de Granada, el más agudo, refinado, primoroso y delicadísimo gusto árabe*; en *El Defensor de Granada*, 1 de noviembre 1899.

delicias interiores. Así, se dota de un contundente desarrollo vertical, coronamiento de almenas y revestimiento de tono almagra que evoca los tapiales de la fortaleza roja. Su aspecto dominante e inexpugnable se complementa con la escamada cúpula de remate o la multitud de ventanas apuntadas, que anuncian, por contra, el contenido lujoso y hedonista de sus interiores. Finalmente, se reinterpreta la asociación entre fruición paisajística e intimidad y exclusividad de los palacios nazaríes enlazando con el propósito turístico del establecimiento. Así, la terraza panorámica del Palace se diseña como un amplio adarve sobre la ciudad, contorneado por un parapeto bajo y macizo; los proyectados jardines se previeron aterrazados, según reza el ferropusiatto, a semejanza de los del Partal y el Generalife, y las habitaciones de los huéspedes se abrieron mediante huecos puntuales con arcos de herradura apuntados. La decoración y espacialidad de los interiores, salvo en los ambientes comunes principales, quedaron sin embargo disociadas de esta tematización estética [Fig. 10].

Todo ello permite interpretar el proyecto del Hotel Casino Alhambra Palace como un intento de materializar una cómoda⁷³³ y moderna Alhambra adaptada al alojamiento turístico de la alta sociedad europea, que satisfaría plenamente el deseo de experimentar en primera persona el sueño oriental, precisamente en el último bastión islámico de Occidente. A un tiempo aislado y dominante del mundo exterior, el hotel combinaba un pasado prestigioso e idealizado con todas las comodidades del presente; una mezcla de indiscutible atractivo para el segmento social al que apelaba. De hecho, en fechas próximas a la culminación de las obras, la prensa calificaba el hotel de *portentoso prodigio de arquitectura*⁷³⁴.

La publicidad del establecimiento empleó desde el inicio su dominio panorámico sobre el entorno como reclamo comercial. La víspera de nochebuena de 1909, a pocos días de la inauguración oficial por el rey Alfonso XIII⁷³⁵, el duque promotor ofrecía una entrevista a *El Defensor de Granada* en la que mostraba las delicias del flamante hotel, incluyendo las cualidades de fruición paisajística que habían estado en la base de su concepción:

El emplazamiento del hotel es envidiable, —continuó diciendo el duque, llevándonos a la terraza de la planta baja. En ninguna parte del mundo se encontrará un punto que reúna tan hermosas condiciones, que posea tan sugestivas vistas, que domine una extensión tan pintoresca.

[...] Puede asegurarse que este hotel, es uno de los mejores, por no decir el mejor, que existen en Europa. Su situación es incomparable, indescriptibles los panoramas que desde él se descubren; elegante y original su estilo arquitectónico, mudéjar hasta en sus menores detalles⁷³⁶.

733. Según su promotor, el Palace sería *un Hotel con todas las comodidades modernas* que habría de favorecer *la atracción de nuestra hermosa ciudad de Granada para los extranjeros*. AMG, *Expediente sobre determinación de línea y rasante a que ha de sujetarse la edificación de un hotel en los terrenos situados en Peña Partida, Barrio de la Antequeruela, propiedad del Conde de Benalúa*, expediente con signatura C.02258.0035.

734. «Los Reyes á Granada», *Noticiero Granadino*, 2 de junio de 1909.

735. El hotel se inaugura finalmente el 31 de diciembre de 1909, un día antes de lo inicialmente previsto, con la estancia del monarca, a lo que contribuyó el que Benalúa hubiera sido íntimo amigo de Alfonso XII. El propio conde da cuenta de ello en sus *Memorias del Conde de Benalúa*, ed. Manuel Titos Martínez (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007). Véase también la nota de prensa «El Alhambra-Palace».

736. «El Alhambra-Palace».



[Fig. 10] Interiores originales del Hotel Alhambra palace. Arriba, algunas de las suites. Web oficial del Hotel Alhambra Palace. Abajo, zonas comunes. Vicente León Callejas, 1919. APAG, Colección de Fotografías, signatura F-054883.

En el mismo argumento incidía la documentación oficial de difusión editada en distintos idiomas, que el propio Benalúa se encargaría de enviar a contactos estratégicos en el panorama internacional:

Ce grand Hôtel sera ouvert le 1^{er} Janvier 1910 et sera sans doute le meilleur hôtel de toute l'Espagne non seulement à cause de sa position admirable mais à cause de tous ses aménagements faits sur des plans parfaits par un des meilleurs architectes de Londres. L'Hôtel est placé au sommet de la colline de l'Alhambra. Le rez-de-chaussée est placé de plein pied sur les superbes jardins et bois de l'Alhambra. Le Panorama que l'on admire de tous les balcons et terrasses de l'Hôtel est une des merveilles du monde entier. Placé entre la Sierra Nevada et la Vega et à une hauteur de 800 m., sa situation est non seulement exceptionnelle au point de vue artistique mais aussi d'une parfaite pureté d'air et de limpidité atmosphérique, ce qui lui donne des conditions de sanatorium et d'hygiène impossibles à trouver ailleurs. Quant à ses conditions pour le Tourisme, il est inutile de rappeler ici que Grenade reçoit par an DIX HUIT MILLE étrangers pour visiter l'Alhambra et tous ses autres monuments Arabes, Gothiques et Renaissance qu'elle possède, étant la ville la plus intéressante et qui conserve le mieux sa couleur locale dans toute l'Espagne [...]737.

Obsérvese la nueva alusión a *un des meilleurs architectes de Londres* como traxista *des plans parfaits* —dato que posiblemente inspirase confianza en la potencial clientela— y la referencia a la posición excepcional del inmueble, por lo “artístico” y “saludable” del emplazamiento. La cualidad del panorama circundante aparece subrayada justo tras la inmediatez del hotel a los jardines y arboledas de la Alhambra. Las *suites* más lujosas se orientaban al suroeste: a la puesta de sol, la vega y la ciudad, quedando la otra mitad de las habitaciones asomada al Bosque de la Alhambra, y todas ellas dominadas por la presencia imponente de la Sierra. El hotel continuaría anunciándose hasta su clausura en la Guerra Civil como *el mejor y de más admirable situación topográfica de Granada y único en su clase con vistas a la vega y Sierra Nevada*738.

Es significativo advertir que, en este proyecto, el panorama divisable aparece estetizado e idealizado, mientras que la ciudad —y, con ella, la misma ladera de la Antequeruela— se transforma sin reparos. Esta ambivalencia de las atenciones paisajísticas es, como se dijo, característica del primer tercio del siglo XX: se adopta una óptica positivista para con la ciudad y su progreso, al tiempo que se estetizan la Alhambra y el panorama distante, en unos momentos de incipiente actividad turística y conciencia patrimonial en los que el valor supremo a preservar y promocionar era la belleza pintoresca. Todo cuanto quedase excluido de esta estrecha caracterización admitía ser sobreescrito y transformado en cualquier sentido provechoso, pues el “arte” y la “belleza” se creían espacial y materialmente acotados.

Así, el hotel se erige en espacio privilegiado para la experiencia del paisaje; un paisaje al que, de algún modo, cree no pertenecer. En efecto, el edificio supuso una radical transformación de la silueta urbana739, pasando a protagonizar el paisaje

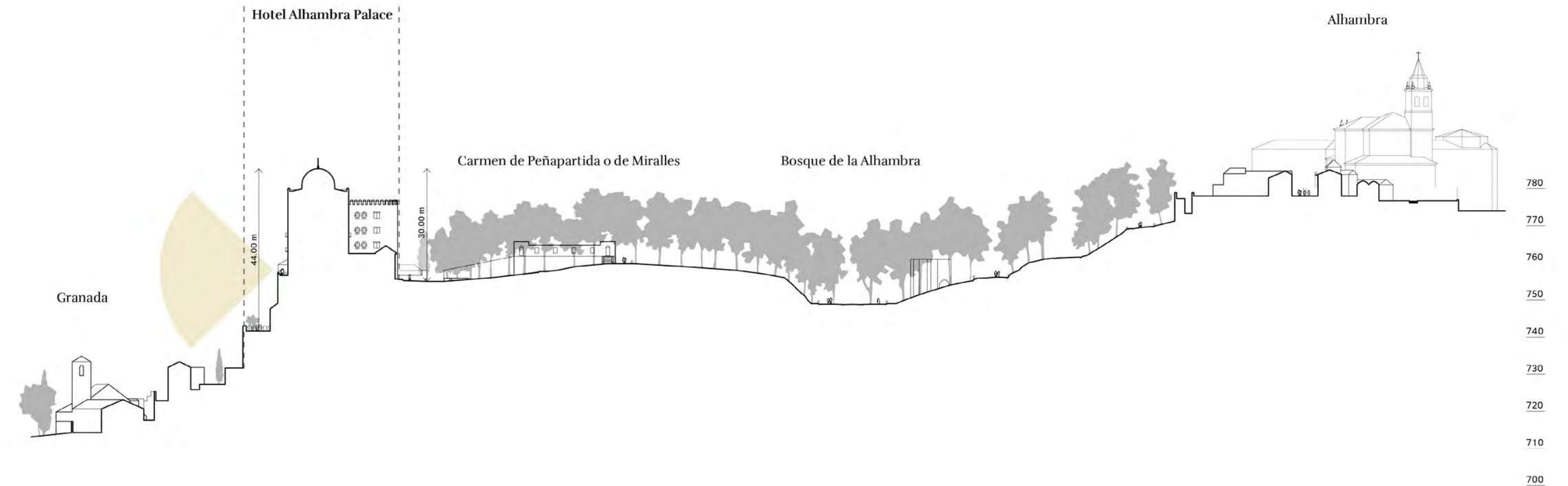
737. Díptico publicitario ca. 1910, Museo Nacional del Romanticismo, número de inventario FD3887. Las mayúsculas pertenecen al texto original. La portada del folleto era una fotografía del hotel desde la Alcazaba, emergiendo del Bosque de la Alhambra y recortado sobre la silueta de Sierra Nevada.

738. Del anuncio inserto en *Granada Gráfica*, agosto de 1922.

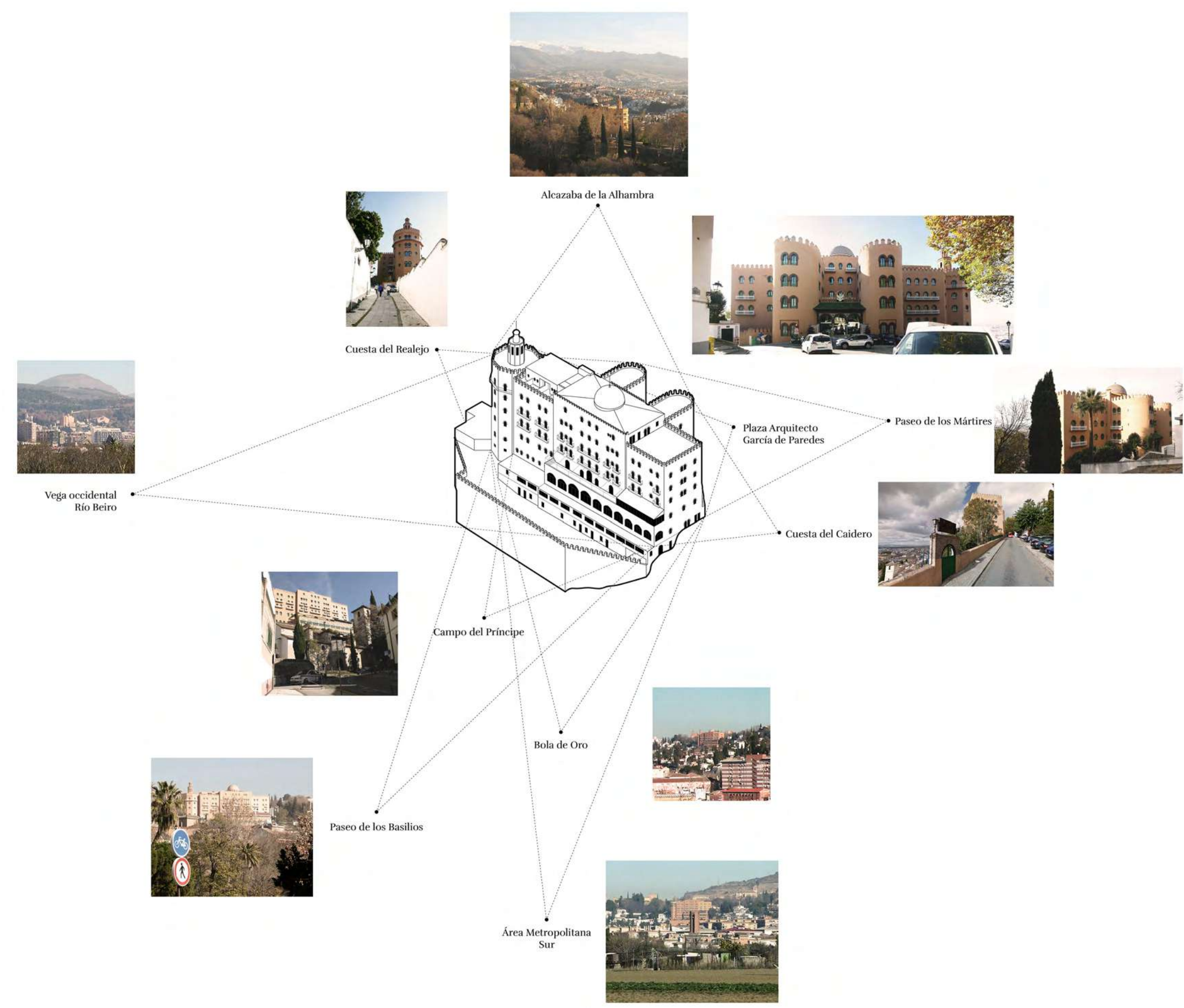
739. La ausencia de referencias críticas en la prensa del momento contrasta con la indignación ciudadana en su momento suscitada por el impacto paisajístico de la construcción, según nos transmite D. Miguel Giménez Yanguas.



[Fig. 11] Vista desde la terraza del Hotel Alhambra Palace. Fotografía de la autora, 2019.



[Fig. 12] Implantación topográfica del Hotel Alhambra Palace. Elaboración propia.



[Fig. 13] Impronta perceptiva del Hotel Alhambra Palace en la actualidad. Elaboración propia.

de la zona sur de la capital y la vega; orientación desde donde, por motivos topográficos, resulta invisible la Alhambra y hacia donde proyecta un alzado de unos 44 m de altura e intenso tono almagra [Fig. 13]. Su implantación se caracteriza por la insolubilidad con el medio, manifiesta en su volumetría implacable y en su relación conflictiva con la topografía, que trata por todos los medios de someter⁷⁴⁰ [Fig. 12]. Al edificio le ocurre lo que Richard Serra denominaba el “síndrome del taller”⁷⁴¹: parece una maqueta o modelo traído de otro lugar —de otros enclaves turísticos, como se ha tratado de exponer— y simplemente dejado caer. A pesar de las asociaciones conceptuales detectadas, que sugieren un intento de destilación del atractivo de los palacios medievales islámicos, el edificio ejemplifica un contextualismo primitivo, “tematizador” y de imagen, más que de fondo y esencia. Una postal de 1911 delata que un cliente francés no supo discernir que la fábrica era enteramente nueva, teniéndola por un remodelado palacio árabe⁷⁴², y cabe suponer que no sería el único.

Por otro lado, la revalorización estética del panorama operada favoreció la transformación de la que fuera una abrupta ladera salpicada de huertos, chumbras y viviendas populares en uno de los enclaves de cármenes más cotizados de la ciudad. El primer eco resonante lo tendría en la construcción, a pocos cientos de metros, de la casa-estudio del pintor Rodríguez-Acosta, quien no casualmente había presenciado las puestas de sol desde la terraza panorámica del Palace⁷⁴³. Poco después, la iniciativa urbanizadora con vistas a la fruición paisajística continuaría a los pies del hotel, en agrupaciones residenciales como la Huerta de Belén. Con el paso del tiempo, el mismo proceso de revalorización lo experimentarían el resto de laderas panorámicamente agraciadas, tapizadas a día de hoy con proyectos y promociones de muy diversa fortuna.

Con todo, el Hotel Alhambra Palace forma ya parte indiscutible de la silueta urbana y del imaginario paisajístico local, y su interiorización viene justificada por razones históricas de antigüedad y singularidad. Ello ha motivado su catalogación, a partir del Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Aljibes (1989), como edificio con “protección arquitectónica”. Su estrategia de aproximación a un paisaje como el que nos ocupa se encuentra, sin embargo, afortunadamente superada en los tiempos que corren. Queda como testimonio histórico de una mirada concreta al paisaje de Granada, posiblemente paradójica a la luz del presente: la de la alta burguesía de comienzos del siglo XX.

⁷⁴⁰. Señala Kenneth Frampton que *la excavación de una topografía irregular para convertirla en un solar llano es claramente un gesto tecnocrático que aspira a una condición de “falta de localización” absoluta*; en Kenneth Frampton, «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia», en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2008), 37-58.

⁷⁴¹. Richard Serra, *Writings, interviews* (University of Chicago Press, 1994), 146.

⁷⁴². Carlos Pascual del Coso, «Las primeras postales del Hotel Alhambra Palace», en *Historia del Hotel Alhambra Palace* (Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018), 75.

⁷⁴³. Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, 321. De este proyecto nos ocuparemos en el bloque de *Experiencias singulares entre arquitectura y paisaje*.

El Serrallo*

La finca El Serrallo o de Bella Vista⁷⁴⁴, al sur de Granada, fue hasta los años sesenta un enclave eminentemente rural, separado de la ciudad y desligado de expectativas urbanísticas. La propiedad ocupaba una loma gemela a la Sabika, asomada al norte sobre el valle del Genil y a mediodía sobre la vega y Sierra Nevada; en dirección noroeste, descubría una expresiva panorámica de la ciudad histórica⁷⁴⁵ [Fig. 1]. Hacia 1960 la finca albergaba una explotación de olivos y almendros, contando con un cortijo en su extremo occidental y una era hacia el interior, en una extensión total de unas 30 ha⁷⁴⁶. Al norte quedaba delimitada por la Acequia del Martinete, paralela al Genil, y, al sur, por el sinuoso Barranco de la Zorra, una de las zonas de Granada con mayor desarrollo de las cuevas-infravivienda⁷⁴⁷.



[Fig. 1] Vistas desde la loma de El Serrallo antes de su urbanización. Granada. Vista desde el Barranco de la Zorra. Hauser y Menet, 1890. AMG, signatura 17.004.00, número de registro 300921.

En 1962 la Constructora Benéfica Hogar del Empleado⁷⁴⁸ compró la finca a los Dorronsoro⁷⁴⁹ con la intención de edificar en ella viviendas protegidas. Ya hemos

* El contenido de este apartado, en versión preliminar ligeramente abreviada, ha sido publicado en Rodríguez Iturriaga, «Los proyectos para la finca "El Serrallo" en Granada: crónica de un paisaje».

744. También conocida como Colonia de Santa Escolástica y San Basilio.

745. La vista de Granada desde el sur dibujada por Hoefnagel (1565) pudo tomar como base las perspectivas proporcionadas por esta loma.

746. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978*, signatura 1070. Escritura de compraventa otorgada por la Constructora Benéfica Hogar del Empleado a favor de la sociedad Promotora General Inmobiliaria, S.A. Dada en Madrid, a 7 de febrero de 1967, ante el notario Francisco Núñez Lagos.

747. Las cuevas se volaron en 1952 y se trasladó a sus habitantes a la ya mencionada barriada de Haza Grande, pero las que quedaron en pie volvieron a ser ocupadas, dada la situación de emergencia social.

748. Sobre esta entidad, véase la investigación de María Antonia Fernández Nieto, «Las colonias del Hogar del Empleado: la periferia como ciudad» (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2006).

749. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978*, signatura 1070. Escritura de compraventa otorgada por la

visto que operaciones similares, de transformación de terrenos rústicos en asentamientos populares, se venían desarrollando desde hacía dos décadas en el extrarradio granadino al margen de todo planeamiento, ocupando los suelos más económicos. A tal fin la entidad encargó un proyecto de colonización de la loma a los arquitectos de su Oficina Técnica Carlos Ferrán Alfaro, Eduardo Mangada Samain y José Luis Romany Aranda —este último había sido galardonado, junto con Sáenz de Oíza, con el Premio Nacional de Arquitectura en 1954, y en 1956 había obtenido el primer puesto en el Concurso de Viviendas Experimentales del INV en la categoría de bloques—. Su propuesta para El Serrallo, escasamente conocida a pesar de su interés, fue publicada en la revista *Hogar y Arquitectura* en 1965 a nivel de anteproyecto o estrategia preliminar⁷⁵⁰.

En la publicación se recogen los datos de partida del proyecto: la creación, en una superficie de 200.000 m², de una nueva agrupación urbana compuesta por unas 1.200 viviendas con sus servicios complementarios. Las viviendas se plantean económicas pero subvencionadas en vez de protegidas, es decir, para la clase media granadina que, *dado su nivel de vida, puede pagar una vivienda mejor*⁷⁵¹. Se asume la dependencia laboral de Granada, a donde se desplazará diariamente la mayor parte de los futuros habitantes, ya sea en transporte público (autobús) o vehículo particular. Sin duda, lo más destacable de la ordenación es su creativa adecuación al lugar y su sensibilidad paisajística. La exploración del terreno mediante croquis [Fig. 2] culmina en una propuesta de ocupación que interpreta sus particularidades geográficas y topográficas en términos arquitectónicos:

Su forma [de la colina] y situación respecto al río Genil es muy semejante a la que tiene la Alhambra respecto al Darro.

Nos ha parecido muy importante la visión del barrio desde Granada y especialmente desde la Alhambra. Esto nos ha hecho pensar desde el principio, que más que la aparición de edificios destacados, debíamos intentar una edificación que, adaptándose al terreno, acusase la configuración del mismo. Tratamiento especial merece la línea de cornisa que constituye el alzado más importante por sus vistas desde Granada⁷⁵².

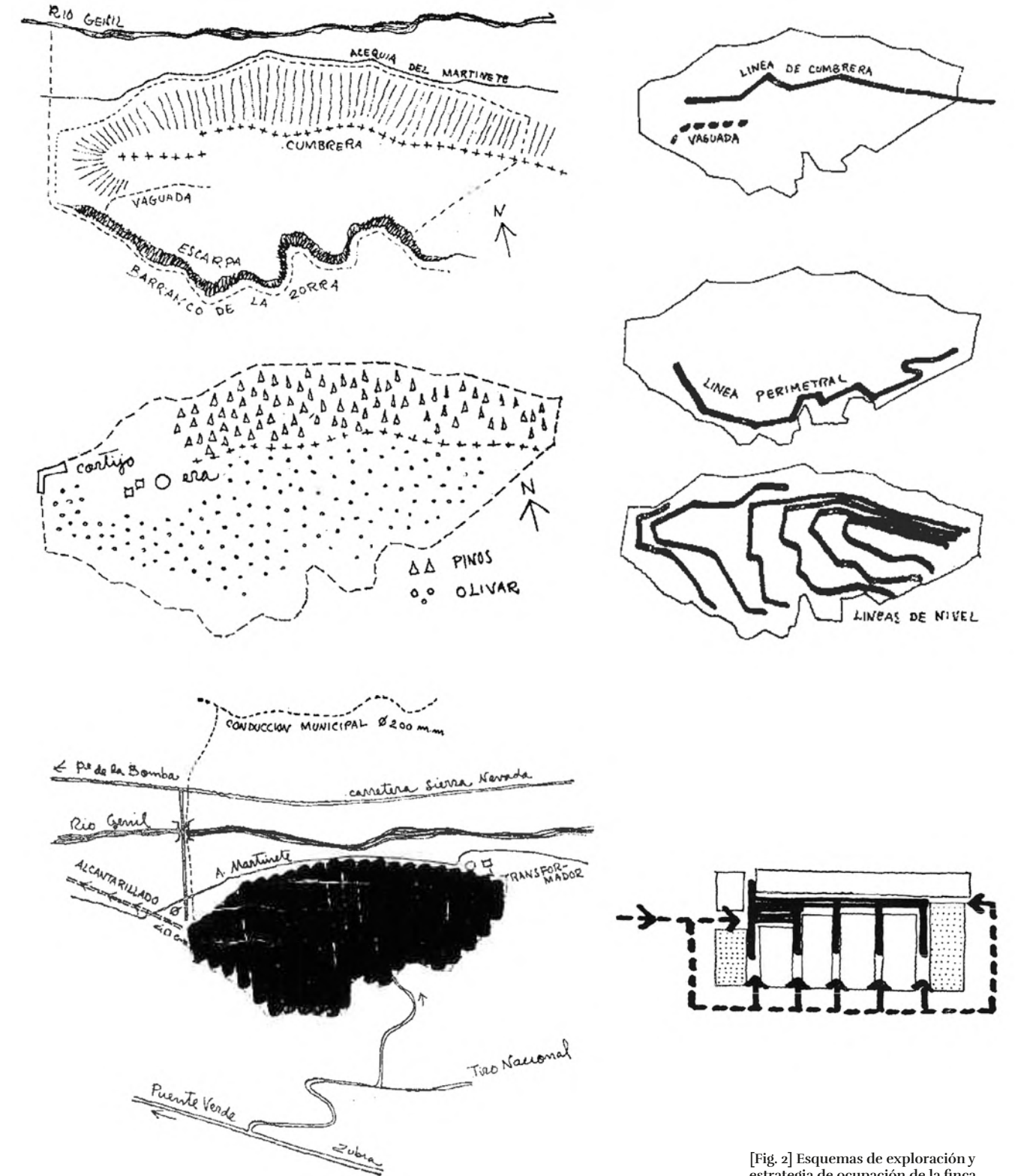
La propuesta, entendida como un “paisaje habitado” [Fig. 3], se apoyaba en la línea de cumbre, las curvas de nivel y el contorno del Barranco de la Zorra como trazas generadoras, adaptando al terreno una sencilla y funcional estructura en doble peine. La organización arracimada resultante contaría con una vía principal, quebrada y en pendiente, recorriendo la cumbre, de la que partirían calles sensiblemente horizontales a distintas cotas, a intervalos de unos 70 m, delimitando agrupaciones de viviendas. Se preveían dos accesos rodados, uno por el extremo

Constructora Benéfica Hogar del Empleado a favor de la sociedad Promotora General Inmobiliaria, S.A. Dada en Madrid, a 7 de febrero de 1967, ante el notario Francisco Núñez Lagos.

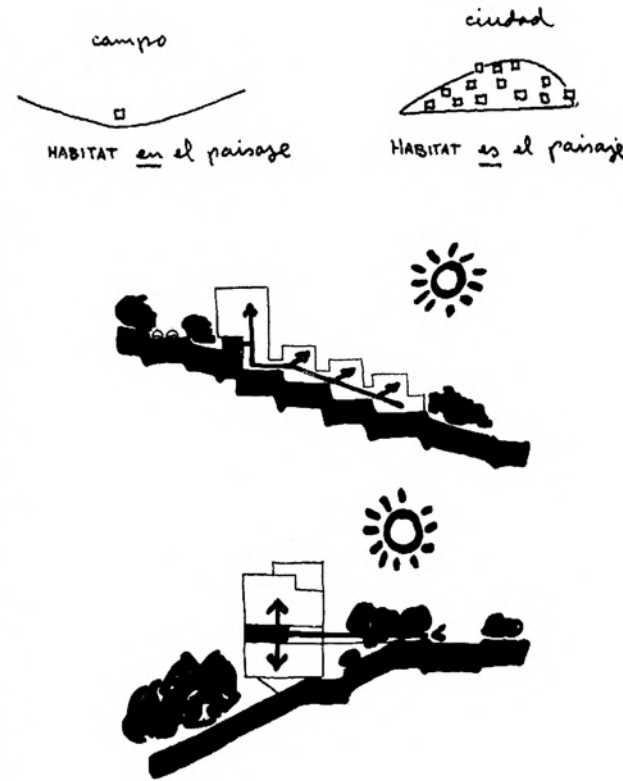
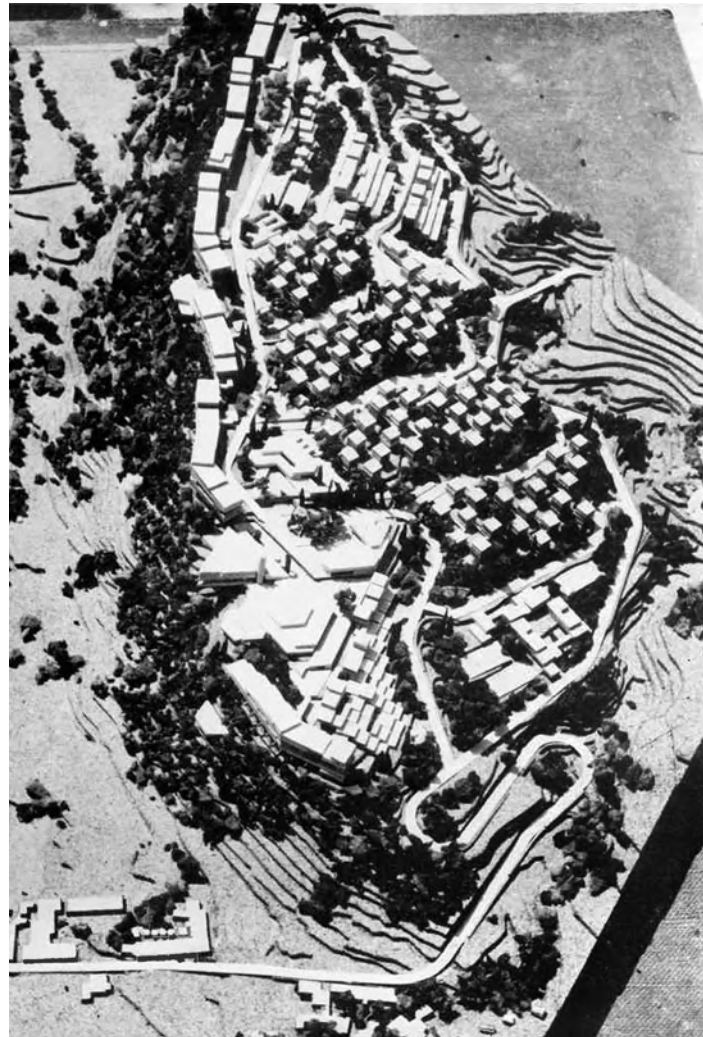
750. Carlos Ferrán Alfaro, Eduardo Mangada Samain y José Luis Romany Aranda, «Plan parcial de ordenación de la finca “El Serrallo”. Granada», *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 59 (1965): 45-56. El proyecto ha sido recientemente reseñado en Eva Hurtado Torán, «Entre viviendas: “Costa Rica” y “El Serrallo”, dos prototipos vecinales en evolución», *VAD. veredes, arquitectura y divulgación*, n.º 2 (2019): 58-69.

751. Ferrán Alfaro, Mangada Samain y Romany Aranda, «Plan parcial de ordenación de la finca “El Serrallo”. Granada».

752. Ferrán Alfaro, Mangada Samain y Romany Aranda, «Plan parcial de ordenación de la finca “El Serrallo”. Granada».



[Fig. 2] Esquemas de exploración y estrategia de ocupación de la finca El Serrallo. Carlos Ferrán Alfaro, Eduardo Mangada Samain y José Luis Romany Aranda, 1965. *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 59 (1965): 45-56. La composición es de la autora.



[Fig. 3] Maqueta de la propuesta residencial en la finca El Serrallo y esquemas de concepto. Carlos Ferrán Alfaro, Eduardo Mangada Samain y José Luis Romany Aranda, 1965. *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 59 (1965): 45-56. La composición es de la autora.

occidental de la colina y otro por el lado sur, salvando el Barranco de la Zorra. Al inicio de la calle principal, en las proximidades del vértice occidental de la loma, se ubicaría el centro cívico, administrativo y comercial del asentamiento, complementado por comercio de proximidad a lo largo de dicha vía y por una escuela en cada extremo. La compacidad de las zonas residenciales —con viviendas de 50, 70 y 100 m² y estándares superiores a los de las viviendas subvencionadas⁷⁵³— no se traducían en pérdida de calidad ambiental, sino en la liberación de masas verdes que esponjaban y estructuraban la ordenación. Se planteaban tres tipologías residenciales: torres en damero de una media de cuatro alturas y una vivienda por planta, enlazadas por pasarelas horizontales —en las áreas de orientación oeste

753. Los mismos arquitectos lo reconocen: *Sabemos que esta dotación es elevada en el momento actual, teniendo en cuenta las características de la legislación vigente en lo que se refiere a Viviendas Subvencionadas y las posibilidades del Hogar del Empleado. No obstante, creemos que se debe partir de esta base y no de la de 38 metros cuadrados si queremos hacer una inversión rentable, económica y socialmente. Consideramos importante encontrar la forma de financiación de unas viviendas que no sean las condenadas a una rápida degradación*; en Ferrán Alfaro, Mangada Samain y Romany Aranda, «Plan parcial de ordenación de la finca "El Serrallo". Granada».

y pendiente aproximada del 15%—; edificios escalonados de viviendas unifamiliares servidos por calles comunitarias —en las zonas de orientación sur y pendiente en torno al 30%—, y un bloque lineal recorriendo la cornisa norte, deshojado en altura para adecuarse al perfil topográfico y horizontalmente seccionado por una calle-galería abierta y accesible desde la vía pública. Con la ideación y combinación de tipologías que fomentan el encuentro social —aunque no se lleguen a definir a nivel de arquitectura—, se evidencia la inquietud de los arquitectos por crear comunidad. Frente a la individualización artificial de las viviendas, que entendían podría resultar contraproducente, se aceptaba con naturalidad la repetición, derivada de su abundante número y del desconocimiento del usuario final. No obstante, ello no se interpretaba en la ordenación como forzosa monotonía, por la cuidada disposición y adaptación de tipos y volúmenes atendiendo a las particularidades topográficas y de soleamiento; además, se asumía que legítimamente los vecinos personalizarían y determinarán el aspecto final de las mismas⁷⁵⁴. En conjunto, se observa que algunos aprendizajes del *Manifiesto de la Alhambra* (1953) laten implícitamente en la propuesta —como la idea de los *volúmenes simples rematados en grandes líneas horizontales recortadas contra el cielo*, o la de que *en la arquitectura moderna el conjunto es más importante que el bloque, el bloque lo es más que la vivienda y la vivienda lo es más que cada habitación*⁷⁵⁵—. Quizás lo más dudoso del proyecto sea la intención de hacer utilizable como zona verde la ladera hacia el Genil repoblada de pinos, con un 50% de pendiente.

Pero el Hogar del Empleado no alcanzó a llevar a cabo su labor social, pues en febrero de 1967 —menos de dos años tras la publicación de aquel prometedor anteproyecto— vendía la propiedad a la Promotora General Inmobiliaria, S.A. (PROGISA), con sede en Madrid⁷⁵⁶. Este repentino interés inmobiliario por una loma rústica a las afueras de la ciudad debe entenderse en el contexto de despegue económico de los sesenta, directamente apoyado en el sector de la construcción y en el impulso dado al turismo desde la política nacional⁷⁵⁷. Ya se dijo que en 1963 se había promulgado la Ley sobre Centros y Zonas de Interés Turístico Nacional⁷⁵⁸, desarrollada en el Reglamento del año siguiente⁷⁵⁹. La relación entre los CITN y los valores paisajísticos es estrecha: en el mismo Reglamento se establecía que, para que un

754. Ya en la memoria de su propuesta para el Concurso de Viviendas Experimentales de 1956 Romany se había pronunciado en contra de la monotonía: *Pretendemos fabricar en serie, pero de forma que se pueda conseguir la variedad la misma que tienen nuestros hombres y nuestros paisajes*; en Eva Hurtado Torán, «José Luis Romany: El jardín sigiloso», en *Los brillantes 50: 35 proyectos*, ed. José Manuel Pozo Mucio (Pamplona: T6 Ediciones, 2004), 334-45.

755. Quesada Dorador, *Manifiesto de la Alhambra*, 69, 75.

756. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978*, signatura 1070. Escritura de compraventa otorgada por la Constructora Benéfica Hogar del Empleado a favor de la sociedad Promotora General Inmobiliaria, S.A. Dada en Madrid, a 7 de febrero de 1967, ante el notario Francisco Núñez Lagos.

757. Rafael Vallejo Pousada, «De país turístico rezagado a potencia turística. El turismo en la España de Franco», *DT-AEGE*, n.º 1408 (2014): 1-58; Beatriz Correyero Ruiz, «La propaganda turística y la política turística española durante el franquismo... cuando el turismo aún no era de masas» (comunicación, *I Jornadas sobre Historia del turismo. El Mediterráneo mucho más que sol y playa (1900-2010)*, Menorca, 2014).

758. Jefatura del Estado, Ley 197/1963, de 28 de diciembre, sobre «Centros y Zonas de Interés Turístico Nacional».

759. Ministerio de Información y Turismo, Decreto 4297/1964, de 23 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley sobre Centros y zonas de interés turístico nacional.

determinado centro, ya existente o en proyecto, pudiese ser declarado de interés turístico nacional, debía darse alguna de las siguientes condiciones especiales:

- a) Que se asiente sobre una superficie territorial en la que existan bellezas naturales que lo justifiquen.
- b) Facilidades para la práctica de los deportes o en general de la vida al aire libre en circunstancias climáticas adecuadas.
- c) La existencia de lugares, edificios o complejos de interés artístico, histórico o monumental de notoria importancia.
- d) Cualesquiera otras análogas a las anteriores⁷⁶⁰.

En la misma línea, el Reglamento señalaba que se habían de fijar *normas específicas para que las construcciones armonicen con el paisaje y las tradiciones artísticas del lugar*⁷⁶¹. El Plan de Promoción Turística de cada CITN debía incluir también *mejoras o modificaciones previstas en cuanto a conservación o embellecimiento del paisaje*⁷⁶².

Con este nuevo marco legislativo, la promotora debió de leer un potencial turístico en la finca El Serrallo que motivaría su adquisición y cambio de destino. Su paisaje hubo de percibirse como atractivo turístico susceptible de ser rentabilizado económicamente. La empresa siguió contando con José Luis Romany para reconducir aquel proyecto de ocupación, consciente de sus virtudes paisajísticas. En abril de 1967, el arquitecto terminaba de rehacer completamente la planimetría y la maqueta [Fig. 4]. En la documentación de la nueva propuesta conservada en el Archivo General de Andalucía (AGAn)⁷⁶³, se sugiere una agrupación esponjada pero de menor interés, por la dispersión de los edificios, la muy baja densidad, la escasa variedad funcional y la disparidad de soluciones formales, frente a la concepción unitaria y trabada con el territorio soporte del primer proyecto. Se grafían viviendas unifamiliares y “agrupadas” de 2 y 3 plantas en amplias parcelas ajardinadas, así como hoteles de un máximo de cinco, desde una intención respetuosa con el entorno —tal y como exigían, por otra parte, este tipo de proyectos—; tipologías que, sin embargo, en su convencionalidad, confirman la desvirtuación del proyecto original. Se plantea ahora una zona central comercial, deportiva y religiosa, circundada por un área hotelera —en los bordes norte y oeste de la loma, los más elevados y con mejores vistas— y otra residencial —principalmente en las áreas sur y este de la colina—; una franja verde contornearía el perímetro del conjunto, contemplándose incluso un helipuerto. Los accesos se mantienen, si bien el viario interior de la agrupación diluye sus propósitos estructurantes y creadores de comunidad para limitarse a proveer acceso rodado a las viviendas y las distintas amenidades, proliferando las calles en fondo de saco.

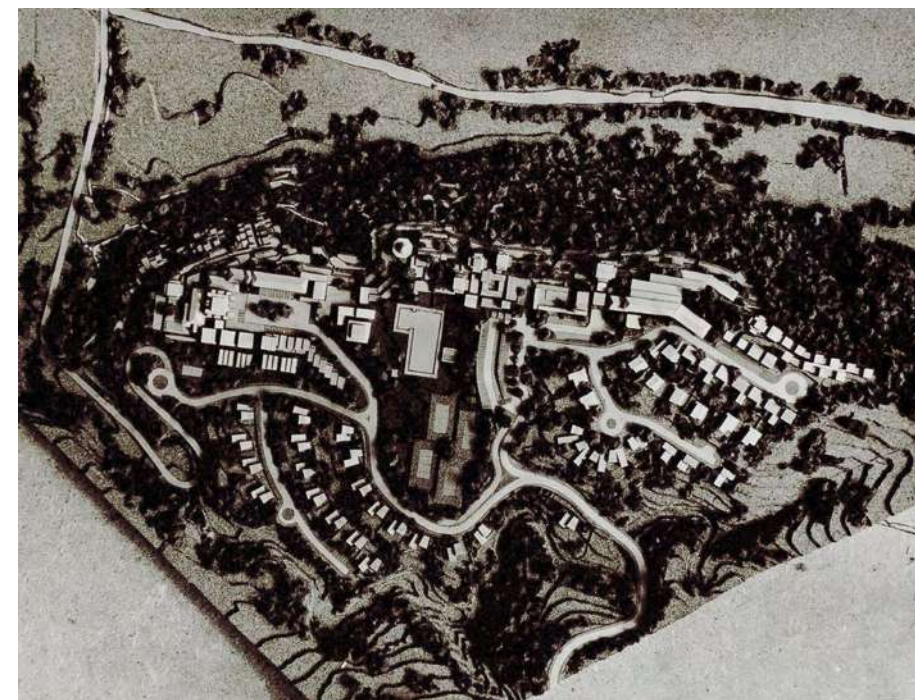
En conjunto, Romany debió de demostrar una notable flexibilidad y adaptabilidad a los nuevos requerimientos, pues, a juicio de la Dirección General de

760. Ministerio de Información y Turismo, Decreto 4297/1964, de 23 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley sobre Centros y zonas de interés turístico nacional, Artículo cuarto.

761. Ministerio de Información y Turismo, Decreto 4297/1964, de 23 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley sobre Centros y zonas de interés turístico nacional, Artículo segundo.

762. Jefatura del Estado, Ley 197/1963, de 28 de diciembre, sobre «Centros y Zonas de Interés Turístico Nacional», Artículo once.

763. AGAn, Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978, signatura 1070.



[Fig. 4] Fotografías de la maqueta del CITN El Serrallo. José Luis Romany Aranda, ca. 1967. AGAn, Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978, signatura 1070.

Urbanismo, se trataba de un proyecto *correcto* y con un *contenido técnico muy aceptable y adecuado a la finalidad que se persigue*⁷⁶⁴. El exministro de Vivienda José Luis Arrese se pronunciaba por las mismas fechas sobre los criterios de diseño que habrían de guiar las urbanizaciones turísticas, que coinciden con el caso descrito:

El aspecto arquitectónico de esa faceta turista y veraneante se ha de caracterizar, en consecuencia, para sentirse de acuerdo con las soluciones requeridas por el hombre que lo va a utilizar, por una extensión de terreno concebida en jardín colectivo, no precisamente en jardín domesticado por la geometría al estilo de Le Nottre [sic], sino en zona de

764. AGAn, Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978, signatura 1070. Informe de la Dirección General de Urbanismo sobre el Plan de Ordenación Urbana de “El Serrallo”, fechado a 7 de diciembre de 1968.

aparente anarquía paisajista, como esa que el brazo de Dios, desde el séptimo día de la creación, dejó salpicando de gozo en todos los rincones de la tierra.

Una estancia, por tanto, de poco asfalto y mucho espacio verde; pocas vías de circulación rodada y muchas veredas de tránsito humano; poco alinear los edificios a la orilla de la calzada, como si fueran soldados en formación cuartelera y mucho buscar la orientación del sol y el descanso visual de la perspectiva⁷⁶⁵.

La solicitud de tramitación del expediente del nuevo CITN se inició en junio de 1967. En palabras de la promotora:

Se trata de crear el Centro para poder ofrecer al turista, alojamiento en zona de aire puro, soleada, con denso pinar, unida al casco urbano, lo que facilita las visitas a monumentos, bancos, etc.; pero también en la misma ruta de Sierra Nevada, con vistas magníficas y con piscinas y campos de deportes. Constará de hoteles, 1ª “A” y “B”, albergues para jóvenes y artistas, motel, apartamentos, club social con biblioteca, salones de todas clases, zonas de deportes, cívico-religiosas, comercial y chalets unifamiliares, aparcamientos, toda clase de servicios⁷⁶⁶.

Desde un principio, la argumentación de la finalidad del CITN resultaba algo ambigua: se aducían la proximidad a la capital y la Carretera de la Sierra —entonces ruta obligada para el ascenso a las cumbres— y los excepcionales panoramas que desde el lugar se descubrían, señalando, al mismo tiempo, que se trataba de un emplazamiento mucho más amable para desarrollar una estancia que la misma Sierra Nevada, donde se sufrían con mayor intensidad los rigores del clima —la realidad es que en 1966 se acababa de inaugurar en la Sierra el CITN SolyNieve—. Reflejando esa misma indeterminación, se certificaba la salubridad del lugar para el establecimiento de un Complejo Turístico-Deportivo-Residencial de interés Nacional⁷⁶⁷. No quedaba claro, por tanto, el fin principal del futuro Centro: si la visita a la ciudad monumental, la práctica de deportes de invierno o la realización de actividades al aire libre, circunstancia que marcaría su accidentada trayectoria administrativa y su ulterior desenlace.

La suerte de la iniciativa estaba ya larvada, en parte porque el planteamiento despertaba dudas entre las autoridades. El Plan de Promoción Turística, presentado en enero de 1968, preveía 664 plazas hoteleras y 420 viviendas privadas, además de 65 para el personal del CITN. El sistema de financiación contemplaba la venta de 44 parcelas para la construcción de chalets. La revisión de este Plan por el Aparejador y el Arquitecto Asesor de la Dirección General de Promoción del Turismo llevó a este último a observar con cautela que *su proximidad a Granada podría convertirlo en una urbanización residencial, no obstante se prevé un número elevado de alojamientos hoteleros, dándoles una gran importancia en el planeamiento*⁷⁶⁸. El Jefe de

765. Arrese Magra, «La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejos de la vida familiar y social de cada época», 43.

766. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación*, 1968-1978, signatura 1070. Iniciación del expediente de tramitación del CITN.

767. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación*, 1968-1978, signatura 1070. Certificación de Tomás Sánchez Mariscal dirigida a la Secretaría de la Jefatura Provincial de Sanidad de Granada, 30 de junio de 1967.

768. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación*, 1968-1978, signatura 1070. Comunicación del Arquitecto Asesor de la Dirección General de Promoción del Turismo al Jefe de la Oficina Técnica, fechada a 8 de febrero de 1968.

la Oficina Técnica de la Dirección General de Turismo sugería, a la vista del informe anterior, una visita de reconocimiento del Arquitecto Asesor, en la que se habían de satisfacer los siguientes puntos:

- a) Respeto máximo al arbolado existente
- b) Urbanización de categoría superior, no media
- c) En la zona residencial, sólo viviendas unifamiliares
- d) Parcela mínima 1500 m²
- e) Exclusión de apartamentos
- f) Comprobación exacta de la superficie
- g) Densidad no superior a 60 hab/Ha
- h) Ordenanzas sobre estilos de edificación (la perspectiva presentada es inaceptable como representativa)
- i) Puede suprimirse los alojamientos para personal
- j) Estudio fotográfico del área a urbanizar y de las vistas que se apreciarán desde el mismo⁷⁶⁹
- k) Inclusión a todos los efectos del área íntegra⁷⁷⁰

En la visita de reconocimiento, el Arquitecto de la Administración observó el cumplimiento de la mayoría de puntos —se acepta la reducción de las parcelas de unifamiliares a 500 m² por las características del lugar— y apuntó, esta vez de manera más incisiva:

[...] el Arquitecto que suscribe ha de añadir que deberá tenerse en cuenta de forma especial la zona de influencia del casco de la ciudad, y que para conseguir el verdadero interés turístico necesario para esta actuación habrá de apoyarse su desarrollo, principalmente en la construcción de alojamientos de tipo hotelero, pues de no llevarse a cabo, se convertirá claramente en una expansión residencial de la ciudad de Granada⁷⁷¹.

Para subsanar las deficiencias señaladas, se presentó, en mayo de 1968, un nuevo Plan de Promoción Turística que elevaba las plazas de alojamientos públicos a 1.100 (hotel, albergue, residencia de artistas/apartahotel) y los privados (casas familiares y bungalows) a 700, calificando todos ellos invariablemente de “turísticos”, que además habían de ser “de lujo”. La empresa se comprometía a ejecutar a su cargo solo 500 de los anteriores, el mínimo según la Ley⁷⁷². Este Plan de Promoción Turística se aprobó al mes siguiente⁷⁷³, dando paso a la redacción del Plan de Ordenación Urbana del CITN, entregado en octubre de 1968.

El Plan de Ordenación recibe ese otoño el visto bueno del Arquitecto Asesor de la Dirección General de Promoción del Turismo. El informe fundamentalmente favorable del Ministerio de la Vivienda, con los adjuntos de la Dirección General de Bellas Artes y de la Comisión Central de Saneamiento, se hizo esperar algo más (enero de 1969). El Ministerio de Obras Públicas, por su parte, advirtió que el

769. Desafortunadamente, el reportaje fotográfico realizado, que revestiría un gran valor documental, no consta entre la documentación conservada de la inspección.

770. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación*, 1968-1978, signatura 1070. Comunicación del Jefe de la Oficina Técnica al Director General de Promoción del Turismo, 18 de febrero de 1968.

771. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación*, 1968-1978, signatura 1070. Comunicación del Arquitecto Asesor de la Dirección General de Promoción del Turismo al Jefe de la Oficina Técnica, fechada a 9 de abril de 1968.

772. Repartidos entre un albergue (300), una residencia para artistas/apartahotel (100) y bungalows (100). La construcción del resto de alojamientos (1300) se confía a los compradores de las parcelas.

773. Publicado en el BOE de 6 de julio de 1968.

Ayuntamiento de Granada había denegado cualquier actuación en El Serrallo porque el nuevo planeamiento municipal se encontraba en desarrollo. El informe del Ministerio de Hacienda, por último, sería tan escueto como demoledor, concluyendo que no procedía otorgar beneficios fiscales al proyecto, dado que:

la Ley 197/63 tiene por objeto el fomento del turismo en aquellas zonas que por sus características particulares reúnan las condiciones que las hagan puntos de atracción turística, pero que no debe entenderse alcanzan a aquellas otras que, por su proximidad a los núcleos urbanos, sirvan más bien de lugar de esparcimiento y recreo de los que residen habitualmente en ellos⁷⁷⁴.

A pesar de la gran demora en la resolución y de su carácter desfavorable, la promotora insistió en la declaración de CITN, pues deseaba que, al menos, se le aplicasen los beneficios dependientes del Ministerio de Información y Turismo: preferencia para la obtención de créditos oficiales, que llevaban implícita la consideración de excepcional utilidad pública. Dicha calificación se produjo finalmente el 18 de diciembre de 1969, con la aprobación simultánea del Plan de Ordenación Urbana del CITN⁷⁷⁵. Teóricamente, con ello se podrían iniciar el Proyecto de Urbanización y posteriormente las obras, si no fuera porque el Ayuntamiento de Granada había suspendido toda actuación en la zona hasta que no viera la luz el nuevo planeamiento (1973). Hasta entonces, sólo pudieron acometerse los trabajos de alumbrado y suministros, imposibilitando, en consecuencia, el cumplimiento de los plazos fijados por el Ministerio de Información y Turismo. Además, el nuevo Plan General de la ciudad en su fase inicial ignoraba la creación del CITN calificando el área de Zona Verde, para indignación de la promotora⁷⁷⁶. Ante las quejas de la misma, el Ministerio de Información y Turismo dictaminó que el Ayuntamiento no podía impedir de ningún modo la creación del CITN⁷⁷⁷. Toda esta enredada problemática viene a ejemplificar la acción descoordinada de las distintas administraciones en aquellos momentos de acelerado despegue económico y la colisión de intereses en lo que se refiere a la transformación del territorio y la explotación del paisaje.

Al final, El Serrallo no sería ni suburbio de clase media destinado a paliar la escasez de vivienda digna en la ciudad ni complejo turístico lujoso, sino aquello que distintos técnicos habían sospechado durante su tramitación: urbanización residencial de familias granadinas de alto poder adquisitivo, aprovechando la cercanía a la ciudad y el potencial paisajístico del lugar, con su envidiable panorámica

774. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978*, signatura 1070. Comunicación del Ministerio de Hacienda al Subsecretario del Ministerio de Información y Turismo, a 19 de septiembre de 1969.

775. Ministerio de Información y Turismo, «Decreto 3452/1969, de 18 de diciembre, por el que se declara Centro de Interés Turístico Nacional el complejo denominado "El Serrallo", situado en el término municipal y provincia de Granada» (1969). BOE del 20 de enero de 1970.

776. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978*, signatura 1070. Comunicación de Ángel Casares Jiménez, delegado de PROGISA en Granada, al Director General de Promoción de Turismo, a 17 de abril de 1972.

777. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978*, signatura 1070. Informe de la Asesoría Jurídica del Ministerio de Información y Turismo, a 10 de junio de 1972.

ofrecemos 50 parcelas con este panorama



[Fig. 5] Anuncio de la urbanización residencial El Serrallo. IDEAL, 11 de diciembre de 1974.

circular⁷⁷⁸. Así se anunciaba abiertamente en la prensa local desde 1974, buscando captar compradores que contribuyeran a su financiación [Fig. 5]:

Vamos a intentar, en sólo cuatro frases, explicar lo que es el Serrallo:
Por su belleza del paisaje, Centro de Interés Turístico Nacional.
Por su emplazamiento, a 1.600 metros de Granada por la carretera del Tiro Nacional, una prolongación del núcleo urbano.
Por su situación, balcón perfecto sobre la ciudad.
Estas características convierten a El Serrallo en la zona residencial por excelencia, para que usted pueda vivir todo el año en un marco de "vacaciones". Para convertir toda la semana en "fin de semana".
Y es, también, algo más: al adquirir una parcela usted se convierte, de manera automática, en accionista del Club de Campo El Serrallo.
Venga a visitarnos. No encontramos mejor argumento de venta⁷⁷⁹.

Las frases *para que usted pueda vivir todo el año en un marco de "vacaciones"*. *Para convertir toda la semana en "fin de semana"* son altamente reveladoras del último cambio de orientación efectuado, de lo turístico a lo residencial. Se había creado así, a mediados de los setenta, un nuevo modelo de residencia permanente cuya cercanía al casco, unida a la mejora de las comunicaciones rodadas, permitía prescindir definitivamente de la vivienda capitalina. Como se aprecia en el anuncio transcrito, la declaración de CITN se exhibe como garantía de la *belleza del paisaje* para su potencial consumidor, presentando la urbanización como *balcón*

778. Esta cualidad la advierte el articulista Gonzalo Castilla, quien publica en IDEAL que *el Serrallo tiene una panorámica de casi los 360 grados. Tal vez sean las vistas más bellas, pues se puede admirar parte de la Alhambra, todo el casco urbano, la vega y al fondo, la Sierra Elvira y la de Parapanda. Por la otra parte, si damos la vuelta para seguir contemplando el paisaje veremos gran parte de Sierra Nevada, con las manchas blancas y verdes de La Zubia, Monachil y Huétor*; en Gonzalo Castilla, «Granada se estira hacia la Sierra», IDEAL, 8 de noviembre de 1970.

779. Anuncio publicado en IDEAL, 24 de septiembre de 1974.

perfecto sobre la ciudad. El paisaje queda, de este modo, asimilado a un fondo visual susceptible de apropiación privada. En la prensa local son muy abundantes los reportajes encomiásticos de la promoción; hay que entender que existiría una fuerte competencia con el Parque del Cubillas y otras urbanizaciones similares por atraer los ahorros de los granadinos:

Situada en la finca denominada desde antiguo “El Serrallo”, conocida también —más recientemente— por “Bella Vista” en parajes que son las primeras elevaciones de la Loma de San Francisco cuenta con acceso directo desde la carretera que conduce al Tiro Nacional y está a tan sólo 1.500 metros en línea recta de Puerta Real. Sólo, pues, unos minutos en automóvil separan el centro de Granada de esta zona residencial que, por su situación, es balcón maravilloso frente a la Colina Roja, la ciudad y su vega⁷⁸⁰.

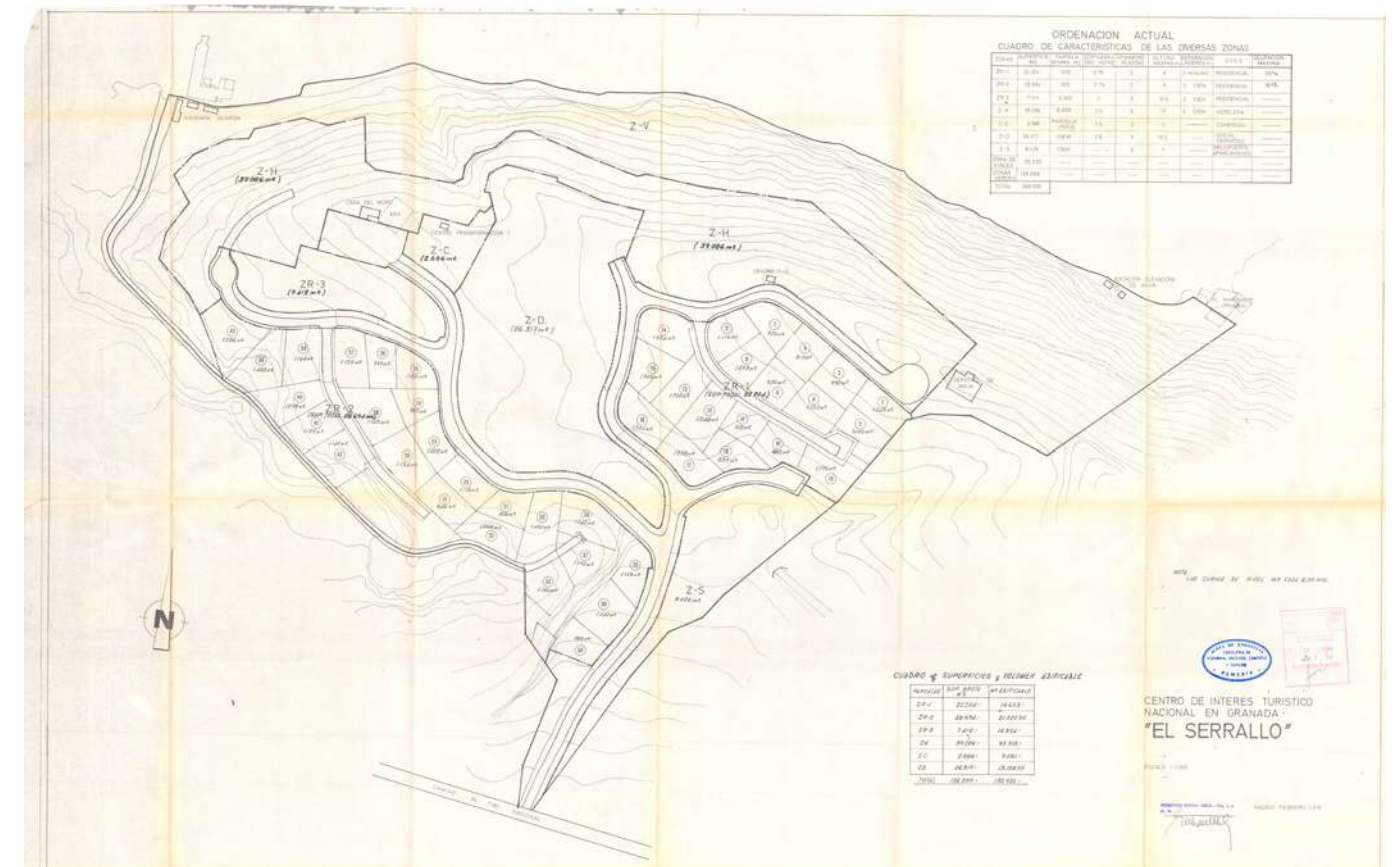
[...] en uno de los más maravillosos parajes de las cercanías de la capital. Bajo la mole blanca y morada de Sierra Nevada y por encima del verde valle del Genil, se encuentra la Urbanización y el Club. Un lugar tranquilo, de expansión, un verdadero contacto con la Naturaleza. Un sitio encantador para olvidar la tarea constante del hombre de negocios, del profesional, del industrial, y aspirar aire puro, al par que dar rienda suelta a su espíritu⁷⁸¹.

Respecto a la nueva arquitectura que se habría de levantar en la urbanización, se sugiere una estampa idealizada de “Nueva Alhambra”, simplificación trivial de la idea original que difícilmente encontraría detractores:

Todas las edificaciones, aunque diversificadas en su concepción arquitectónica, mantendrán caracteres de inspiración granadina y morisca por los cuales ya se piensa que esta zona residencial ha de venir a llamarse la “Nueva Alhambra”⁷⁸².

El dominio panorámico del territorio granadino y las evocaciones alhambrenas —presentes incluso en los nombres de las calles interiores de la agrupación— se emplean como irresistible reclamo publicitario para una población local que tiene en ambas realidades idealizadas, en la “ciudad soñada”⁷⁸³, los pilares más fuertes de su identidad territorial. Si a ello se añade la componente exclusiva, de alejamiento de los problemas urbanos, y la promesa de una idílica reconexión con la naturaleza, se entiende que este tipo de ofertas resultasen, en su contexto, extremadamente atractivas para muchas familias.

La urbanización finalmente mantiene poco de la brillantez del proyecto original de Ferrán, Mangada y Romany: carece de jerarquía y estructura clara, de nodos de actividad y de diversidad funcional [Fig. 6]. Aparece aislada y casi voluntariamente segregada respecto a los barrios de los alrededores, con un único acceso, por el flanco sur —hasta hace poco, vallado y vigilado—, y un viario concebido ante todo para el vehículo rodado. No reinterpreta la lógica orgánica del terreno ni demuestra un compromiso integral con el lugar: su preocupación primordial es la fruición paisajística desde el máximo número de viviendas. Por este motivo, la práctica totalidad de la superficie se ha terminado consagrando al uso residencial, habiéndose



desvanecido, en el camino, comercios y dotaciones. El único equipamiento en la actualidad lo constituye la Real Sociedad de Tenis con sus pistas y su restaurante, cuya cubierta piramidal lo singulariza hacia el valle del Genil. La arquitectura es altamente heterogénea en lo formal y convencional en lo tipológico, con viviendas unifamiliares aisladas, adosadas, bloques de tres y cuatro alturas y un apartahotel escalonado de hasta B+5 en el borde norte [Figs. 8-9]. Las primeras fueron construidas principalmente entre los setenta y ochenta al gusto de cada propietario y, aun siendo todas ellas diferentes, se aprecia la efectividad de las ordenanzas de conjunto del CITN en la armonía global a nivel de alturas, retranqueos, cubiertas, tonos y repertorio de materiales⁷⁸⁴. Los primeros bloques se dispusieron en la parte interior de la colina, integrándose con habilidad [Fig. 7], pero, en los años sucesivos, nuevas construcciones vinieron a alzarse en la avanzadilla y la cumbre con objeto de extraer el máximo provecho del panorama divisable. Así surgió el apartahotel, de inspiración *norteafricana*⁷⁸⁵ según los promotores, concebido como un

[Fig. 6] Plano de ordenación del CITN El Serrallo con indicación de usos, superficies y volúmenes edificables. José Luis Romany Aranda, 1976. AGAn, Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978, signatura 1070.

780. F. R., «“EL SERRALLO”, zona residencial para Granada, dentro del propio núcleo urbano», *IDEAL*, 13 de diciembre de 1974.

781. José Luis de Mena, «El Club de Campo El Serrallo. Las instalaciones serán inauguradas mañana, sábado, día 22. Deporte, arte, cultura y expansión en un grato ambiente social», *IDEAL*, 21 de mayo de 1976.

782. R., «“EL SERRALLO”, zona residencial para Granada, dentro del propio núcleo urbano».

783. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*.

784. AGAn, *Centro de Interés Turístico Nacional El Serrallo en Granada: Expediente para la declaración de CITN. Plan parcial de ordenación, 1968-1978, signatura 1070*. Memoria del Proyecto de Ordenación Urbana, visada en octubre de 1968. Las ordenanzas establecían: *en toda la edificación se tendrá en cuenta el paisaje de Granada y sus alrededores, ajustándose todos los proyectos a las normas de la Dirección Técnica que, a su vez, se somete a las dictadas por los organismos encargados de velar por la conservación del estilo peculiar de la ciudad*.

785. Gabriel Pozo, «En 1988 comenzará la construcción del “Gran Hotel El Serrallo”, con 1000 millones de presupuesto», *IDEAL*, 24 de octubre de 1987.

[Fig. 7] Vista de la urbanización El Serrallo en construcción desde la ribera del Genil. A la izquierda, el restaurante de la actual Real Sociedad de Tenis con su cubierta piramidal. A la derecha, los primeros bloques edificados en la parte interior de la colina. Hemeroteca IDEAL, 1978.

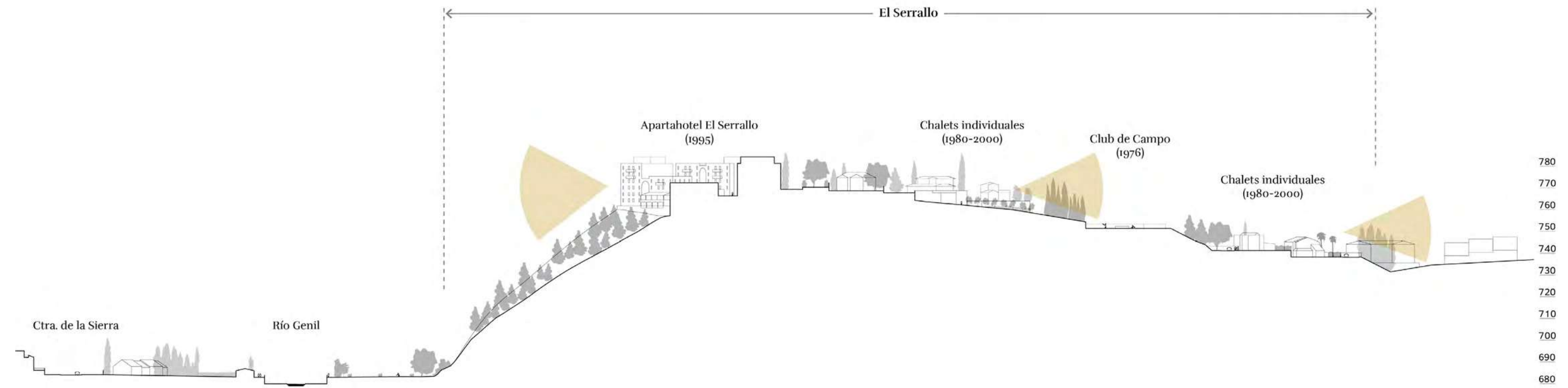


[Fig. 8] Vista exterior de la urbanización El Serrallo. Fotografía de la autora, 2021.

establecimiento de cinco estrellas con *estupendas vistas de Granada, Alhambra, Sierra Nevada y la Vega*⁷⁸⁶ orientado a aprovechar la ola turística de la Expo'92; a los pocos años, la saturación hotelera de la capital y el retroceso económico aconsejaron su reconversión en apartahotel y viviendas permanentes⁷⁸⁷. Por su parte, las hileras de casas adosadas responden a la ocupación, en los noventa y primeros dos mil, de las últimas parcelas remanentes e inicialmente destinadas a servicios públicos. Consecuentemente, la que iba a ser centralidad y plaza administrativa y cultural de la agrupación terminó constituyendo un simple aparcamiento asfaltado. El declarado respeto al arbolado original se disipó con la edificación progresiva de las parcelas, aunque fue compensado con vegetación abundante en las vías y espacios públicos de la urbanización: sólo esta cuidada presencia vegetal remeda algo de la propuesta inicial, con sus corredores verdes. Entre las casas del extremo noroeste, hacia el vértice de la loma, la codiciada panorámica de la ciudad resulta difícilmente accesible y permanece desconocida por buena parte de la población [Fig. 10]. Como ha señalado Davide Papotti, *las formas de privatización del paisaje no se presentan únicamente a través de los derechos exclusivos de propiedad, sino también a través de la reducción de las posibilidades de acceso a la experiencia del paisaje*⁷⁸⁸.

Colmatada la mayor parte de la superficie de la urbanización, el PGOU de 1985 propuso su extensión en dirección este, sobre el Camino de los Neveros y el Barranco de la Zorra, recalificando como urbanizable (PAUs 4 y 5, P-42) toda la loma que en el Plan Comarcal de 1973 estuviera protegida como zona forestal⁷⁸⁹. El

[Fig. 9] Implantación topográfica de la urbanización El Serrallo. Elaboración propia.



786. Pozo, «En 1988 comenzará la construcción del "Gran Hotel El Serrallo", con 1000 millones de presupuesto».

787. G. F., «De hotel de lujo a apartahotel», IDEAL, 15 de octubre de 1994.

788. Davide Papotti, «Guardare un paesaggio è già possederlo? La "democrazia del paesaggio" fra mobilità globale, immigrazione e localismi identitari», Rivista Geografica Italiana 120, n.º 4 (2013): 379-95 [traducción de la autora].

789. AMG, Plan General de Ordenación Urbana de la comarca de Granada. Red de circulación. Zonificación y límites, signatura 05.005.02, número de registro 90.



[Fig. 10] El Serrallo en la actualidad.
Elaboración propia.



EL SERRALLO - ESTADO ACTUAL

- 1 Edificio de vivienda colectiva (1984)
- 2 Restaurante Real Sociedad de Tenis (1980)
- 3 Apartahotel El Serrallo (1995)
- 4 Bloques construidos en desarrollo del PT-42 (2004-2009)
- 5 Viviendas unifamiliares construidas en desarrollo del PT-42 (2004-2009)



PGOU de 2001 retomaría la propuesta⁷⁹⁰ y la ejecutaría como Suelo Urbanizable en Transición con planeamiento parcial aprobado (PT-42). Esta nueva agrupación, pretendida continuación de la anterior, se distancia, sin embargo, notablemente de aquélla en cuanto a su calidad paisajística; se asemeja, por el contrario, a una colección de objetos arquitectónicos, heterogéneos o mecánicamente repetidos, dispuestos sobre una ladera rala de vegetación y con elevado impacto visual sobre la vega meridional [Fig. 10]. Contigua al sur se proyectó otra urbanización (PT-41) que ofertaba la ya familiar combinación *del concepto de ciudad y del de campo-jardín* y las mejores vistas imaginables a sus pies⁷⁹¹. Estos proyectos utilizaban ya el topónimo del Serrallo —revestido para entonces de connotaciones exclusivas— junto al panorama divisible como principales reclamos del producto inmobiliario.

Puede decirse que la historia reciente de la colina de El Serrallo ilustra bastante bien los cambios en la aproximación al paisaje operados en la segunda mitad del siglo XX en España. En apenas dos décadas, pasa del anonimato de la vida agraria en el extrarradio de una capital de provincias a estudiarse como colonia de viviendas protegidas, por lo económico de su suelo y su proximidad a la ciudad; a reformularse como complejo turístico de lujo, por sus cualidades paisajísticas y localización estratégica, y a definirse, finalmente, como enclave residencial suburbano para familias de elevado poder adquisitivo, adaptando los mismos argumentos. Es la crónica de un paisaje inicialmente vivo pero invisible —*una imagen que no es vista no puede vender nada*⁷⁹²—, interpretado luego como “solar” para operaciones edilicias y, posteriormente, como “tribuna” desde la que contemplar un espectáculo visual exclusivo, para deleite efímero de turistas o como ambientación esteticizante de la vida cotidiana a través de la apropiación privada.

Hoy sabemos que el paisaje (CEP) no es reducible ni a una superficie de suelo, ni a su precio, ni, tampoco, a un panorama distante valorado únicamente en razón de su apariencia, aunque estas y otras inercias estén aún lejos de haber sido por completo desterradas. En cualquier caso, resulta aclaratorio analizar el camino recorrido para extraer un aprendizaje de proyectos y experiencias previas y definir las posturas profesionales ante el paisaje de lo que habrían de ser la arquitectura y el urbanismo del siglo XXI.

790. A pesar de criticar en su *Memoria* el consumo visual desde las laderas que rodean la vega.

791. «La Ladera del Serrallo, una promoción inmobiliaria como no hay otra», *IDEAL*, 6 de febrero de 1999.

792. Wenders, *Lisbon Story*.

Nuevo Albaicín

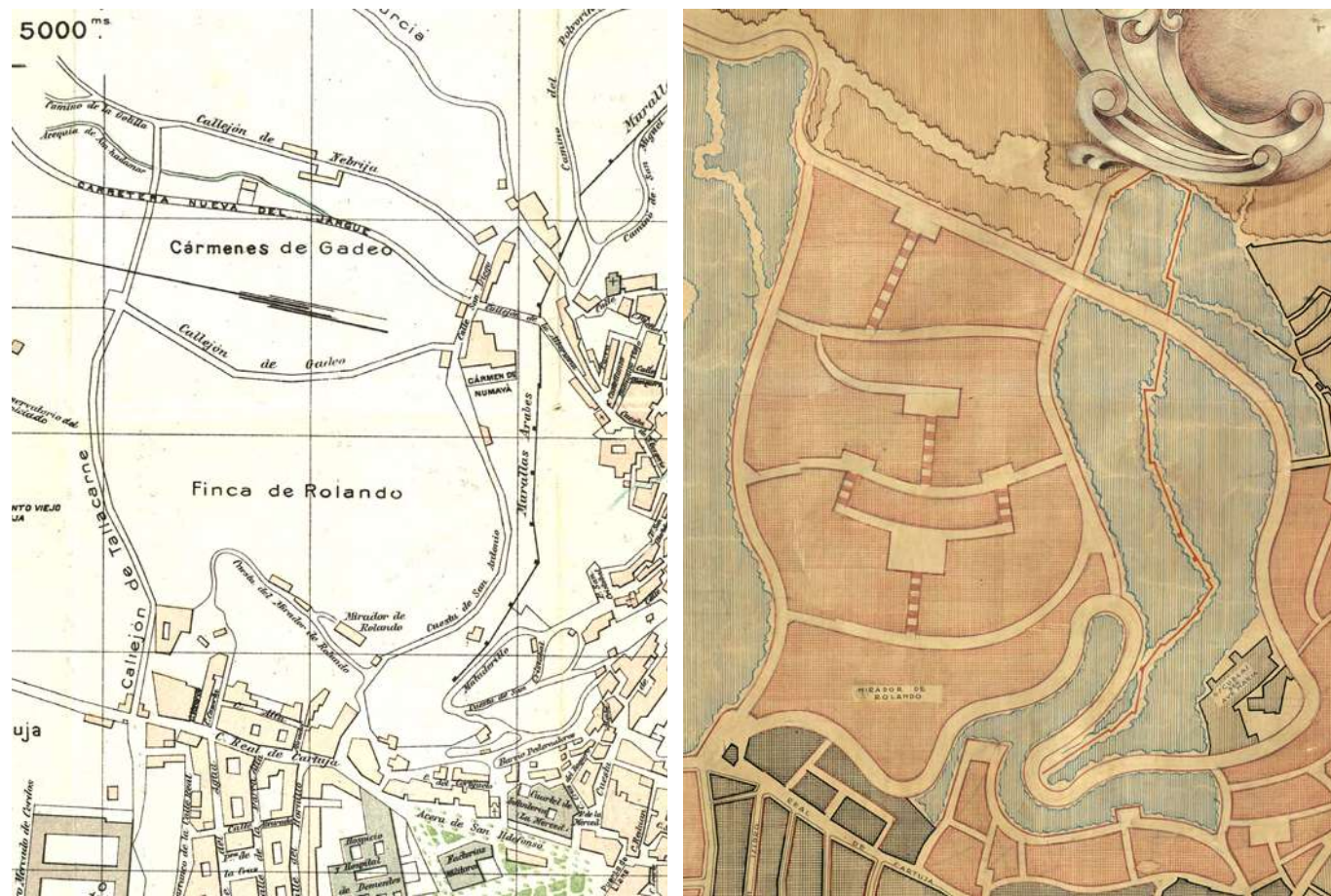
Para terminar este bloque nos ocuparemos de la revalorización estética a que se vio sometida la zona al norte de la muralla Albérezana en las últimas tres décadas del pasado siglo. Se trataba de un entorno que había presentado un carácter semirrural desde su primera ocupación por población islámica emigrada. Las primeras transformaciones profundas que registra la zona fueron de carácter viario: la creación de la Carretera Nueva del Fargue a comienzos del siglo XX, que vino a atravesar la amplia Finca de Gadeo; después, la construcción de la Carretera de Murcia - El Fargue (1917-1923)⁷⁹³, que supuso la eliminación del último tramo de la Muralla Albérezana en su descenso hacia la ciudad y creó el característico tambor que emerge de la topografía, y, en tercer lugar, la apertura de la calle Pagés durante la alcaldía de Gallego Burín, que procuró una conexión rodada entre la Cuesta del Chapiz y la Carretera de Murcia a través del tejido histórico del barrio. Al facilitar el acceso de vehículos a la zona, se dieron los primeros pasos para su puesta en carga, aunque, como veremos, siguió todavía manteniendo su carácter semirrural por espacio de algunas décadas [Fig. 1].



[Fig. 1] Entorno de la Muralla Albérezana hacia 1955. Se aprecia el carácter semirrural de la zona y la escasa presión inmobiliaria. Al fondo, la Finca de Rolando arbolada. Ya se había construido la barriada de Haza Grande, que queda a la derecha, fuera de la imagen. AMG, signatura oo.018.15, número de registro 300645.

En la propuesta presentada por Francisco Robles al Concurso de Anteproyectos de Reforma Interior y Ensanche (1935), se calificaba toda el área extramuros de la Albérezana como “Zona agrícola”, en continuidad con lo existente; pero, sólo unos años después, el Anteproyecto de Ordenación Urbana de Miguel Olmedo (1942) rectificaba las previsiones, proponiendo la urbanización de toda la zona comprendida

⁷⁹³ Montserrat Castelló Nicás, *La renovación urbana en el Albaicín: la evolución urbana y el proceso de recuperación de un barrio histórico* (Granada: Comares, 2003), 116.



[Fig. 2] Entorno de la Muralla Albézzana, estado hacia 1910 (izquierda) y previsiones en el Anteproyecto de Ordenación Urbana de 1942 (derecha). En el primer plano se aprecian las grandes fincas agrícolas de Rolando y Gadeo, esta última atravesada por la Carretera Nueva del Fargue. En el segundo, se observa el trazado ya ejecutado de la Carretera de Murcia y las previsiones de urbanización de las fincas de Rolando y Gadeo (sin especificación de tipología) y de ambas márgenes de la Albézzana (mediante viviendas unifamiliares con jardín privado). AMG, signatura 05.002.02, número de registro 13 y AMG, signatura 09.001.00, número de registro 26.

entre el Mirador de Rolando⁷⁹⁴ y la Carretera Nueva del Fargue⁷⁹⁵. Se proyectaba crear grandes parcelas separadas por calles sinuosas que siguieran las curvas de nivel y estuviesen atravesadas en el sentido de la pendiente por escalinatas que conectasen plazas peatonales [Fig. 2]. Para ambas márgenes de la Albézzana, se preveían “Jardines privados”, lo que venía a significar, en la práctica, también la urbanización, aunque en este caso mediante viviendas unifamiliares con jardín. El desarrollo de estas ideas se concretó, en el Proyecto General de Alineaciones (1949)⁷⁹⁶, en la propuesta de una nueva malla de calles —amenazando la integridad de otro tramo de la Albézzana—, y, en el plano de zonificación correspondiente, en la prescripción de las tipologías residenciales “Verde privada (edificación restringida)” y “Cármenes”, al norte y sur del Camino de San Antonio, respectivamente⁷⁹⁷. Estas tipologías se simplificarían en “Cármenes” en el Plan municipal finalmente

794. Palacete del s. XVII construido por el mercader genovés Rolando Levanto sobre una prominencia desde la que se domina toda la ciudad y su vega; véase «Notas sueltas», *El Defensor de Granada*, 28 de julio de 1893; Juan Manuel Barrios Rozúa, *Guía de la Granada desaparecida*, Granada (Granada: Comares, 1999), 331-32. El palacete ya figura en la panorámica de Pier Maria Baldi (1668-1669).

795. «Es aprobado el anteproyecto de ordenación urbana y alineaciones de la ciudad. Abarca el desarrollo de Granada en un período de 100 años», *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 1 de enero de 1943.

796. AMG, *Proyecto General de Alineaciones*, signatura 08.001.04, número de registro 55.

797. AMG, *Proyecto de ordenación urbana de la ciudad. Zonificación*, signatura 08.003.00, número de registro 72.

aprobado (1951)⁷⁹⁸, sugiriendo que la proyectada extensión urbana constituiría una inocua y mimética extensión del Albaicín histórico.

No obstante, entre 1950 y 1952 surgió en la zona la barriada de Haza Grande, promovida, como se vio, por el Patronato Benéfico de Santa Adela y orientada a familias en situación de extrema necesidad. Todo indica que la aparición de este núcleo de población con bajos recursos alteró las previsiones para este entorno, que pasó a resultar poco apetecible para la iniciativa privada y permaneció olvidado incluso por la política municipal⁷⁹⁹. La baja presión inmobiliaria y la desatención urbanística permitieron la aparición de multitud de instalaciones de carácter religioso y considerable envergadura en los alrededores de la Muralla Albézzana —Seminario Lasalle⁸⁰⁰, Escuelas del Ave María, colegio y noviciado Cristo Rey, Religiosas del Sagrado Corazón o centro de enseñanza Divino Maestro—, algunas de las cuales se levantaron a escasa distancia de la cerca nazarí o incluso se apoyaron en ella. Con todo, durante los cincuenta y sesenta, la zona mantuvo en líneas generales su carácter semirural, mientras la ciudad llana a sus pies se convertía en pasto de la especulación y avanzaba imparable sobre la vega [Fig. 1].

La situación comenzaría a invertirse en los años setenta. En 1971 se iniciaron las obras de las facultades en el cercano Polígono Universitario de la Cartuja⁸⁰¹, en parcial imitación del modelo de campus americano. Por las mismas fechas (1972) surgía la primera urbanización en el Cerro de San Miguel: 18 apartamentos en bloques de tres plantas lindantes con la Albézzana y orientados a las vistas de la Alhambra [Fig. 3]. Esta promoción fue de las primeras en avanzar una línea de negocio tan sugestiva como comprometedora del patrimonio local (*En la ciudad de los cármenes... ¿por qué no vivir en un carmen?*), que apuntaba a la apropiación del concepto de “carmen” y de los elementos del paisaje de la zona unánimemente valorados —la Alhambra, el Albaicín, la Sierra— como forma de vida exclusiva. En efecto, en una ciudad desfigurada por el desarrollismo, el Albaicín se redescubre como reservorio de autenticidad, refugio idealizado donde era todavía posible habitar entre “historia” y “naturaleza”. La fuerte despoblación que había venido experimentando el barrio, con la emigración forzosa de familias en busca de empleo o de una vivienda en mejores condiciones⁸⁰², había dejado el suelo a precio de saldo, situación que sería aprovechada por las empresas constructoras⁸⁰³. En paralelo, se estaba desarrollando el nuevo planeamiento urbano, integrado en el Plan Comarcal de Ordenación Urbanística de Granada (1973), que se caracterizaría por sus propuestas indiferentes al patrimonio urbano y paisajístico —a pesar de lo que

798. AMG, *Proyecto de Ordenación Urbana de la Ciudad de Granada*, signatura 08.003.01, número de registro 70.

799. Castelló Nicás, *La renovación urbana en el Albaicín: la evolución urbana y el proceso de recuperación de un barrio histórico*, 151.

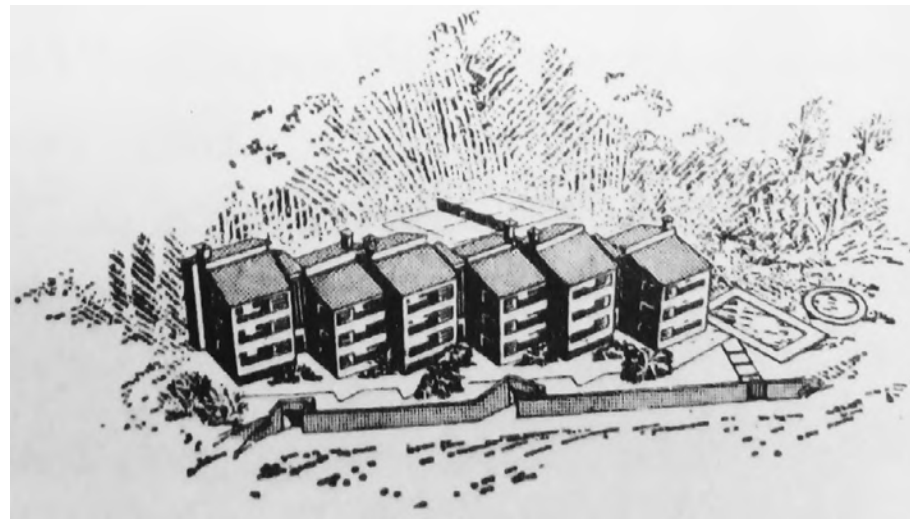
800. AMG, *Licencia para construir un edificio nuevo en el Mirador de Rolando, propiedad de los Hermanos de las Escuelas Cristianas*, expediente con signatura C.03193.0232.

801. Castelló Nicás, *La renovación urbana en el Albaicín: la evolución urbana y el proceso de recuperación de un barrio histórico*, 158.

802. Gabriel Pozo Felguera, *Albayzín, solar de reyes* (Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1999), 148.

803. Pozo Felguera, *Albayzín, solar de reyes*, 148.

[Fig. 3] Imagen publicitaria de una de las primeras urbanizaciones en el Cerro de San Miguel. La Muralla Albérezana lindante con la parcela se excluye de la representación. Imagen tomada de Carlos Jerez Mir (ed.) *Sobre el planeamiento en la Comarca de Granada* (1980), 61.



tímidamente declaraban sus Normas Urbanísticas⁸⁰⁴—. En la zona que nos ocupa, se pretendía introducir una autovía de trazado fluido y desapegado de las condiciones topográficas, que atravesaría el extremo norte del Albaicín para enlazar, por la parte más alta del Cerro de San Miguel, con el Sacromonte. La falta de atenciones por parte del nuevo Plan hacia la casuística concreta del Albaicín y el temor por su destrucción, en unos momentos en que el sector inmobiliario comenzaba a poner la mirada en estas laderas, pudieron motivar la necesidad de redactar un Plan Especial (1975)⁸⁰⁵, encargado a los arquitectos madrileños Juan López Jaén y Adriana Bisquert Santiago.

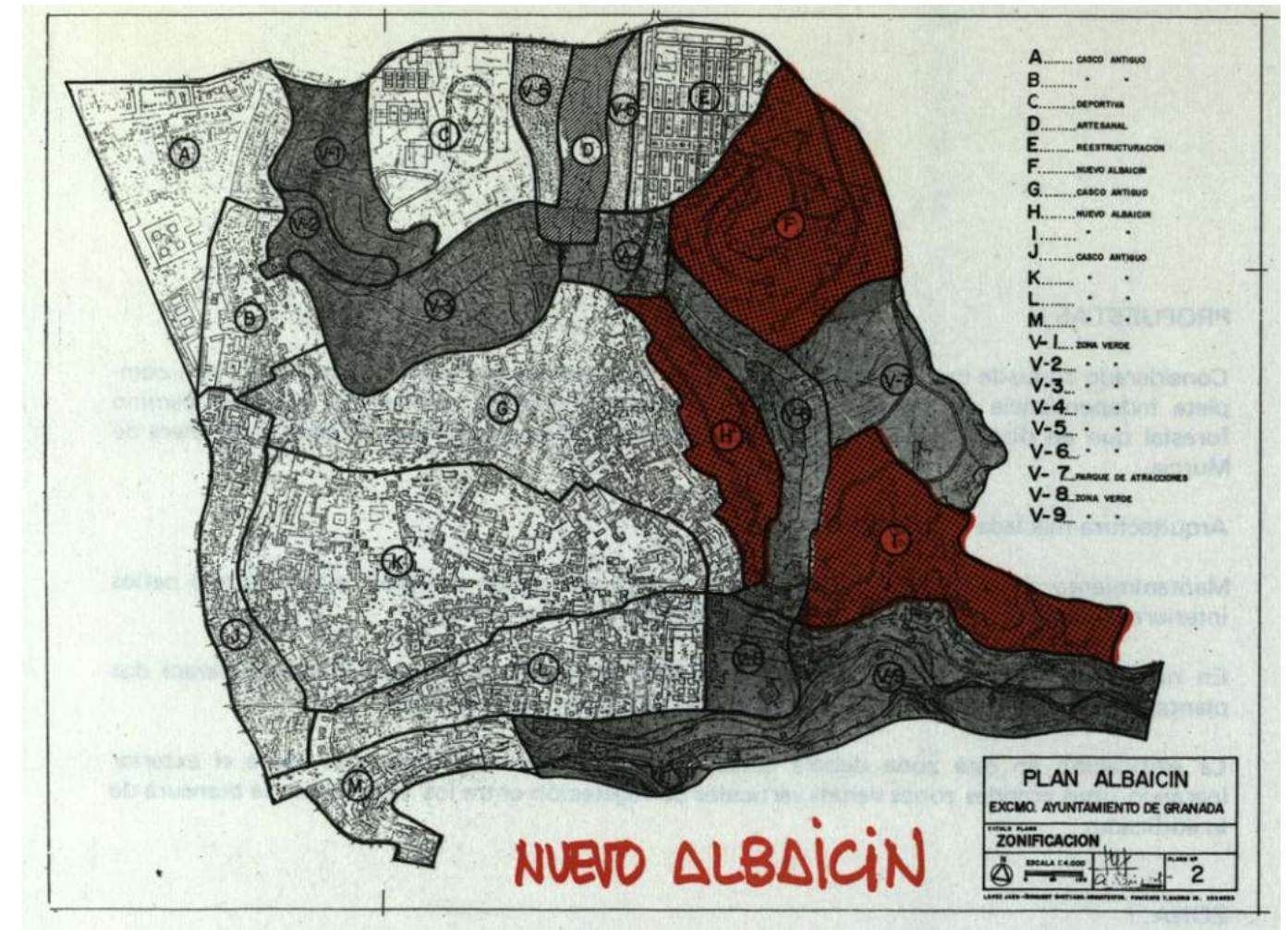
Este Plan, entre otras propuestas innovadoras⁸⁰⁶, planteó convertir toda el área comprendida entre el casco consolidado del Albaicín y el antiguo Camino de San Diego, ahora Camino de San Antonio, en zona verde, abarcando ambas márgenes de la Albérezana⁸⁰⁷. Es en este documento cuando por primera vez se habla de un

804. En el Capítulo I «Normas de carácter general» se incluyen, bajo el epígrafe N1-2 «Normas de protección», unas escuetas y vagas disposiciones normativas para la «Protección del paisaje y vistas de interés». Podemos reproducir el texto íntegro del apartado, dada su brevedad: *Independientemente de las zonas de protección que expresamente señalen en este plan General de Ordenación, la conservación de las vistas de interés y la defensa de los valores paisajísticos en general constituye uno de los objetivos principales del mismo. A tal efecto deberán observarse las siguientes normas: a) Los desmontes y terraplenes que se produzcan por la ejecución de movimientos de tierras, deberán ser tratados adecuadamente, con jardinería o arbolado, al objeto de restaurar las condiciones naturales del paisaje. b) Los bloques o cuerpos de edificación deberán ser orientados, siempre que sea posible, en la dirección que menos obstaculicen las vistas de interés, especialmente en las márgenes de las carreteras, riberas de lagos y ríos. c) En el entorno de los núcleos o elementos de interés histórico-artístico o pintoresco, deberán estudiarse las alturas de la edificación de modo que no se afecte a la escala y composición de los conjuntos. En todo caso, los Proyectos que, a juicio de la Corporación Municipal, afecten de algún modo a los valores paisajísticos protegidos por esta Norma, serán sometidos a informe previo de la Dirección General de Bellas Artes. Ayuntamiento de Granada. Equipo Técnico del PGOU, Granada: Plan Comarcal de Ordenación Urbanística. Normas Urbanísticas (Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1972), 13.*

805. Castelló Nicás, *La renovación urbana en el Albaicín: la evolución urbana y el proceso de recuperación de un barrio histórico*, 160.

806. El Plan Especial proponía una rehabilitación del barrio autogestionada por los propios vecinos, con el fin de evitar su degradación y su conversión en zona de segundas residencias.

807. Adriana Bisquert Santiago y Juan López Jaén, «3.2 Propuesta de zonificación y ordenanzas», *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 63.



“Nuevo Albaicín” para designar aquellas áreas susceptibles de ser urbanizadas en las inmediaciones del barrio histórico; expansión que, según los autores del Plan Especial, sólo cabría iniciar una vez se hubiera llevado a cabo la rehabilitación integral del primero⁸⁰⁸. Como Nuevo Albaicín se calificó una zona contigua a Haza Grande, en la cima de San Miguel —identificada como suelo rústico en el planeamiento de 1973, subzona 14-P de protección paisajística⁸⁰⁹—; una segunda, bajo las cuevas de San Miguel, en el entorno de la ruinoso iglesia de San Luis, y una tercera sobre el Camino del Sacromonte [Fig. 4]. Se trataba, en palabras de los redactores, de proporcionar solares a *aquellos señores que quieran tener su carmen en el Albaicín*, evitando que destruyesen la trama del barrio histórico⁸¹⁰. Sin embargo, no se llegó a vislumbrar el reverso de esta propuesta, en cuanto a repercusión

[Fig. 4] Plano de zonificación del Plan Especial Albaicín de 1975. Las zonas marcadas en rojo (F, H, I) corresponden al entonces llamado “Nuevo Albaicín”. Adriana Bisquert Santiago y Juan López Jaén. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 61.

808. Alfredo Jiménez, *El Albaicín de Granada: la vida de un barrio*, ed. Emilio López Robles (Sevilla: Guadalquivir, 1999), 244.

809. AMG, *Plan General de Ordenación Urbana de la comarca de Granada. Red de circulación. Zonificación y límites*, signatura 05.005.02, número de registro 90.

810. Entrevista en *Semanario Tierras del Sur*, 12 de junio de 1976. Citado en Juan Antonio García Granados, «Planeamiento en el casco histórico», en *Sobre el planeamiento en la Comarca de Granada*, ed. Carlos Jerez Mir (Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1980), 63.

paisajística y también en cuanto a posibilidades de tergiversación interesada de la misma. En efecto, el Plan Especial no se mostró en exceso acertado en la elección de las áreas que habrían de constituir el supuesto Nuevo Albaicín o ampliación de su parque residencial⁸¹¹: las tres en las laderas de San Miguel, muy próximas a la ermita y la muralla nazarí y con una elevada exposición visual, especialmente desde la Alhambra —incluso el desarrollista Plan del 73 había establecido en la zona una “protección paisajística”—. Aunque la construcción se propusiera a base de *arquitectura maclada y pegada al terreno* con un máximo de dos plantas, como era el caso de la segunda de las zonas⁸¹², su ejecución completa conforme a las previsiones habría supuesto una clara distorsión de la morfología del Albaicín y, sobre todo, del Cerro de San Miguel, trastocando estampas identitarias. Además, se preveían equipamientos poco atinados, como un parque de atracciones en la cima de San Miguel y un teleférico de conexión con la Alhambra⁸¹³. Lo provocador de las propuestas incluidas en el Plan, unido a las presiones e intereses creados en el barrio, motivó que nunca recibiera la aprobación definitiva ni fuera llevado a la realidad⁸¹⁴, aunque algunas ideas en él contenidas serían recuperadas: en especial, la propuesta de nuevas zonas urbanizables junto al barrio histórico y agraciadas por sus vistas sobre la Alhambra y la ciudad creó expectativas inmobiliarias que se verían casi inmediatamente materializadas.

Las fotografías conservadas permiten constatar que, para mediados de los setenta, la actividad agrícola de los terrenos en torno al Camino de San Antonio —todavía un sendero de tierra— había descendido considerablemente, apareciendo eriales y descampados que revelan un cambio de intereses y anticipan nuevas operaciones⁸¹⁵. El nuevo PGOU de 1985 redujo la extensión del ámbito protegido del Albaicín con respecto a lo dispuesto en el abortado Plan Especial; en ello se seguían las recomendaciones de la UNESCO. Esta operación tuvo como consecuencia que zonas como la cima de San Miguel quedaran excluidas de las políticas de intervención en el Albaicín⁸¹⁶, a pesar de su contigüidad con el barrio histórico y prominencia perceptiva. Se prescribe “Vivienda Unifamiliar Intensiva” para el terreno libre a ambos lados de la Albézzana y la Finca de Rolando, mientras que la parte más alta del cerro de San Miguel se recupera como urbanizable, tal y como había sugerido el Plan Especial; idéntico destino se prevé para la zona situada a los pies de la ermita

811. Gabriel J. Fernández Adarve, «Una mirada global desde el Albaicín y el Sacromonte al Conjunto Histórico de Granada», *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 24 (2019): 30-68.

812. Esta zona, según los autores del plan, era un erial con almendros y pitas con *unas excepcionales vistas panorámicas tanto exteriores como interiores*. Véase Bisquert Santiago y López Jaén, «3.2 Propuesta de zonificación y ordenanzas», 61.

813. García Granados, «Planeamiento en el casco histórico», 64-65.

814. Isac Martínez de Carvajal, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa*; Adriana Bisquert Santiago y Juan López Jaén, «1. Historia del plan», *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 3-8; Julio Juste, «La última “conquista” de la oligarquía inmobiliaria», *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 77-84. Los autores del Plan denunciaban el continuo aplazamiento de la aprobación del documento al tiempo que se concedían apresuradamente licencias de demolición de edificios valiosos y de edificación sobre jardines cuya conservación recomendaban.

815. Véanse, por ejemplo, las fotografías conservadas en AMG, *Vistas aéreas de Granada*, signatura 18.002.02, número de registro 300400 (ca. 1977), o las ortofotografías del Vuelo Interministerial (1973-1986).

816. Castelló Nicás, *La renovación urbana en el Albaicín: la evolución urbana y el proceso de recuperación de un barrio histórico*, 180.



[Fig. 5] Asedio de la Muralla Albézzana por las urbanizaciones privadas. Fotografía de la autora, 2020.

y comprendida entre Carril de San Miguel y la calle Cuevas Coloradas, atendiendo a la alegación de un propietario de suelo⁸¹⁷. Sin embargo, el parque lineal propuesto en aquel documento quedó reducido a un exiguo corredor verde paralelo a la muralla cuya culminación a día de hoy se sigue vislumbrando lejana.

Desde los años ochenta, y obviando la recomendación del fallido Plan Especial de no iniciar nuevos desarrollos inmobiliarios en la zona antes de haber ultimado la rehabilitación del barrio, comenzaron a proliferar las urbanizaciones en el entorno del Albaicín. Los terrenos a ambos lados de la Albézzana, entre la Carretera de Murcia y el Camino de San Antonio, fueron ocupados por sendas promociones de gran escala (Cármenes de la Albézzana y Cármenes de la Muralla, 11.000 y 13.500 m², respectivamente), ambas de similares características y proyectadas casi al mismo tiempo (ca. 1984). Se trata de agrupaciones residenciales cerradas: una verja o barrera, pantallas arboladas y reiteradas advertencias separan la vía pública de las viviendas, sus calles interiores e instalaciones comunitarias (piscina, jardines, pistas deportivas, aparcamientos). Las viviendas se disponen adosadas formando una “muralla” habitada que se repliega sobre sí misma y protege el invisible espacio interior. La entrada y salida de las urbanizaciones se realiza preferentemente en el vehículo privado, dada la propia organización cerrada y escasamente trabada con el entorno. El distanciamiento respecto al contexto inmediato es aún más palpable en la urbanización de la cara externa de la muralla, levantada sobre un basamento opaco de varios metros de altura que alberga los aparcamientos. El intercambio con el vecindario es prácticamente inexistente: se ocupa y consume un terreno privilegiado, inicialmente previsto como espacio libre, ofreciendo a cambio tan sólo una cierta sintonización estética.

817. R. G., «La Asociación de Vecinos del Albaicín pide al Ayuntamiento la creación de una oficina de Urbanismo en el barrio», *IDEAL*, 2 de mayo de 1984.



[Fig. 6] Distorsión perceptiva de la muralla nazarí. Fotografía de la autora, 2020.

[Fig. 7] Anuncio de una de las promociones de la zona. Los recursos gráficos empleados resultan expresivos de la intencionalidad de la urbanización en relación con el paisaje. *IDEAL*, 19 de mayo de 1981.



En efecto, en el plano estético estas urbanizaciones se muestran claramente conservadoras, con volúmenes blancos de menuda escala, cubiertas inclinadas de teja árabe y una distribución variada dentro de la homogeneidad que ayuda a que no se perciban como conjuntos masivos o disonantes. Ambas agrupaciones aparecerían incluidas dentro del nuevo Plan Especial de Protección y Reforma Interior (PEPRI) de 1990 como “Área sujeta a normativa PGOU de aprovechamiento y ordenanza de intervención genérica del P.E.”⁸¹⁸. Se trata, no obstante, de un claro ejemplo de la insuficiencia de unas atenciones paisajísticas limitadas al orden visual y al cumplimiento de unas ordenanzas circunstanciales. El resultado son unas urbanizaciones física, conceptual, social y funcionalmente aisladas del barrio en el que se inscriben y una zona verde pública que en la práctica se limita a un pequeño tramo adecentado entre la rotonda de la Carretera de Murcia y la Fábrica de Fajalauza, presentando el resto de los contornos de la cerca nazarí un estado avanzado de degradación⁸¹⁹ [Fig. 5]. La proximidad de estas viviendas a la muralla y el insuficiente estudio de cotas provoca, por otra parte, que desde algunos puntos de vista emerjan chimeneas, tejados y las plantas superiores de algunos chalets por encima de la coronación de la Albézzana [Fig. 6].

Casi al mismo tiempo, al otro lado del Camino de San Antonio y por encima del Mirador de Rolando —que por entonces padecía una severa ruina⁸²⁰— comenzó a

surgir la urbanización Cármenes de Rolando (1984). Se trató de 41 chalets —más que “cármenes”— asociados en grupos de dos, tres o cuatro viviendas, con amplias superficies (entre 250 m² y 550 m² construidos) y parcelas con piscina individual. La urbanización (33.300 m²) se completó con calles, jardines y pistas deportivas comunitarios, aunque en realidad resulte evidente la primacía del espacio privativo de cada vivienda: el territorio colectivo se limita, en gran medida, a permitir la movilidad del vehículo particular. El aislamiento del conjunto, implícito en el proyecto arquitectónico, ha sido culminado por los vecinos con la colocación de una verja que impide el paso a personas ajenas a la urbanización⁸²¹. Las casas reflejan una “apuesta segura” con su arquitectura neotradicional, apelando al comprador acomodado⁸²² y estéticamente conservador: cubiertas inclinadas con teja árabe, volúmenes movidos que evitan la monotonía y persiguen una cierta individualización de cada vivienda, cenefas cerámicas, carpinterías de madera, torreones-mirador con huecos estrechos, *bow-windows*, etc. La historia y la tradición local aparecen “simuladas”⁸²³, reducidas a un repertorio de signos o rasgos estéticos de procedencia imprecisa⁸²⁴ y aplicados sobre una construcción por lo demás moderna⁸²⁵. Se diseñan diferentes variantes, unas de líneas más rectas y huecos más amplios y otras más pintorescas, diversificando la oferta para garantizar el éxito de la promoción⁸²⁶. En cualquier caso, la nostalgia es la emoción dominante en los exteriores, que se combina con la amplitud y moderna confortabilidad de los interiores y con el dominio panorámico sobre los alrededores, para dar como resultado una fórmula comercial de reconocido éxito⁸²⁷. Los anuncios de la promoción evolucionan de la vista elevada de la ciudad histórica, sobre la que se recorta una evocadora “casa de pueblo” [Fig. 7], a ilustraciones esquemáticas donde la capital es asimilada a una aglomeración desordenada de torres puntiagudas, oscuras y amenazantes, de la que emerge una redondeada y soleada colina donde figura una casa tradicional con chimenea [Fig. 8]. En la publicidad se califica a la urbanización como “balcón de Granada”⁸²⁸, expresión que, como venimos observando, se convierte en un tópic. Debido a la prominencia paisajística de la agrupación, su impacto visual inicial debió de ser notable, aunque se corrigió disponiendo una pantalla arbolada cuyo crecimiento a día de hoy oculta parcialmente las edificaciones desde la ciudad baja.

La promoción contigua, Jardines de Rolando, inicialmente se planteó como segunda fase de la anterior (1992), pero se terminó disponiendo en completa incomunicación con aquella y con un diseño diferente que apuró la superficie del terreno (24.000 m²) llevando las construcciones hasta el límite exterior del mismo, lo que incrementaría su impacto perceptivo. Las viviendas (unos 400 m² construidos)

818. La ordenanza de intervención genérica era la que daba más libertad en el PEPRI de 1990: se entiende como tal la sustitución total de la edificación existente con mantenimiento de las secuencias de parcelación o las obras de nueva planta que por situarse en zonas con alto grado de renovación o de construcción reciente, carecen en su entorno de referencia clara respecto de los tipos definidos en el artículo anterior (Artículo III.42, Intervención Genérica).

819. Hasta hace poco, la cara interna de la Albézzana albergó un aparcamiento ilegal, ya denunciado por los vecinos en los años noventa. Véase Rafael López, «Vecinos del Albaicín reúnen firmas contra el aparcamiento “ilegal” junto a la muralla árabe», *IDEAL*, 16 de abril de 1997.

820. Véase el artículo: Francisco Ibáñez Freire, «El mirador de Rolando. Granada», *Periferia: revista de arquitectura*, n.º 8-9 (1987): 104-17.

821. M. V. Cobo, «Un barrio de combustión espontánea», *IDEAL*, 16 de febrero de 2011.

822. La publicidad se dirige preferentemente a profesionales liberales con sus familias, pues se especifica la posibilidad de un acceso independiente para despacho, estudio o clínica.

823. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira (Barcelona: Kairós, 1978).

824. Para Fredric Jameson, la suplantación de la historia real por la historia de los rasgos estéticos es un rasgo característico de la cultura posmoderna; véase *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, 50.

825. Véase, en relación con ello, Ito, *Arquitectura de límites difusos*, 12.

826. Harvey, «Capitalism: The Factory of Fragmentation».

827. Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, trad. Ricardo Pérdigo Nárdiz (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 12; Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, 150.

828. Anuncio publicado en *IDEAL*, 19 de mayo de 1981.



[Fig. 8] Anuncio de una de las promociones de la zona. Obsérvese la oposición caricaturizada entre la ciudad baja y el promontorio donde se emplaza la urbanización. *IDEAL*, 21 de junio de 1983.

aparecen adosadas y repetidas mecánicamente. Componen también una urbanización cerrada, aunque, a diferencia del caso anterior, aquí la piscina es compartida. Formalmente, la apuesta neotradicional continúa hacia el interior de la urbanización, donde aparecen basamentos de ladrillo con arcos rebajados y cubiertas inclinadas de teja, aunque se combina con una resolución más cubista y abstracta hacia el exterior: cubiertas planas transitables a modo de terrazas, desde donde se divisan vastas panorámicas de la ciudad y la vega enmarcadas en algunos casos por pórticos de hormigón —un caso de “artealización”⁸²⁹ intencionada del panorama por medios arquitectónicos— [Fig. 12]. De nuevo, la ambivalencia expresiva pretende satisfacer, aunque sea parcialmente, a cualquier potencial comprador. Se emplean asimismo tonos terrosos en los cerramientos y materiales exteriores para sugerir conexiones con la Alhambra y un supuesto “granadinismo”, mientras que hacia el centro de las viviendas se inserta una réplica de “patio andaluz”. Abundan, en este caso, los espacios de transición entre interior y exterior —jardines, terrazas, porches—, que extienden las actividades cotidianas más allá de los cerramientos. La publicidad se valía inicialmente de una fotografía de la ciudad baja visible desde lo alto y, sobre ella, la silueta de un matrimonio plácidamente sentado en cómodas poltronas que asistía con satisfacción a la “rendición” del paisaje a sus pies. El eslogan comercial corroboraba: *Estos serán sus dominios: la Sierra, Granada, la Vega. Sin salir del centro*⁸³⁰ [Fig. 11].

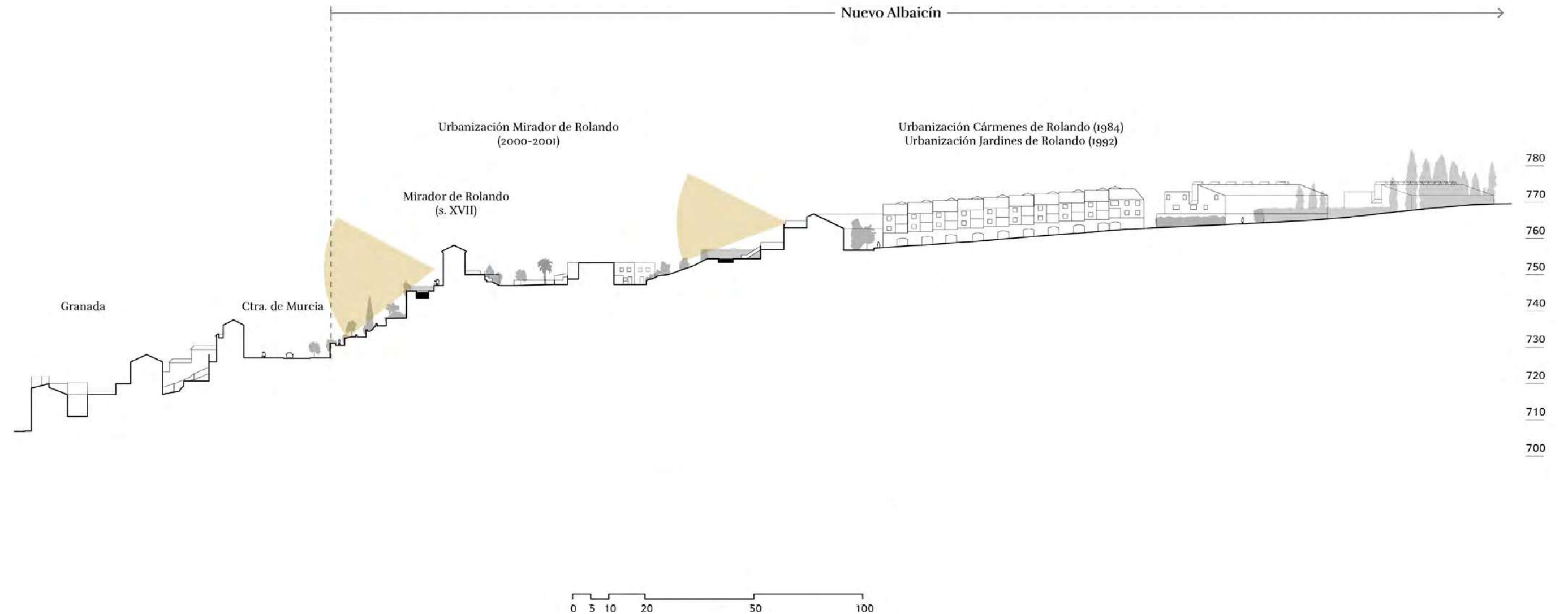
Un poco más arriba, surgió en 1989 una nueva urbanización que tomó el nombre de la cercana acequia de Aynadamar. Cuenta con casas adosadas, de unos 100 m², con organización colectiva en esvástica (5.500 m²) que aísla un jardín interior central con piscina y pista de tenis. La resolución de las viviendas es, en este caso, más original, aludiendo a la Alhambra de modo abstracto a través de composiciones de volúmenes prismáticos ascendentes, azoteas planas, celosías-rejas en cuadrícula y paños de tejado a cuatro aguas. Se recurre, también, a la repetición de

829. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

830. Anuncio publicado en *IDEAL*, 13 de julio de 1991.



[Fig. 9] Vista panorámica de una de las urbanizaciones. Fotografía de la autora, 2021.



[Fig. 10] Implantación topográfica de varias de las urbanizaciones que conforman el Nuevo Albalicín. Elaboración propia.

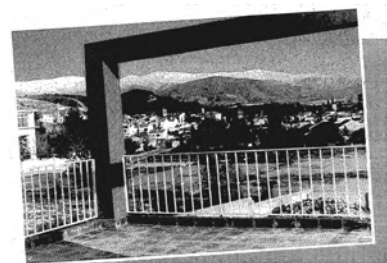


[Fig. 11] Anuncio publicitario de una de las promociones, que exalta el dominio visual de los elementos valorados del paisaje. IDEAL, 13 de julio de 1991.

viviendas, pero, debido a la menor longitud de los alzados de conjunto, ésta resulta menos tediosa que en la promoción anterior. Se emplea asimismo el cromatismo asalmonado en los cerramientos, con difusas referencias alhambrescas. Por lo demás, la autonomía y el aislamiento con respecto al entorno inmediato vuelven a ser acusados: el vehículo particular es el que posibilita las comunicaciones con el mundo exterior, sin que se produzca fricción ni relación con el vecindario.

Otra promoción en la zona que merece ser reseñada es la creada en torno al histórico palacete del mercader genovés Rolando Levanto. En 1990 se anunció su esperada rehabilitación, en principio con destino cultural público⁸³¹. No obstante, en 1999 se modificó el Plan Especial en ejecución para que el pabellón albergase uso residencial en vez de equipamiento comunitario, con el argumento su reducida superficie⁸³². La construcción del s. XVII se complementó finalmente con nuevas piezas en las inmediaciones destinadas asimismo al uso residencial. Levantada en dos fases⁸³³, la urbanización última la privatización del montículo con viviendas unifamiliares adosadas y espacios libres de la comunidad (10.000 m²). Para quienes no habiten en alguna de estas urbanizaciones, el tránsito en la zona sólo es posible por las cuestas del Camino de San Antonio y el Callejón de Lebrija además de por la Carretera de Murcia; vías todas ellas de circulación rodada y desprovistas de interés urbano. Se ha conformado así, en esta ladera, *un mosaico de lugares literalmente inaccesibles al público, reduciendo exponencialmente las [...] posibilidades* de experimentar el paisaje, en palabras de Davide Pappotti⁸³⁴ aplicables al caso descrito.

Sería a mediados de los años noventa cuando comenzase a edificarse la más extensa (105.000 m²) y polémica de las promociones de la zona: los Cármenes de San Miguel (1982-2004). Situada en la misma cima del cerro, a pocos metros de



[Fig. 12] "Artealización" por medios arquitectónicos del panorama divisable desde las terrazas de las viviendas. Anuncio de una de las urbanizaciones publicado en IDEAL, 14 de mayo de 1993.

831. «El Mirador de Rolando recuperará el esplendor que tuvo en el siglo XVII», IDEAL, 18 de mayo de 1990.

832. A. N., «Uso residencial en el carmen de Rolando», IDEAL, 3 de mayo de 1999.

833. Un plano general de la misma se conserva en AMG, signatura 23.002.00, número de registro 483.

834. Pappotti, «Guardare un paesaggio è già possederlo? La "democrazia del paesaggio" fra mobilità globale, immigrazione e localismi identitari» [traducción de la autora].



[Fig. 13] Sugestión publicitaria que oferta las vistas de la Alhambra como reclamo del producto inmobiliario. Imagen tomada de Ángel Isac, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa* (2007), 135.

la muralla nazarí y de la ermita de San Miguel Alto, su emplazamiento vendría a coincidir con el identificado como zona F del Nuevo Albaicín por el truncado Plan Especial de 1975. Ya avanzamos que en 1982, mientras se elaboraba el avance del nuevo PGOU, se solicitó la inclusión de la zona como suelo urbanizable, que se concretaría en el plan parcial P-1. Ello permitiría dar cabida a nuevas urbanizaciones en esta zona de probado éxito comercial y para entonces ya prácticamente colmatada. El primer proyecto, presentado en 1984, fue desechado y reelaborado en los años sucesivos: recibió una fuerte oposición vecinal y de asociaciones culturales⁸³⁵. Se plantearían, más tarde, 450 viviendas unifamiliares adosadas y colectivas, a las que Urbanismo dio vía libre en 1989⁸³⁶. La estrategia promocional se basó en una adaptación del producto ofertado en las urbanizaciones anteriores a las rentas medias⁸³⁷, con reducción de servicios comunitarios y de la superficie de las viviendas a 50-150 m², pero incorporando igualmente, como principal baza publicitaria, la excepcional localización en un paraje natural frente a la Alhambra, de la cual la cima del cerro proporciona vistas despejadas; unas vistas que ya sobrecojiesen a viajeros decimonónicos como Henry D. Inglis⁸³⁸, George Dennis⁸³⁹ o Dora Wordsworth⁸⁴⁰ y que fueron utilizadas en anuncios en los que se les superpuso un llamativo rótulo de "Se vende"⁸⁴¹ [Fig. 13].

La publicidad de la nueva urbanización fue insistente en la prensa local, especialmente de las primeras fases de su construcción. Se trataba de vender una utopía, un perfecto idilio entre naturaleza, ciudad e historia que, sin embargo, admitía ser invadido por cientos de viviendas adosadas y nuevos accesos rodados:

Ubicados en el balcón natural de los Altos de San Miguel, estos chalets gozan de unas vistas excepcionales a la ciudad. Su situación junto al Parque Natural San Miguel, pulmón de la ciudad, les confiere todas las ventajas de vivir a la vez en el campo y la ciudad.

[...]

Esta urbanización está diseñada para ofrecerle todos los servicios que necesite: piscina, parques y una futura zona comercial. La calidad en los materiales y acabados también ha sido estudiada al detalle: fachadas estilo Albayzín, teja tipo árabe, chimenea, cocina amueblada, puerta blindada, garaje, preinstalación de aire acondicionado...⁸⁴²

Estas viviendas irán ubicadas en los Altos de San Miguel, que forman un balcón natural con vistas a la ciudad y a la vega de los ríos Genil y Darro. Su proximidad al Parque Natural

835. Alejandro V. García, «Preocupación en Granada por el futuro del proyecto para rehabilitar el barrio del Albaicín», *El País*, 29 de abril de 1985.

836. Juan Jesús Hernández, «Urbanismo da luz verde a la polémica urbanización "Cármenes de San Miguel", en el Albaicín», *IDEAL*, 3 de mayo de 1989.

837. *La empresa ha relanzado y modificado las características de la promoción, tras realizar un estudio de las necesidades y gustos en materia de vivienda de los granadinos y del poder adquisitivo de los mismos. "Granada demanda una vivienda de unos 100 metros cuadrados y sus habitantes sienten especial predilección por los cármenes. Por eso ofreceremos unas casas a unos precios muy competitivos, más asequibles que la primera fase [de los Cármenes de San Miguel], pero con las mismas calidades y algunos detalles mejorados".* Lola Arco, «Una casa con vistas», *IDEAL*, 14 de octubre de 1995.

838. Henry David Inglis, *Spain in 1830* (Londres: Whittaker, Treacher, and Co., 1831), 230-32.

839. George Dennis, *A Summer in Andalucía*, vol. 2 (Londres: Richard Bentley, 1839), 113-15.

840. Dora Wordsworth, *Journal of a Few Months Residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*, vol. II (Londres: Edward Moxon, 1847), 175-76.

841. Isac Martínez de Carvajal, *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa*, 135.

842. Extracto de un anuncio publicado en *IDEAL*, 2 de diciembre de 1995.

CÁRMENES de SAN MIGUEL, una elección con vistas



[Fig. 14] Anuncio publicitario de una de las urbanizaciones que hace gala de sus vistas como principal reclamo. *IDEAL*, 2 de diciembre de 1995.

de San Miguel, en el que por supuesto no se puede construir, las sitúan junto a uno de los pulmones de la ciudad. "Los habitantes de esta zona disfrutarán de las ventajas de vivir a la vez en el campo y en el centro urbano"⁸⁴³.

Además de la publicidad, la toponimia temática escogida para las calles de la urbanización redundaba en la construcción de un cuadro mental idealizado de connotaciones alhambrescas que hacía más deseable la adquisición de las viviendas. Se atendía explícitamente al consumo visual del entorno, que se persiguió extender al máximo número de domicilios por el aliciente para el comprador que ello conllevaba, pero sin tener presente el impacto a generar con la nueva urbanización:

Todas las construcciones se han diseñado pensando y respetando las vistas que ofrece la zona, por lo que tanto las viviendas unifamiliares como las colectivas irán de forma escalonada para no perder uno de sus principales atractivos⁸⁴⁴.

Los primeros movimientos de tierras se iniciaron en 1992. Las viviendas, adosadas o en bloques, exhibían también un repertorio visual neotradicional: volúmenes blancos, cubiertas de teja árabe, ventanas enrejadas, etc. La primera fase, concluida y vendida para 1995, la conformaban casas con pequeño jardín privado y piscina comunitaria en el extremo norte de la urbanización. La segunda fase se ultimó en 1997. La tercera se impulsó al año siguiente, dado el éxito de las anteriores, incluyendo más variedad de tipologías. Pronto se advirtieron, sin embargo, algunos desarreglos en las nuevas fases de la urbanización. Se produjo un aumento injustificado del número de viviendas, que pasó de 450 a 532, y no se presentaron secciones, alzados o perspectivas, según denunciaron algunos colectivos⁸⁴⁵. Globalmente, lo inadecuado de su emplazamiento se pone de manifiesto en primer lugar en el modo en que los chalets adosados superan la cota de la muralla nazarí, emergiendo por encima de ella, si se mira desde la Alhambra, con sus volúmenes blancos y

843. Arco, «Una casa con vistas».

844. Arco, «Una casa con vistas».

845. «Ecologistas y colectivos vecinales rechazan la ampliación de los Cármenes de San Miguel», *IDEAL*, 17 de noviembre de 1996.

[Fig. 15] Conflicto perceptivo entre la Muralla Albérezana y los chalets del Cerro de San Miguel, tal y como se aprecia desde la Alcazaba de la Alhambra. Fotografía de la autora, 2017.



amarillos, chimeneas y tejados⁸⁴⁶ [Fig. 15]. Además, en el avance aprobado del nuevo Plan Especial Albaicín y Sacromonte (2019)⁸⁴⁷ la zona aparece como una bolsa urbana casi enteramente rodeada por las áreas protegidas e incluso invadiendo parcialmente el Sistema General de Excepcionales Valores Ecológico-Ambientales. Lo que sí puede destacarse en su favor, y a diferencia de las urbanizaciones anteriores, es que la apropiación del paisaje no se ve consumada hasta el extremo de la privatización total del área, pues sus calles son públicas y, además, integra una zona verde central relativamente generosa —aunque no otro tipo de servicios o equipamientos; la monofuncionalidad residencial es invariable—. El nuevo Plan Especial en desarrollo, como el anterior (1990), sólo incluye en su ámbito de actuación las urbanizaciones contiguas a la Albérezana que quedan dentro del recinto Patrimonio de la Humanidad (1994)⁸⁴⁸. Fuera de sus contornos, se exige del cumplimiento de sus indicaciones, incluso en situaciones de delicada contigüidad.

El común denominador de estas promociones, y de otras de menor escala en la zona, es la explotación de un emplazamiento privilegiado por sus connotaciones paisajísticas y patrimoniales para la venta de un producto residencial basado en la fórmula de la urbanización exclusiva. El patrimonio arquitectónico-paisajístico local aparece tratado como un bien incluido en la compra misma de las viviendas y dispuesto para ser consumido. Como en el Hotel Palace se hiciera con la Alhambra, en este caso es el mito del Albaicín⁸⁴⁹ y sus cármenes el que se idealiza, simplifica y mixtifica hasta hacerlo comercializable⁸⁵⁰. Todas estas promociones hacen uso reiterado de la palabra “carmen”, sea en su denominación oficial, sea en su descripción y publicidad. José Tito y Manuel Casares se han referido a ellas como los

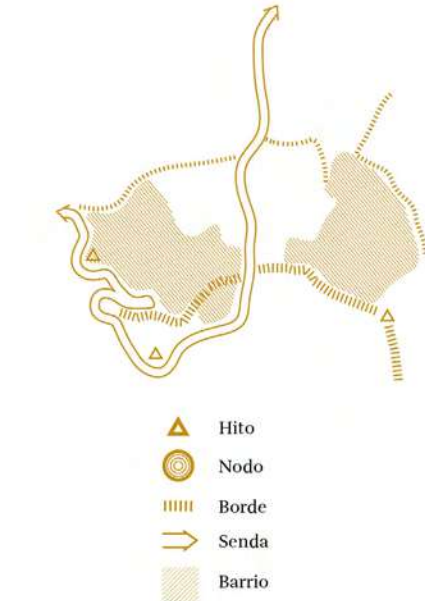
846. Hernández, «Urbanismo da luz verde a la polémica urbanización “Cármenes de San Miguel”, en el Albaicín», «Movilización de los vecinos del Albaicín contra la construcción masiva en los Cármenes de San Miguel», *IDEAL*, 20 de mayo de 1990; Bernardino Líndez Vilchez y Antonio Jiménez Delgado, «Granada. El lastre de la historia, pasado y presente», *Mouseion*, n.º 26 (2017): 11-31.

847. Ayuntamiento de Granada, «Plan Especial de Protección y Catálogo de los sectores Albaicín y Sacromonte. Documento de Avance» (2019).

848. Comité de Patrimonio Mundial, «Decimotava sesión de la Convención de Patrimonio Mundial Cultural y Natural» (Phuket, 1994).

849. Pablos Ramírez, *El Albaicín en la encrucijada*, 10.

850. Duque Calvache, «Procesos de gentrificación de cascos antiguos en España: el Albaicín de Granada», 116.



NUEVO ALBAICÍN - ESTADO ACTUAL

- 1 Ermita de San Miguel Alto (s. XIX)
- 2 Iglesia de San Cristóbal (s. XVI)
- 3 Mirador de Rolando (s. XVII)
- 4 Urbanización Cármenes de la Albérezana (1984)
- 5 Urbanización Cármenes de la Muralla (1984)
- 6 Urbanización Cármenes de Rolando (1984)
- 7 Urbanización Jardines de Rolando (1992)
- 8 Urbanización Mirador de Rolando (2000-2001)
- 9 Urbanización Vista Real (1992)
- 10 Urbanización Cármenes de Aynadamar (1989)
- 11 Urbanización Mirador de Rumaya (1993)
- 12 Urbanización Mirador de la Sultana (1989)
- 13 Urbanización Carmen Santa Amalia (1972)
- 14 Urbanización Cármenes de San Miguel (1993-2004)



[Fig. 16] El Nuevo Albaicín en la actualidad. Elaboración propia.



“cármenes adosados”⁸⁵¹, evidenciando el desconocimiento de la tipología histórica del carmen que suponen y el verdadero interés subyacente en estas denominaciones: la sugestión del comprador⁸⁵². La estrategia comercial se adereza con referencias arquitectónicas, más literales o más abstractas, a la Alhambra, la casa albaicinerá o al cortijo tradicional de la región; también, con los escogidos nombres de las urbanizaciones y su viario interior, siempre de evocaciones nazaríes, aristocráticas y hedonistas. Con todo ello, muchas familias vieron en estas promociones la oportunidad de mejorar su vivienda y cumplir el sueño de poseer una casa unifamiliar aparentemente cercana a los arquetipos⁸⁵³. El resultado es una yuxtaposición de urbanizaciones monofuncionales que no interactúan, sino que compiten por un pedazo de suelo codiciado y reduplican servicios privados que podrían colectivizarse; promociones que demuestran ser conscientes de introducirse en el paisaje patrimonial del Albaicín pero eluden respetar su morfología característica, su tejido funcional o su modo de habitar. Dada la tematización estética y la localización privilegiada de las viviendas, algunas de ellas están siendo explotadas como alojamientos vacacionales —se publicitan en internet como emplazadas en “urbanizaciones de estilo mediterráneo”, “con vistas a la Alhambra” o “a dos minutos andando del Albaicín”—, evidenciando, una vez más, la similitud de los acercamientos convencionales al paisaje en proyectos comerciales orientados a turistas y a locales “desenraizados”⁸⁵⁴.

Si el Hotel Alhambra Palace era buen reflejo de la óptica selectiva y esteticista hacia el paisaje de la alta burguesía del primer tercio del siglo XX, y El Serrallo representaba de modo paradigmático la evolución de la mirada al paisaje en la segunda mitad de la centuria, el Nuevo Albaicín es producto específico de las tres últimas décadas del siglo y su creciente valoración social del patrimonio local, como reacción a los desmanes del pasado inmediato. Se trataba, sin embargo, de una conciencia patrimonial todavía imprecisa y que, por no ir acompañada de desarrollo intelectual ni de instrumentos normativos y participativos suficientemente elaborados, tendió a ser explotada económicamente según la lógica implacable de la oferta y la demanda.

851. José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel, *El Carmen de la Victoria: un jardín regionalista en el contexto de la historia de los cármenes de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2000), 43.

852. Duque Calvache ha confirmado en su investigación que el carmen aparece en la mente de los granadinos como un modelo residencial próximo al ideal suburbano. *Los trabajadores socialmente ascendentes tienen como referente estas mismas ideas, las más aceptables socialmente, por proceder de una clase cuyo gusto es considerado más refinado. Pero sus posibilidades económicas son inferiores, por lo que para ellos se crean estas urbanizaciones de cármenes adosados, que operan bajo la lógica del sucedáneo: casi tan buenos como los cármenes de verdad*. El autor ha detectado asimismo que los “cármenes adosados” son actualmente referente y modelo al que aspirar para los jóvenes albaicineros, ante las escasas perspectivas de conseguir una vivienda intramuros de su barrio natal, debido a la creciente especialización turística. Véase Duque Calvache, «Procesos de gentrificación de cascos antiguos en España: el Albaicín de Granada», 269-72.

853. Duque Calvache ha estudiado asimismo cómo durante los años noventa, coincidiendo con la terminación de varias de estas urbanizaciones, se produjo un espectacular aumento del número de profesionales y técnicos, empresarios y directivos censados en el Albaicín; en Duque Calvache, «Procesos de gentrificación de cascos antiguos en España: el Albaicín de Granada», 197.

854. Dardel, *El hombre y la tierra: naturaleza de la realidad geográfica*, 89.

ARQUITECTURA-SIGNO EN EL BORDE URBANO: EL PAISAJE COMO ESCAPARATE

En el bloque anterior nos detuvimos en una particular aproximación al paisaje de Granada desde el proyecto arquitectónico, aquella que fomentaba su cosificación estética e infundía connotación exclusiva a su apropiación visual. En este bloque sobrevolaremos otro acercamiento al paisaje local característico de los últimos tiempos y similarmente movido por propósitos comerciales: aquel derivado de su entendimiento como “expositor” o “escaparate” de escala territorial para la exhibición de “contenedores” singulares y la promoción de sus contenidos.

Casi podríamos decir que, desde los edificios monumentales erigidos en la ciudad cristianizada entre los siglos XV y XVII con una importante intencionalidad simbólica, ningún hito arquitectónico emergió en la capital resignificando decididamente su paisaje urbano hasta el siglo XX. La permanencia general de los modos de vida y la decadencia económica no habían hecho necesarias más arquitecturas de alta carga perceptiva que representasen públicamente los ideales dominantes y los proyectasen hacia la eternidad⁸⁵⁵. Sin embargo, como venimos observando, durante la pasada centuria se produjo una transformación radical en los modos de habitar, pensar y construir la ciudad. Si hasta mediados de los setenta la iniciativa edilicia se orientó preferentemente a la producción masiva de viviendas en nuevos barrios periféricos y, a partir de entonces, se le sumó la creación de urbanizaciones residenciales en el extrarradio y área metropolitana, las últimas décadas de la centuria y las proximidades del cambio de milenio vieron surgir y crecer un nuevo campo de acción impulsado desde empresas y administraciones⁸⁵⁶: la “arquitectura-signo”⁸⁵⁷, diseñada desde una pretensión esencialmente comunicativa, al objeto

855. William Curtis, *Modern Architecture since 1900* (Londres: Phaidon Press Limited, 1982), 211.

856. David Harvey advirtió el viraje generalizado de las políticas urbanas hacia una gestión empresarial a partir de los años setenta, en David Harvey, «From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 71, n.º 1 (1989): 3-17. Por su parte, Andrew Smith ha apuntado cómo desde los noventa se vienen desdibujando las fronteras entre lugares, marcas y empresas; en «Conceptualizing City Image Change: The “Re-Imaging” of Barcelona», *Tourism Geographies* 7, n.º 4 (2005): 398-423.

857. Tomamos la expresión de Verdaguer Viana-Cárdenas, «El paisaje análogo, un sueño urbano de la modernidad». El DRAE define “signo”, en su segunda acepción, como *Indicio, señal de algo*. Entendemos la “arquitectura-signo” como aquella en la que la comunicación visual prevalece o adquiere un papel destacado, incluso sobreponiéndose a la función o la adecuación al lugar, como advirtieron los autores de *Aprendiendo de Las Vegas: esta arquitectura de estilos y signos es antiespacial; es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio; la comunicación domina al espacio en cuanto elemento de la arquitectura y del paisaje*; en Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Aprendiendo de*

de difundir una imagen urbana renovada y competitiva, atractiva para turistas⁸⁵⁸, consumidores o inversores⁸⁵⁹.

Como es sabido, esta tendencia se originó en las potencias occidentales en las décadas siguientes a la Segunda Guerra Mundial, con el despegue del turismo y el consumo de masas. En un contexto internacional de resurgimiento económico y creciente liberalismo de las políticas urbanas, las empresas con mayor capital optaron por la construcción de nuevas sucursales estratégicamente localizadas cuyos edificios se convirtiesen en su mejor y más efectiva publicidad; las propias administraciones e instituciones culturales desarrollaron, a su vez, una política de construcción de sedes emblemáticas como elementos de diferenciación y posicionamiento en el mercado regional, nacional o mundial⁸⁶⁰. Se abrió, de este modo, la senda de la mercadotecnia urbana⁸⁶¹, generalizando la práctica de la re-imaginación o sobreescritura de la imagen de las ciudades con nuevas connotaciones⁸⁶².

La concepción global de la ciudad como mercancía comenzó a extenderse en España desde finales de los ochenta⁸⁶³ y adquirió su máximo apogeo en torno al cambio de milenio, un periodo de euforia económica proclive a grandes inversiones con las que se esperaba relanzar hacia la terciarización ciudades económica y demográficamente decaídas o, simplemente, poco prominentes⁸⁶⁴. Se advirtió rápidamente que la revalorización de aquellos retazos urbanos obsoletos o inacabados se veía propulsada por un impacto mediático directamente proporcional a la apariencia sugestiva de los objetos construidos⁸⁶⁵. Para Maria Kaika, el planeamiento urbano comenzó entonces a orientarse a la generación de “vistas de postal” que animaran la actividad económica⁸⁶⁶: la ciudad se convirtió, así, en “escenario”⁸⁶⁷,

Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, trad. Justo G. Baramendi (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 29.

858. Recientemente se ha acuñado el concepto de “arquiturismo” o turismo de arquitectura contemporánea; véase Brian McLaren y D. Medina Lasansky, eds., *Arquitectura y turismo: percepción, representación y lugar*, trad. María Jesús Rivas Centeno (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 25.

859. En palabras de Francesc Muñoz, *cada ciudad se siente así obligada a contar con la presencia de arquitecturas singulares que la puedan poner en el mapa global de imágenes urbanas*; en Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*, 54. Véase también sobre esta cuestión: Inmaculada Mercado Alonso y Alfonso Fernández Tabales, «Percepciones y valoraciones sociales del paisaje en destinos turísticos. Análisis de la ciudad de Sevilla a través de técnicas de investigación cualitativas», *Cuadernos de Turismo*, n.º 42 (2018): 355-83.

860. Matt Patterson, «The Role of the Public Institution in Iconic Architectural Development», *Urban Studies* 49, n.º 15 (2012): 3289-3305.

861. Alejandro Armas Díaz, «En torno a la mercadotecnia urbana: reorganización y reimaginación de la ciudad», *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* XII, n.º 712 (2007).

862. Ronan Paddison, «City Marketing, Image Reconstruction and Urban Regeneration», *Urban Studies* 30, n.º 2 (1993): 339-49; Smith, «Conceptualizing City Image Change: The “Re-Imaging” of Barcelona»; Armas Díaz, «En torno a la mercadotecnia urbana: reorganización y reimaginación de la ciudad»; Sharon Zukin, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World* (Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press, 1991); Anthony D. King, *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity* (Londres - Nueva York: Routledge, 2004), 14.

863. Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 34-36; Fernando Díaz Orueta, «Periferias urbanas y reconfiguración de las políticas urbanas en España», *Gestión y política pública* 21, n.º Extra 0 (2012): 41-81.

864. Beatriz Plaza, «Evaluating the Influence of a Large Cultural Artifact in the Attraction of Tourism: The Guggenheim Museum Bilbao Case», *Urban Affairs Review* 36, n.º 2 (2000): 264-74; Charles Jencks, *The Iconic Building* (Nueva York: Rizzoli, 2005), 9-12.

865. La polémica se asume incluso como mecanismo natural para alcanzar la fama, según Charles Jencks, «The Iconic Building is Here to Stay», *City* 10, n.º 1 (2006): 3-20.

866. Maria Kaika y Korinna Thielen, «Form Follows Power: A Genealogy of Urban Shrines», *City* 10, n.º 1 (2006): 59-69.

867. Hall, *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*, 361.

“escaparate” y territorio para el consumo⁸⁶⁸, a la par que en producto consumible. Ante la fiebre generalizada por hacer de las urbes destinos apetecibles, se constató la volubilidad de los instrumentos de planeamiento y de los mecanismos de control administrativo. Alejandro Armas ha hablado incluso de un *ejercicio de manipulación de la iconografía e imagería urbana orientado por las élites y líderes*⁸⁶⁹, en unas décadas en que a los proyectos singulares se les atribuían poderes de reactivación urbana casi sobrenaturales: transformar una ciudad cambiando sólo, o principalmente, su imagen.

Si, como vimos en la segunda parte de la tesis, la condición simbólica de la arquitectura implicaba una resonancia conjunta de lo funcional, estético y significativo⁸⁷⁰, la “arquitectura-signo” que ahora nos ocupa demuestra por lo general no ser simbólica⁸⁷¹ ni monumental, tan sólo atrayente y vagamente comunicativa. En este tipo de proyectos, la imagen sugestiva —dimensión estética del signo⁸⁷²— se evidencia tanto o más importante que la adecuada respuesta funcional⁸⁷³, y, una vez captada la atención —establecida la comunicación—, el contenido semántico resulta difuso⁸⁷⁴, consistiendo normalmente en una declaración de valores corporativos⁸⁷⁵ y una incitación a la apreciación y el consumo de los mismos. Numerosos autores han llamado la atención, en este sentido, sobre la crisis u obsolescencia de la monumentalidad tradicional, con sus valores elevados y representantes de la comunidad⁸⁷⁶. Por este motivo, no compartimos la denominación de “nuevos monumentos” propuesta para este tipo de construcciones⁸⁷⁷. Para Jencks, de hecho, más bien eclipsan a los verdaderos monumentos, con su atractiva apariencia y actualidad, aunque sus contenidos sean mucho más prosaicos y efímeros: ni más

868. Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 165-66; Leslie Sklair, «Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism», *Theory, Culture & Society* 27, n.º 5 (2010): 135-59.

869. Armas Díaz, «En torno a la mercadotecnia urbana: reorganización y reimaginación de la ciudad».

870. Charles Jencks, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture* (Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2011), 324 [edición digital].

871. Ibelings, *Supermodernismo: Arquitectura en la era de la globalización*, 129.

872. Sobre esta cuestión, véase Gillo Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, 4ª ed. (Barcelona: Lumen, 1984), 47.

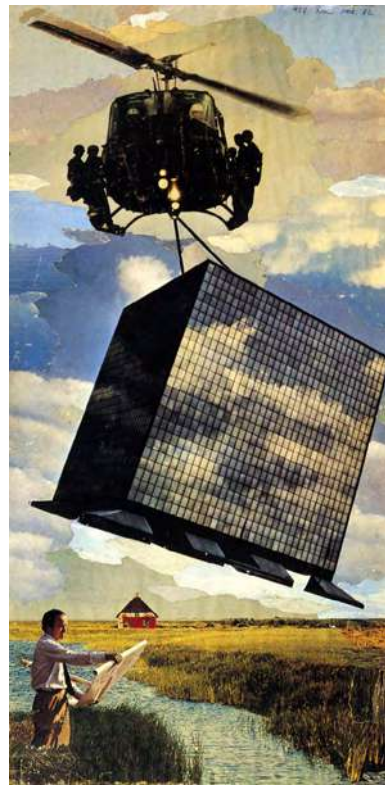
873. *Hoy lo que realmente se quiere es construir gigantescos iconos arquitectónicos capaces de asumir en su abstracta disponibilidad cualquier posible programa*; en Rafael Moneo, «Otra modernidad», en *Arquitectura y ciudad: la tradición moderna, entre la continuidad y la ruptura* (Madrid: Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007), 50.

874. Venturi, Scott Brown y Izenour ya advirtieron que gran parte de la arquitectura moderna busca contrarrestar con su visualidad llamativa la pobreza de significados; en Venturi, Scott Brown y Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, 34, 114, 130, 172.

875. Véase al respecto Wayne Attoe, *Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes* (Chichester: John Wiley & Sons, 1981), 31-37; Francisco J. Caro González, «La arquitectura de la empresa: Un elemento al servicio de la comunicación comercial», *Questiones publicitarias*, n.º 5 (1996): 76-86.

876. Lewis Mumford, «Monumentalism, Symbolism and Style», *Architectural Review*, n.º 105 (1949): 173-80; «Nine points on monumentality» (1943), en Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me. The Diary of a Development* (Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958), 48-51; Ibelings, *Supermodernismo: Arquitectura en la era de la globalización*, 129; Venturi, Scott Brown y Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, 76; Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, trad. Carles Muro (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014), 75; Berger et al., *Modos de ver*, 33; Kaika y Thielen, «Form Follows Power: A Genealogy of Urban Shrines». También Walter Benjamin señaló, frente al “arte aurático” del pasado, el valor de exhibición y experiencia estética que domina en el arte de los últimos tiempos; en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés A. Weikert (México D.F.: Ítaca, 2003).

877. Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 52-56.



[Fig. 1] *First the building then the site.* Nils-Ole Lund, 1982.

ni menos que los que exige el mercado⁸⁷⁸. Otros autores han hablado al respecto de “antimonumentos” o monumentos a la publicidad, *no porque serán orientados al consumo sino porque los proponen de inmediato como una demostración anticipada de la operación de la cultura, los bienes, el movimiento de masas y el flujo social*⁸⁷⁹. El crítico John Pastier juzgaba censurable que en las siluetas urbanas predominasen los edificios representativos de intereses particulares en vez de los comunitarios⁸⁸⁰; según Ignasi de Solà-Morales, ha sido precisamente el desgaste y la desintegración de los ideales colectivos en el tránsito a la posmodernidad lo que ha permitido conquistar paulatinamente relieve paisajístico a los valores sectoriales⁸⁸¹. Hay quienes consideran, por ello, que con este tipo de edificaciones se ha perdido la deferencia hacia el entorno y la jerarquía urbana⁸⁸². No obstante, esa posible “pérdida de deferencia hacia el entorno”, que ha llevado asimismo a hablar de arreferencialidad⁸⁸³, autorreferencialidad⁸⁸⁴ o incluso autismo⁸⁸⁵ por parte de la “arquitectura-signo”, no es sino una de sus características inherentes. En efecto, sus premisas fundamentales en relación con el lugar pueden sintetizarse en:

- La asunción, implícita o explícita, de la indefinición o ausencia de cualidad y elementos de proyecto suficientes en el emplazamiento y su contexto inmediato. Es frecuente, en este tipo de construcciones, descartar la posibilidad de integrar elementos del terreno y su entorno circundante como argumentos de proyecto⁸⁸⁶. Éste se tiende a obviar o desprestigiar en lo discursivo (“área degradada”, “sin carácter definido”, “desordenada”, “obsoleta”, “sin elementos de valor”) para anticipar actuaciones de relevante impacto y, en algunos casos, limitada contextualización —imposición de un “paisaje corporativo” o cultural preconcebido⁸⁸⁷—, con la promesa de que el resultado a nivel de imagen urbana será invariablemente más atrayente y dinamizará la economía. Carlos Verdaguer ha hablado, incluso, de la “arquitectura-signo” como producto de

la *conspiración de la mirada y la velocidad contra el lugar*⁸⁸⁸. En algunos casos, la vinculación contextual se establece sutilmente en el plano ideal de los arquetipos asociados al territorio en un sentido amplio, aunque no sea evidente ni reconocible a simple vista. De cualquier modo, este tipo de construcciones marcan invariablemente las distancias con lo preexistente y con el entorno de las inmediaciones y otorgan prioridad a la dimensión representativa.

- La búsqueda de imágenes arquitectónicas impactantes, acordes a los mecanismos publicitarios y de significación mencionados. Se trata de iniciar individualmente un nuevo paisaje urbano regido por ideales propios y distintos de los existentes en la zona, y dicha diferencia ha de ser inmediatamente perceptible. El contraste perceptivo se incrementa con el salto de escala⁸⁸⁹, el aislamiento físico —un “marco” de vacío que separa la obra de su contexto⁸⁹⁰—, las formas rotundas y atrevidas —la asignación de sobrenombres a este tipo de edificios basada en su parecido formal con objetos incide en su cosificación lúdica⁸⁹¹—, el uso de los materiales o el color y el alarde técnico⁸⁹². La descontextualización tiende a acentuarse con la globalización de la actividad profesional de los grandes estudios de arquitectura⁸⁹³ —ausencia de experiencia vital de los lugares donde se interviene⁸⁹⁴— y con la cada vez mayor libertad de elección en cuanto a materiales y tecnologías en un mercado mundializado. El signo construido así creado se complementa frecuentemente con otros subsignos comunicativos más cambiantes y explícitos en sus mensajes⁸⁹⁵: publicidad, logos o iluminación nocturna⁸⁹⁶ que incrementan su presencia urbana o fuerzan la identificación con la marca o el ente financiador.
- La apropiación de los “horizontes estetizados” como “fondo” que realza —perceptivamente— y ennoblece —cualitativamente— el edificio en cuanto signo o figura en el paisaje⁸⁹⁷. Ya Kevin Lynch señaló que los hitos (*landmarks*) son más efectivos y fácilmente identificables si presentan formas claras, contrastan con su fondo y se emplazan en localizaciones clave⁸⁹⁸. La silueta urbana se utiliza frecuentemente como valor intangible de este tipo de arquitectura, a la que pareciera transferir prestigio y cualidad⁸⁹⁹ por simple contigüidad



[Fig. 2] *Recomendación para un monumento.* Venturi, Scott e Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas* (2011), 194.

878. Zukin, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, 42; Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 162; Jencks, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, 295, 326-27 [edición digital].

879. Jean Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación», en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2002), 187-98.

880. Attoe, *Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes*, 29.

881. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003).

882. Jencks, «The Iconic Building is Here to Stay»; Miles Glendinning, *Architecture's Evil Empire? The Triumph and Tragedy of Global Modernism* (Londres: Reaktion Books, 2010), 31, 36.

883. Luis Ángel Domínguez, «De la necesidad del contexto en el proyecto de arquitectura», *Arquitectonics: Mind, Land & Society. Dossier: Arquitectura y contexto*, n.º 9 (2004): 15-29.

884. Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, 260. Para Català Domènech, *la autorreferencialidad implica no sólo la asunción de los mecanismos representativos como instrumentos significativos más allá de su funcionalidad, sino el conocimiento de las características, los potenciales y los límites de la imagen en cuanto dispositivo específico*; en *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 64.

885. Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 55; Maria Kaika, «Autistic Architecture: The Fall of the Icon and the Rise of the Serial Object of Architecture», *Environment and Planning D: Society and Space* 29, n.º 6 (2011): 968-92.

886. Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, 282.

887. *In contrast to traditional architecture—which bases its formal articulation on notions of a place-based culture, context, and tradition—brand architecture manifests its own cultural landscape derived from a particular brand identity*; en Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, 86, 259.

888. Verdaguer Viana-Cárdenas, «El paisaje análogo, un sueño urbano de la modernidad».

889. Véase el ensayo de Koolhaas *Grandeza, o el problema de la talla*, trad. Jorge Sainz (Barcelona: Gustavo Gili, 2011).

890. Recuérdese el ideal de la arquitectura como pieza de arte contemporáneo comentado en la *Introducción* a esta tercera parte.

891. Kaika, «Autistic Architecture: The Fall of the Icon and the Rise of the Serial Object of Architecture».

892. Ibelings, *Supermodernismo: Arquitectura en la era de la globalización*, 94.

893. Ibelings, *Supermodernismo: Arquitectura en la era de la globalización*, 9.

894. Así lo diagnosticaron Allan Jacobs y Donald Appleyard, llegando a hablar de un “profesionalismo desenraizado”; en Allan Jacobs y Donald Appleyard, «Toward an Urban Design Manifesto», *American Planning Association Journal* 53, n.º 1 (1987): 112-20.

895. Juan Carlos Rodríguez Centeno y Claudio Rodríguez Centeno, «La arquitectura como elemento de formación de la imagen corporativa», *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, n.º Extra 1 (1997): 41-48.

896. Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*, 43.

897. Sobre esta cuestión, véase Attoe, *Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes*, 15-17.

898. Lynch, *La imagen de la ciudad*.

899. *Products and services look better in the company of respected and respectable figures. In a consumer situation where urban silhouettes are familiar enough to be recognized, skylines will be exploited as part of the sales pitch*; en Attoe, *Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes*, 105.

perceptiva, sugiriendo implicaciones tanto de dominio como de pertenencia. Ignasi de Solà-Morales ha hablado, en este sentido, de una “lógica de la apropiación” como rectora del diseño y construcción de estas edificaciones en beneficio del discurso que desean trasladar⁹⁰⁰. Desde este punto de vista, a través de la sutil apropiación de los horizontes, *la ciudad pasa a ser emblema, pero no de sí misma o del poder político y público, sino de las empresas que la moldean*⁹⁰¹.

Por otro lado, dado que apelan al mayor número de “espectadores” posible, es frecuente que este tipo de proyectos aparezcan asociados a infraestructuras de transporte o arterias de tráfico rodado, lo que determina su experiencia dinámica —frente a la estaticidad contemplativa implícita en la casuística del bloque anterior—. La fruición paisajística desde el vehículo surcando el territorio a gran velocidad era una de las imágenes recurrentes de la modernidad⁹⁰². La percepción del entorno desde el automóvil, además de “desatenta” o “distraída”⁹⁰³, se caracteriza por su dinamismo mecánico a alta velocidad, mediada por los acristalamientos del vehículo. Habitualmente quedan bloqueados todos los estímulos menos el visual, o estos adquieren clara primacía. El encuadre efectuado por los paños transparentes, el contraste lumínico entre el interior y el exterior y la posición de reposo de los viajeros incrementan la sensación de irrealidad o virtualidad de lo observado. De esta manera, la impresión es la de asistir a un espectáculo visual⁹⁰⁴, filmación⁹⁰⁵ o continuo *spot* publicitario con el que se experimenta un invariable alejamiento⁹⁰⁶. La velocidad incrementa el número de estímulos visuales por unidad de tiempo y, por tanto, la impresión de complejidad⁹⁰⁷. Las percepciones se vuelven, en consecuencia, más fugaces, con menor tiempo para su procesamiento, y esta cuestión resulta determinante para el diseño de la arquitectura que nos ocupa.

900. Ignasi de Solà-Morales, *Territorios*, ed. Saskia Sassen (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 28-29.

901. Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 168.

902. No puede obviarse en este punto la influencia de las ideas de Le Corbusier —quien precisamente recorrió España en vehículo y alabó su paisaje y sus carreteras— ni tampoco la publicación de *The view from the road* (1964), un trabajo que llamaba la atención sobre la conveniencia de integrar, en el diseño de vías rodadas, las cualidades de placer cinético-visual. Véase Le Corbusier, «Le Corbusier y los caminos de España», *Revista de Obras Públicas* 80 (I), n.º 2594 (1932): 166-67; Terán, *El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*, 165-66; Donald Appleyard, Kevin Lynch y John R. Myer, *The View from the Road*, ed. John R. Myer y Kevin Lynch (Cambridge (Mass.): Massachusetts Institute of Technology, 1964); Aitchison, Macleod y Shaw, *Leisure and Tourism Landscapes: Social and Cultural Geographies*, 49.

903. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 93-95; Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. Francisco Serra Cantarell (Barcelona: Lumen, 1978), 287; Margaret Morse, *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture* (Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, 1998), 90-124.

904. Aitchison, Macleod y Shaw, *Leisure and Tourism Landscapes: Social and Cultural Geographies*, 40; Mimi Sheller y John Urry, «The City and the Car», *International Journal of Urban and Regional Research* 24, n.º 4 (2000): 737-57.

905. *Al paso veloz del automóvil, por la línea blanca de la carretera, se abre el paisaje como en la pantalla del cinematógrafo*; en Constantino Ruiz Carnero, «La emoción del paisaje», *Reflejos* (Granada, 1 de diciembre de 1929). Véase también Cruz Pérez y Español Echániz, *El paisaje: de la percepción a la gestión*, 54.

906. Sobre las conexiones entre el coche y la televisión desde el punto de vista de la experiencia del usuario, véase Morse, *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*, 90-124; Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación».

907. Rapoport, *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, 241-42.

UN PAISAJE PARA EL AUTOMÓVIL

En Granada, la aparición de esta inquietud por la reimaginación urbana coincide en el tiempo con el proyecto de terminación formal y funcional de la ciudad debatido durante los años ochenta y noventa. Aunque esta intención se hallaba ya implícita en el Plan de 1951, enfocada entonces desde premisas culturalistas, y había sido reorientada por el Plan Comarcal de 1973, desde una óptica puramente desarrollista, hasta la década de los ochenta la ineffectividad del planeamiento municipal, su desajuste con la realidad y la anarquía constructora habían hecho pensar que la capital estaba “sin terminar”; que lo que precisaba era un proyecto urbano unificador que “cosiera” tantos fragmentos de ciudad dispersos y heterogéneos⁹⁰⁸. Al mismo tiempo, desde la oficina de Urbanismo del Ayuntamiento se entendía apremiante una decisión rotunda que frenase definitivamente la expansión sobre la vega, así como un alivio de la congestión del tráfico que experimentaba el ya colapsado Camino de Ronda. El Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, por su parte, planeaba la continuidad de la carretera Bailén-Motril, con objeto de preparar la red arterial para la Expo’92. El acercamiento de posturas entre administraciones cristalizó en una primera propuesta de Circunvalación a modo de bulevar arbolado —como lo fuera también el primitivo Camino de Ronda—, adaptado a la estructura parcelaria de la vega, con dos carriles en cada sentido y semáforos o glorietas en las intersecciones; propuesta incluida en el avance de 1983⁹⁰⁹ y en el PGOU de 1985⁹¹⁰ pero que no llegó a ver la luz. En su lugar, se alzaría una vía rápida de 3 carriles por sentido elevada una media de 4 m sobre rasante⁹¹¹: la Autovía de Circunvalación, que rodearía la ciudad por el norte y oeste y enlazaría posteriormente a mediodía con la Ronda Sur [Figs. 3-4].

Inaugurada en diciembre de 1990, la Circunvalación redibujó los contornos de la ciudad del siglo XXI otorgándole una nueva forma urbana polémicamente determinada por las exigencias del tráfico rodado⁹¹². Como ocurriera años atrás con el Camino de Ronda, aunque inicialmente los puntos de tangencia entre la ciudad consolidada y la nueva arteria eran escasos, en el PGOU de 1985 y, sobre todo, en el de 2001 se clasificó buena parte de estos terrenos para ensanches, reservando el borde de contacto con la autovía para paliar los déficits de zonas verdes, equipamientos y usos terciarios desde una *voluntad de disolución de los límites de la ciudad en las zonas de nuevo crecimiento*⁹¹³. De esta manera, se proyectó la

908. Ayuntamiento de Granada, «Memoria, Programa de Actuación y Estudio Económico-Financiero del Documento del Plan General de Ordenación Urbana de Granada», 43.

909. Ayuntamiento de Granada, «Plan General Municipal de Ordenación Urbana Granada, 1983: avance» (1983), 131-32.

910. Ayuntamiento de Granada, Plan General Municipal de Ordenación Urbana de Granada. Memoria, 41-42.

911. Frente a los 7 m de elevación iniciales. Véase Juan Jesús Hernández, «El Colegio de Arquitectos pide al Ayuntamiento la paralización del proyecto de circunvalación», *IDEAL*, 15 de abril de 1987.

912. Uno de los teóricos del urbanismo que se pronunciaron en contra de este tipo de anillos de circunvalación fue Manuel de Solà-Morales, quien los juzgaba conflictivos en su interacción con el territorio; véase Manuel de Solà-Morales, «Contra el modelo de metrópolis universal», en *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, ed. Ángel Martín Ramos (Barcelona: Edicions UPC, 2004), 99-104.

913. Ayuntamiento de Granada, Plan General Municipal de Ordenación Urbana de Granada. Memoria, 104; Ayuntamiento de Granada, «Memoria, Programa de Actuación y Estudio Económico-Financiero del Documento del Plan General de Ordenación Urbana de Granada», 90.

urbanización del suelo remanente hasta la Circunvalación, consagrando al ocio y el consumo el perímetro urbano exterior⁹¹⁴ y olvidando rápidamente, en el caso de la zona sur, su anterior protección agrícola⁹¹⁵. A efectos de paisaje urbano, la creación de la autovía supuso una auténtica inversión en la concepción de la periferia granadina, que pasó de ser entendida como la trasera suburbial donde se concentraba, en anodinas promociones, la población de limitados recursos, a percibirse como territorio de oportunidades, por su fácil accesibilidad rodada, y como nueva “fachada urbana”, por su intensa exposición visual. Constantemente contemplado por millares de automovilistas, el borde urbano se identificó como el “escaparate” perfecto para empresas e instituciones.

Es en esta franja limítrofe con la autovía donde se decidió emplazar muchos de los “artefactos”⁹¹⁶ y proyectos singulares de Granada. Además de la evidente disponibilidad de espacio y la inmejorable accesibilidad rodada, parece haber existido el objetivo tácito de transmitir, con la edificación de esta corona, una imagen pública de modernidad, de ciudad no ahogada por su célebre pasado y sus bellezas históricas; demostrar al mundo que Granada no se había quedado atrás, sino que avanzaba con los nuevos tiempos y estaba dispuesta a acoger audaces inversiones. Se trataba, por tanto, de crear un nuevo “paisaje urbano exterior”⁹¹⁷ más concebido para ser fugazmente “leído” —una lectura simple y cercana al mero “visionado”, pues apenas requiere decodificación— que para ser “vivido”. La operación supuso la redefinición de las fachadas urbanas exteriores pero no tanto del *skyline*⁹¹⁸: dado que Granada era una ciudad con una silueta reconocida, las nuevas edificaciones comerciales, institucionales y corporativas se orientaron, más que a la transformación de ésta, a su apropiación con fines promocionales. El acercamiento a la capital desde el noroeste, aquél de los vehículos procedentes de ciudades como Madrid, Málaga o Sevilla, constituía una aproximación natural en la cual los nuevos hitos del borde urbano resaltarían sobre el fondo único de Sierra Nevada. La aproximación desde el sur —Carretera de la Costa, de Sierra Nevada, nuevo acceso a la Alhambra y municipios residenciales del Área Metropolitana— tampoco se desdeñó por parte de la iniciativa constructora, pues concentraba un alto número de *commuters* de nivel socioeconómico medio-alto, veraneantes y excursionistas y tenía, en este caso, como fondo el centro histórico y la emblemática colina roja.

La “nueva fachada” de la ciudad no se diseñó desde las administraciones; no se propusieron para ella contenidos o directrices paisajísticas, sino que se parceló

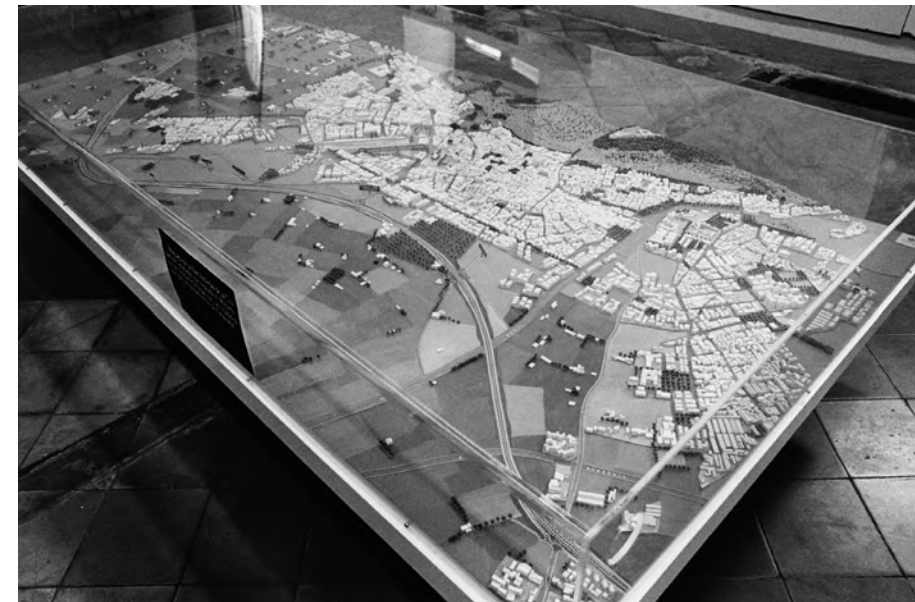
914. Nasser, «La barrera del ocio».

915. El avance y revisión del Plan General de 1994 fue el primero en sugerir que buena parte de la porción de vega comprendida entre la ciudad consolidada y la Ronda Sur se convirtiese en zona verde pública. Incluso se propuso el rebasamiento de ésta y de la Circunvalación en dirección a la vega, colonizando el espacio agrario con parques públicos, terciarios y equipamientos, aunque se hablase de una construcción *dispersa y muy moderada*. Véase Seguí, *Granada: un proyecto de futuro: Plan general, avance*, 33, 39-40, 45-47.

916. Bravo Rodríguez, «La ciudad doméstica. La construcción de la primera periferia al sur de Granada», 147.

917. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

918. Gunter Gassner define *skylines* como *representations of the city from distant, low and publicly accessible viewpoints*; en Gunter Gassner, «Elevations, Icons and Lines: The City Abstracted Through its Skylines», en *Researching the Spatial and Social Life of the City*, ed. Juliet Davis et al., vol. 1 (Londres: London School of Economics and Political Science, 2009), 68-86.



[Fig. 3] Maqueta del proyecto de Circunvalación. AMG, signatura 00.022.07, número de registro 301359.

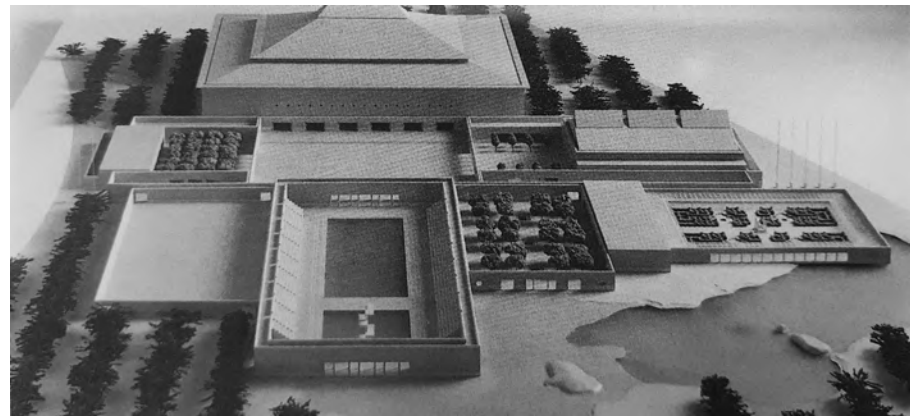


[Fig. 4] Apertura al tráfico de la Circunvalación. Hemeroteca IDEAL, 20 de diciembre de 1990.

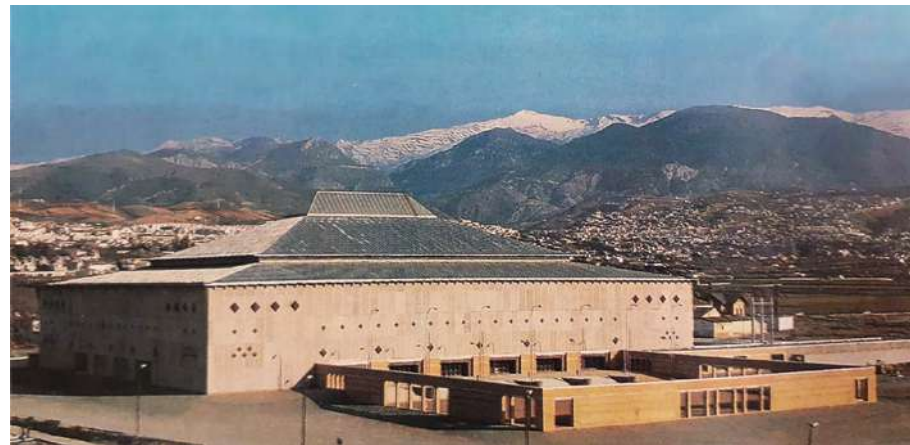
según la oportunidad y se dejó al criterio de los propietarios de suelo, mientras se cumpliesen unas cuotas numéricas que no se habrían de traducir necesariamente en calidad del paisaje urbano. Los terrenos, recién reconvertidos del uso agrícola o industrial, sensiblemente llanos y desprovistos de elementos patrimoniales reconocidos, se encontraban libres de casi todo condicionamiento urbanístico, pues incluso las limitaciones de altura, las alineaciones o el uso eran susceptibles de ser alterados mediante los correspondientes procedimientos administrativos. En las nuevas construcciones de esta franja habrían de primar, ante todo, la captación de atenciones de los viajeros y la exteriorización de imágenes singulares y características, síntesis de los valores que deseaba escenificar la entidad promotora. Las mismas administraciones públicas promoverían construcciones en la zona siguiendo idénticas premisas a las de muchas empresas privadas⁹¹⁹.

919. Armas Díaz, «En torno a la mercadotecnia urbana: reorganización y reimaginación de la ciudad».

[Fig. 5] Maqueta del proyecto del Palacio de los Deportes según su concepción original. AV Monografías n.º 33 (1992): 19.



[Fig. 6] Vista del pabellón principal, único elemento del proyecto finalmente ejecutado. AV Monografías n.º 33 (1992): 19.



Nuevos y flamantes edificios se alzarían en esta corona urbana lo suficientemente cercanos a la Circunvalación como para entrar en el limitado campo visual de los automovilistas. Dada la fugacidad de sus percepciones, la individuación de las construcciones se revelaba de suma importancia. Es por ello que la mayoría se ubicarían exentas y recurrirían a la gran escala, la rotundidad formal y los efectos visuales; además, tenderían a orientar su estampa más representativa hacia la vía rápida, estableciendo una clara direccionalidad comunicativa hacia el exterior de la ciudad en vez de hacia su centro, a diferencia de los hitos simbólicos de la Granada cristianizada —de la ciudad centrípeta de contornos accidentales a la ciudad centrífuga de contornos planificados—. Esta inversión es perfectamente comprensible por cuanto que el público al que los edificios apelan se encuentra en mayor proporción fuera de la ciudad que dentro de ésta, tanto en un sentido físico —viajeros y “territoriantes”⁹²⁰— como sociológico —potenciales turistas e inversores internacionales⁹²¹—.

Una de las más tempranas realizaciones en la zona fue el Palacio de los Deportes (1989-1991), si bien no se halla situado en el borde más externo de la ciudad y su expresividad, muy contenida, se encuentra hábilmente modulada por las

920. Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Señala Tuan: *If a modern city gives the impression of having a front and a back, that impression is as much the result of the direction and volume of traffic flow as of architectural symbols*; en Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, 42.

921. Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, 284.

sugerencias del contexto. El proyecto original de Lluís Clotet e Ignacio Paricio no se limitaba al edificio prismático hoy visible, sino que comprendía una gran infraestructura deportiva y de ocio que abarcaba la totalidad de la manzana, con recintos a modo de patios, jardines, alamedas e incluso un lago artificial utilizable como piscina pública⁹²² [Fig. 5]. La geometría ortogonal, la agregación orgánica y multiaxial de patios rectangulares y la integración de agua y vegetación enlazaban desde la abstracción con el patrimonio nazarí, mientras que la ordenación vegetal de la manzana evocaba un fragmento de aquella vega cuyas huellas se sobreescribían por el avance de la urbanización. El pabellón principal, único elemento finalmente construido, exterioriza una imagen serena⁹²³, con fachadas horizontales de color terroso surcadas por delgadas líneas de gresite blanco y perforadas por pequeños huecos romboidales. Su sencilla cubierta de zinc de tres inclinaciones lo identifica desde lejos sin competir con el horizonte montañoso, con cuyos tonos y formas perceptivamente se funde [Fig. 6]. Por decisión municipal se ejecutó solamente este pabellón, quedando como un objeto exento y descontextualizado en una parcela sin urbanizar, y, a los pocos años, el resto de los terrenos fueron ocupados por el nuevo Estadio de los Cármenes⁹²⁴. La mutilación del proyecto original supuso una oportunidad perdida para la corona exterior de la ciudad, que pudo empezar a configurarse, a partir de este ejemplo, desde la superposición integradora de la memoria del lugar. En cambio, se optó por su edificación fundamentalmente mediante objetos autónomos “colocados” sobre el terreno.

Realmente, las primeras “arquitecturas-signo” en las que la imagen externa asumió un papel preponderante fueron las aparecidas en la Carretera de Armilla, en las proximidades de su enlace con la Circunvalación. Abrió la veda la sede central de la Caja Rural de Granada (1989-1992) [Fig. 7]. El edificio bancario se levantó a orillas de la concurrida carretera, perfilando con su silueta curva una intersección viaria. Se proyectó con líneas afiladas y dinámicas y su fachada se resolvió mediante las últimas técnicas entonces disponibles: un muro cortina espejado que reflejaba totalmente el entorno, por entonces mayoritariamente rural, desvaneciendo así su presencia. Una marquesina volada de hormigón remató horizontalmente la composición, generando una línea de sombra. En este caso, el proyecto se adelantó en el tiempo al desarrollo de la ciudad: decidió no atender tanto al presente y la memoria del lugar como a lo que estaba por venir, relacionándose, en cambio, con un “contexto futuro” hasta cierto punto imprevisible en el que aspiraba a erigirse como hito señero⁹²⁵. Más que un proyecto singular, en realidad se trataba del tipo de arquitectura corporativa que proliferaba en todas las ciudades españolas, pero que, por su condición pionera en Granada, adquirió gran relevancia y supo comunicar valores de funcionalidad, modernidad, eficacia y confianza en el futuro.

Por las mismas fechas se convocaba un concurso nacional para la creación, en el solar frontero, de la sede central de la caja de ahorros competidora, Caja Granada (1992-2001). De las 138 propuestas presentadas, se alzó con la victoria el proyecto de Alberto Campo Baeza, titulado *Impluvium de luz*. El popularmente conocido

922. Jesús Ortega, «La obra “estrella”: El Palacio Municipal de los Deportes», *IDEAL*, 15 de abril de 1990.

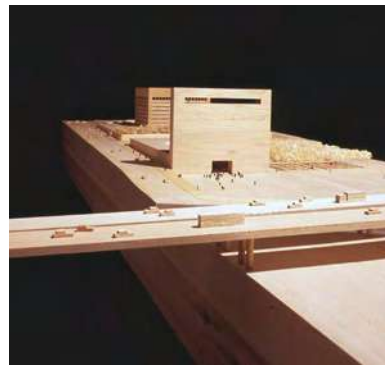
923. Ricardo Hernández Soriano, «Un salón para el deporte», *Granada Hoy*, 6 de noviembre de 2010.

924. Hernández Soriano, «Un salón para el deporte».

925. <http://www.jimenezbrasa.com>



[Fig. 7] Sede de la Caja Rural, estado inicial en un entorno en transición (arriba) y estado actual (abajo). Arriba, fotografía del Plan Parcial Cruz de Lagos incluida en la documentación del concurso para la nueva sede de CajaGranada y publicada en *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central* (1993), 55. Abajo, fotografía de la autora, 2020.



[Fig. 8] Maqueta del proyecto para el Museo de la Memoria de Andalucía en relación con la autovía; detrás, el "Cubo" de CajaGranada. Estudio Alberto Campo Baeza. <https://www.campobaeza.com>

como "Cubo", en razón de su rotunda e imponente geometría, nació como un hito que aspiraba igualmente a "ordenar" esta zona periférica de expansión. Este proyecto será analizado en los casos de estudio junto con su secuela cultural diez años posterior, el Museo de la Memoria de Andalucía [Fig. 8]. Ambos se califican significativamente como "iconos"⁹²⁶ en la página web del estudio de arquitectura⁹²⁷ y cuentan con un alto protagonismo no sólo en la Carretera de Armilla, sino globalmente en el borde oeste de la ciudad e incluso a escala metropolitana.

En sus proximidades se levantaron otras construcciones arquitectónicamente menos renombradas pero de igualmente deliberada impronta perceptiva, como el Edificio Fórum (2008), terciario dedicado a establecimientos de ocio y oficinas, dotado también de fachadas espejadas y rematado por un llamativo restaurante giratorio hoy abandonado —otro ejemplo del entendimiento del paisaje como espectáculo visual—, o el Hotel Nazaríes (actual Barceló Granada Congress, 2001-2005), que insertó su voluminosa fábrica en el principal acceso rodado a Granada desde la Circunvalación (Neptuno-Recogidas) —debido a su altura, el establecimiento haría asimismo uso de las vistas divisables como reclamo publicitario—. Este último proyecto será asimismo revisado en los casos de estudio por su trascendencia en la silueta urbana y el "paisaje urbano exterior"⁹²⁸. También surgió en la zona la cuarta fase del Parque de las Ciencias (2002-2008), aunque este edificio se desmarcó voluntariamente de la línea objetual y publicitaria de los anteriores, motivo por el cual no se ha incluido individualmente entre los casos de estudio, a pesar de su interés arquitectónico. El proyecto ganador del concurso, surgido de la colaboración entre Carlos Ferrater y el estudio Jiménez-Brasa, propuso una intervención sensible a este contexto periférico habitualmente desestimado:

La relación con el río Genil y la conexión con espacios de centralidad próximos ha sido el desencadenante de la dimensión urbana del proyecto. Desde el principio éste se aleja de la idea de edificio tótem que se instala "sobre la ciudad" para atender a las diversas situaciones de los bordes y contactos con lo existente⁹²⁹.

926. El DRAE define "icono" como aquel *signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado* (consultado en 2020). Sklair define la arquitectura icónica como aquellos edificios y espacios que son (1) famosos para los arquitectos/as profesionales y/o el público general y (2) tienen una especial significación simbólica/estética asociada [traducción de la autora]. Sobre la arquitectura icónica y su proyección deliberada, puede verse Graham Morrison, «Look at Me!», *The Guardian*, 12 de julio de 2004; Jencks, *The Iconic Building*; Kaika y Thielen, «Form Follows Power: A Genealogy of Urban Shrines»; Leslie Sklair, «Iconic Architecture and Capitalist Globalization», *City* 10, n.º 1 (2006): 21-47; Glendinning, *Architecture's Evil Empire? The Triumph and Tragedy of Global Modernism*; Sklair, «Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism»; Kaika, «Autistic Architecture: The Fall of the Icon and the Rise of the Serial Object of Architecture»; Leslie Sklair y Laura Gherardi, «Iconic Architecture as a Hegemonic Project of the Transnational Capitalist Class», *City* 16, n.º 1-2 (2012): 57-73; Maria Gravari-Barbas, «Iconic Buildings and the Historic Urban Landscape. A Joint Analysis of Urban Globalisation», *Tourism and Cultural Landscapes international Conference UNESCO UNITWIN Network "Culture, Tourism, Development"*, 2016; Leslie Sklair, *The Icon Project: Architecture, Cities, and Capitalist Globalization* (Nueva York: Oxford University Press, 2017).

927. <https://www.campobaeza.com>

928. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

929. <http://www.parqueciencias.com/parqueciencias/edificio/cuarta-fase/dialogos-y-miradas/parque-y-ciudad.html>



[Fig. 9] Infografía presentada al concurso para el diseño de la cuarta fase del Parque de las Ciencias. La perspectiva corresponde a la visión desde la Circunvalación a su paso sobre el Genil. Estudios OAB - Carlos Ferrater y Jiménez-Brasa. <http://www.jimenezbrasa.com>

El jurado consideró que el término "Parque" debía justificarse con la *construcción de un lugar y la conjunción entre naturaleza y artefacto más o menos tecnológico*⁹³⁰. Las bases exigían las siguientes cualidades al proyecto, desde la intención implícita de que el nuevo edificio construyera paisaje:

- Capacidad de creación de un lugar con independencia de atender lógicamente al cumplimiento de un programa y unas bases
- Atención y respeto a la ciudad, ofreciendo un ejemplo y modelo válido para la construcción de esta zona de la periferia
- Sensibilidad ante la naturaleza dando, al fin, imagen de Parque al Parque de las Ciencias
- Cumplimiento del programa funcional exigido, permitiendo así mismo el desarrollo de la ampliación por fases
- Permeabilidad al uso público de la Parcela⁹³¹

El proyecto vencedor planteó un edificio interactivo y recorrible⁹³², no ya un icono u objeto para ser admirado desde fuera. De desarrollo horizontal, sus diversas alas se trabaron con el espacio libre contiguo, mientras que su planta de cubiertas reinterpretó los terrenos roturados de la vega⁹³³ y el perfil blanco y quebrado de su silueta estableció abstractas conexiones con Sierra Nevada⁹³⁴. Aunque una de las imágenes presentadas al concurso lo mostraba como una sugestiva cresta luminosa visto desde la autovía [Fig. 9], prácticamente al mismo tiempo se edificaría en la parcela delantera el ya mencionado Museo de la Memoria de Andalucía (2002-2009), que acapararía las atenciones en esta dirección.

Otras "arquitecturas-signo" pensadas para esta misma franja quedaron abortadas por la coyuntura económica a partir de 2008, entre ellos, el denominado Gran Espacio Escénico de Granada: un auditorio de gran capacidad llamado a emplazarse junto al Museo de la Memoria de Andalucía, cuyo concurso ganó el japonés Kengo Kuma con la propuesta *Granatum* (2009)⁹³⁵ [Fig. 10]. La idea de crear un gran Teatro de la Ópera en la capital se remonta a los primeros noventa. El proyecto

930. «Consulta de ideas para la 4ª fase: Parque de las Ciencias», *Periódico de Arquitectura*, n.º 4 (2003): 40-67.

931. «Consulta de ideas para la 4ª fase: Parque de las Ciencias».

932. Ernesto Páramo, Javier Ruiz Nuñez y Javier Medina Fernández, eds., *Con luz propia* (Granada: Consorcio Parque de las Ciencias, 2003).

933. «Concurso Parque de las Ciencias de Granada», *AV Proyectos*, n.º 1 (2004): 44-53.

934. Carlos Ferrater, ed., *Parque de las Ciencias: Granada* (Barcelona: Actar D, 2008), 4.

935. Se presentaron también al concurso Arata Isozaki, Dominique Perrault, Francisco Mangado, Zaha Hadid, Ala Architects y Juan Navarro Baldeweg-Mariano Bayón.

[Fig. 10] Infografía presentada al concurso para el Gran Espacio Escénico de Granada. Kengo Kuma & Associates. <https://divisare.com/>



escogido adoptaba la forma de una abstracta y geometrizada granada, metáfora biomórfica⁹³⁶ que se extendía al interior del edificio para conformar una cascada de palcos desde donde contemplar el escenario en teórica igualdad de condiciones visuales y acústicas. La presentación pública del proyecto se centró en los aspectos estéticos⁹³⁷, hecho que subraya la voluntad de dinamización del “paisaje urbano exterior”⁹³⁸ que venimos apuntando. Se declaró que la propuesta dialogaría con el resto de edificios que le rodean como el Parque de las Ciencias o el Museo Histórico de CajaGranada⁹³⁹; edificios que sin embargo presentaban, en opinión del autor, geometrías muy fuertes que parecen no tener en cuenta su entorno, a diferencia de lo cual deseaba ofrecer algo de contraste a través de un edificio más sincronizado con su entorno y la tierra⁹⁴⁰. Con sus geometrías orgánicas, el proyecto pretendía sugerir un diálogo con la vega, pero la intención “espectacular” estaba plenamente presente: de hecho, el arquitecto afirmó su voluntad de que el edificio se convirtiese en un icono y una referencia para la vida cultural de Granada. Un edificio que se aprovecha [sic] de su entorno privilegiado y que será muy visible en la distancia⁹⁴¹.

Si estas construcciones se agruparon en el tramo central de la Circunvalación, en el nodo con la carretera N-342 de Málaga y Sevilla aparecerían algunas edificaciones singulares en el Área de Reforma 8.03 del PGOU. La nueva sede de la Diputación (2001-2006) es la que cuenta con mayor protagonismo, a pesar de que los ganadores del concurso declaraban no estar interesados en generar un objeto

936. [...] icons considered as cathedrals of consumerism and/or temples of tourism, satisfy market demand for enigmatic signifiers with naturalistic analogies fulfilling the desire for a democratic open interpretation. Metaphors connecting buildings and natural elements become more and more common; en Sklair y Gherardi, «Iconic Architecture as a Hegemonic Project of the Transnational Capitalist Class».

937. José Luis Kastijo, «El aspecto técnico del teatro de la ópera», IDEAL, 30 de enero de 2009.

938. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

939. Andrés Cárdenas, «La armonía con la Vega, reto del arquitecto que va a construir el Gran Espacio Escénico», IDEAL, 27 de enero de 2009.

940. Ivette Dobarganes, «Granatum será un icono y una referencia en la ciudad», IDEAL, 4 de enero de 2009.

941. Dobarganes, «Granatum será un icono y una referencia en la ciudad».

estético, sino un espacio de trabajo amable para ser vivido desde dentro⁹⁴². Con sus bandejas de hormigón blanco y vidrio espejado y sus esquinas redondeadas, el edificio dialoga con el dinamismo impuesto por la autovía y la Avenida de Andalucía, trasluciendo una imagen serena e impenetrable. En las inmediaciones se había alzado poco antes el Centro de Iniciativa Empresarial (1999-2004), que decidió asimismo relacionarse preferentemente con la Circunvalación, orientando a ella su “fachada principal” curvada y reconociendo la ubicación de una de las nuevas “puertas de la ciudad”⁹⁴³. Simultáneamente se construiría la contigua Escuela Internacional de Gerencia (2000-2003), proyecto en el que también se persiguió una comunicación visual directa con la autovía con fines publicitarios, en este caso, mediante un volumen transparente iluminable a modo de linterna. Más al norte, el proyecto de una nueva sede icónica para Emasaagra, relacionado con la salida de la Circunvalación a la Carretera de Jaén, quedó paralizado por la crisis económica [Fig. 11]. La propuesta ganadora del concurso, una torre con plantas de diferente geometría y ligeramente desplazadas entre sí, aspiraba a convertirse en la imagen de una de las entradas de la ciudad⁹⁴⁴.

En el ángulo entre la autovía y la Ronda Sur el protagonista habría de ser el Parque Tecnológico de las Ciencias de la Salud (PTS), al que dedicaremos otro de los casos de estudio por su relevancia en el paisaje urbano actual. En una superficie confinada entre el núcleo consolidado y la autovía, previamente protegida por su alto valor agrícola, se comenzó a proyectar en los años noventa la instalación de un gran sector urbano sanitario-docente-científico-empresarial. La voluntad, por parte de la Universidad y el Ayuntamiento, de hacer del Parque una bandera de la Granada del siglo XXI, unida a los intereses comerciales de las empresas del sector y a su intensa exposición visual, determinaría su edificación mediante arquitecturas deliberadamente singulares que perseguirían atraer la atención del entorno metropolitano. El trazado municipal propuesto para la zona, a base de amplias avenidas de tráfico, rotondas y aparcamientos en superficie, de por sí favorecía el predominio del vacío y su edificación mediante volúmenes escultóricos aislados. Actualmente, las facultades de Medicina y Ciencias de la Salud (2006-2015) se elevan en la zona en cuatro torres que generan un nodo de densidad inédita en Granada, justo en el contacto con Armilla. Cuando las otras cuatro aún pendientes de ejecución se alcen junto a las primeras, el resultado será aún más impactante, sugiriendo, más que la agrupación de un conjunto de facultades, la presencia de un Central Business District (CBD)⁹⁴⁵. Y es que, aunque han sido varias las tentativas de erigir rascacielos en distintos puntos de la ciudad, bajo el conocido argumento



[Fig. 11] Imagen del proyecto ganador del concurso para la sede de Emasaagra. Estudio Arias Recalde. <http://www.ariasrecalde.com>

942. Andrés Perea y Antonio Fernández Picazas, «Sede de la Diputación de Granada», Promateriales, n.º noviembre (2007): 50-57; Andrés Perea, «Diputación Provincial de Granada», Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), n.º 341 (2005): 20-23.

943. Conde, Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas, 59; Jorge Suso Fernández-Figares, «Centro de Iniciativa Empresarial», Periódico de Arquitectura, n.º 8 (2005): 28-29.

944. Belén Rico, «La nueva sede de Emasaagra será una gran torre de 8 plantas con un aljibe», Granada Hoy, 28 de abril de 2009.

945. Kheir Al-Kodmany, «The Visual Integration of Tall Buildings: New Technologies and the City Skyline», Journal of Urban Technology 20, n.º 2 (2013): 25-44.

de la dinamización económica⁹⁴⁶, la práctica totalidad de las mismas fueron desechadas, por motivos de coste o de rechazo social —el “techo” de Granada lo marca la Torre San Lázaro (2004), con 19 plantas y 65 m, situada en el interior de la ciudad—. También el nuevo Hospital Clínico (2011-2014), en el vértice entre las vías rápidas, desplegó en la zona su compleja volumetría. Los edificios institucionales y empresariales del Parque, como veremos, no se han quedado atrás en la búsqueda de la visualidad corporativa, y así se ha llegado a componer en este sector aún no consolidado un inquietante muestrario de formas, materiales, colores, volúmenes y alturas dispares con fines de reconocimiento y diferenciación visual.

Aparte de “arquitecturas-signo” corporativas, institucionales y culturales como las mencionadas, existen en esta corona urbana diversas superficies comerciales junto a los nudos de acceso a la Circunvalación, en las modernas “puertas” de la ciudad. Hipercor (1987) se anticipó a la autovía previendo ya su existencia; le siguieron Continente (1990, hoy Carrefour), Neptuno (1993), Kinépolis (2004), Serrallo Plaza (2012) y Nevada (2016). Responden todos ellos al concepto del “tinglado decorado”⁹⁴⁷ descrito de forma pionera por Venturi, Scott Brown y Izenour: de construcción neutra y estandarizada, vasta superficie y perfil horizontal, su baja expresividad arquitectónica⁹⁴⁸ exige el complemento con multitud de subsignos añadidos como cartelera, logos, mástiles, iluminación, colores o remates singulares para obtener la atención de los automovilistas. De esta combinación de signos y subsignos comerciales resultan “hipersignos” cuyo significado remite al ocio y el consumo global⁹⁴⁹.

Aunque la “nueva fachada” de la ciudad permanece todavía incompleta, se prefigura ya como un “autopaisaje”⁹⁵⁰ o paisaje para el automóvil, conformado por un “desfile” de superficies comerciales y arquitecturas singulares en evidente pugna por la diferenciación⁹⁵¹ [Fig. 12]. Su heterogeneidad y competencia perceptiva atrapan la mirada del automovilista en estos primeros planos. Ayudadas por las sinuosas curvas del trazado viario y por la pantalla de anónimos bloques que hace de fondo, estas construcciones eclipsan casi por completo a la ciudad histórica, de la que apenas alcanzan a distinguirse, y de forma fragmentaria, la coronación de la Catedral o algunas torres de la Sabika; incluso la visión de un hito geológico como Sierra Nevada queda en determinados tramos comprometida. Se propicia, en cambio, una lectura del paisaje local que enfatiza el poder de las marcas, la tecnología, el consumo, la innovación y la cultura del entretenimiento, en conexión directa con la vía rápida y con los “horizontes estetizados” de Granada.

946. Camilo Álvarez, «Una torre de 25 plantas para Granada», *IDEAL*, 7 de octubre de 2011; Camilo Álvarez, «La Junta no tiene el expediente para licitar la construcción del rascacielos», *IDEAL*, 8 de octubre de 2011; «El promotor renuncia a la torre de 18 plantas en el comercial Serrallo Plaza», *Granada Hoy*, 29 de abril de 2011.

947. Venturi, Scott Brown y Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*.

948. Koolhaas, *Grandeza, o el problema de la talla*, 32.

949. Augé, *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, 40-41; Rodríguez Centeno y Rodríguez Centeno, «La arquitectura como elemento de formación de la imagen corporativa».

950. Véase Venturi, Scott Brown y Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, 74.

951. Zaida Muxí ha propuesto el símil de “zoológicos de iconos arquitectónicos”; en *La arquitectura de la ciudad global*, 165-66.



[Fig. 12] “Arquitecturas-signo” en el borde urbano de la Granada contemporánea. Elaboración propia.

* * *

Una de las dificultades del enfoque del proyecto arquitectónico desde premisas publicitarias es la de establecer una adecuada relación con el contexto⁹⁵². La habitual decisión de desechar lo existente, sumada a la búsqueda prioritaria de imágenes impactantes y a la “lógica de la apropiación”⁹⁵³, puede traducirse en un abuso del entorno cuando estos planteamientos son llevados al extremo. Zukin ha advertido que muchos de los edificios creados bajo esta filosofía a distancia resultan sugestivos y atractivos por su audacia y efectos visuales, pero fracasan en su relación con el contexto cercano e inmediato⁹⁵⁴: restricciones de acceso, límites disuasorios, generación de bordes de gran longitud, decisiones materiales o formales inadecuadas al clima, perturbaciones al vecindario, expulsión de población originaria en beneficio de nuevas actividades más lucrativas, impacto perceptivo y medioambiental, mensajes confusos y polémicos de superioridad de unos contenidos urbanos sobre otros, etc. Además, las estrategias publicitarias convencionales —traslación directa del producto/servicio ofertado o la identidad visual corporativa a la arquitectura— tienden a subrayar el avance inexorable de la globalización, erosionando la identidad local⁹⁵⁵ y contribuyendo a la “Ciudad Genérica”⁹⁵⁶, en tanto que, en demasiadas ocasiones, producen arquitecturas que —como un producto industrial más⁹⁵⁷— podrían estar emplazadas en casi cualquier lugar del planeta. Klingmann ha apuntado el reto de conciliar las exigencias del mercado global con las particularidades locales para producir no ya objetos absortos y autorreferenciales, sino construcciones que se adapten y vibren con la esencia del lugar⁹⁵⁸. Lo cierto es que la reiteración del enfoque acontextual en un área determinada atomiza el espacio urbano, diluye la vida social⁹⁵⁹ y produce una “geografía objetualizada”⁹⁶⁰ desconectada de la realidad territorial⁹⁶¹. En estos entornos preferentemente orientados al vehículo rodado, los espacios abiertos se perciben como residuales, sobredimensionados, anodinos, gravosos o poco apetecibles⁹⁶², en tanto que la sobreabundancia de objetos ensimismados “despaisajiza” el territorio; esto es, dificulta su ensamblaje mental como paisaje y el reconocimiento de su espesor cultural. Como intuyese Gordon Cullen (1961):

El exterior no debe consistir en un simple despliegue individual de obras arquitectónicas, como de cuadros en un museo de pintura, sino en un ambiente completo, total, destinado a ser disfrutado por el ser humano, el cual puede exigirlo, ya sea estáticamente, ya en

952. Jencks, *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, 348-49 [edición digital].

953. Solà-Morales, *Territorios*, 28-29.

954. Zukin, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, 47.

955. Muxí, *La arquitectura de la ciudad global*, 41; Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, 3, 267.

956. Koolhaas, *La ciudad genérica*.

957. Recordando los ideales de referencia de la arquitectura del Movimiento Moderno, comentados en la *Introducción* a esta tercera parte: la máquina y la obra de arte contemporáneo.

958. Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*.

959. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, 189-90; Jacobs y Appleyard, «Toward an Urban Design Manifesto».

960. Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*.

961. Klingmann, *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*, 83.

962. Véase, por ejemplo, Cullen, *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*, 182.



movimiento. El hombre exige algo más que una pinacoteca, exige que el drama se produzca en todos los puntos de su alrededor, en el suelo que pisa, en el cielo, en los edificios, en los árboles y los niveles [...]»⁹⁶³.

Es previsible que, en lo sucesivo, continúen alzándose en el borde urbano de Granada construcciones como las descritas, si bien la creación de “arquitecturas-signo” de gran envergadura parece ya un proyecto del pasado⁹⁶⁴. El optimismo y el superávit que permitieron puntualmente su proliferación se han desvanecido, aunque cada cierto tiempo se tantea la viabilidad y la acogida social de nuevas propuestas urbanas tendentes a la “espectacularización”. En todo caso, como ha sido reivindicado desde sectores culturales, la modernidad y el progreso que invariablemente se desean proclamar con este tipo de edificaciones no se alcanzan sin más con la construcción de contenedores visualmente cautivadores⁹⁶⁵; de hecho, aunque mucho menos efectista, un rasgo de rabiosa modernidad sería la

963. Cullen, *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*, 28.

964. En opinión de Jencks, en cambio, la arquitectura icónica ha llegado para quedarse, dado que la cultura contemporánea es terreno perfectamente abonado para su proliferación; en Jencks, *The Iconic Building*; Jencks, «The Iconic Building is Here to Stay».

965. ICOMOS. Comité Nacional Español, «Informe sobre la Construcción de la Torre Pelli para Cajasol en Sevilla» (Madrid, 2008), 25.

[Fig. 13] El paisaje como expositor o escaparate para la exhibición de mercancías y servicios. Arriba, la Circunvalación de Granada en sentido sur. Abajo, pasillo de supermercado. Fotografías de la autora, 2021.

consideración plena e integral del paisaje, tal y como es definido por el CEP, en los procesos urbanísticos y edificatorios que tienen lugar en nuestras ciudades.

Se desarrollan a continuación tres casos de estudio de diversa envergadura y condición que ejemplifican, a la modesta escala de una ciudad como Granada, el énfasis otorgado a la reimaginación urbana en el cambio de milenio y su cristalización en proyectos de "arquitectura-signo" a lo largo del corredor visual de la Circunvalación [Fig. 14]. El primer caso lo dedicaremos a la revisión doble de los proyectos para la sede central CajaGranada y el Centro Cultural CajaGranada o Museo de la Memoria de Andalucía, objeto de un concurrido concurso nacional, el primero, y, el segundo, fruto de un encargo directo al estudio ganador del certamen anterior. Se trata de una arquitectura internacionalmente reconocida de la que interesa analizar los criterios y decisiones adoptados en relación con este contexto periférico. El segundo caso lo destinaremos a una construcción cualitativamente muy diferente y abiertamente movida por propósitos comerciales: el Hotel Nazaríes (actual Hotel Barceló Granada Congress), de impactante volumetría en uno de los accesos principales a la ciudad. El tercer caso lo ocupará el estudio de ese fragmento pseudourbano en desarrollo en el borde sur de la ciudad, el Parque Tecnológico de las Ciencias de la Salud, que comprende un alto número de arquitecturas singulares dedicadas, en su mayoría, a la docencia y a la investigación, así como a sedes empresariales. Los tres casos se encuentran estrechamente relacionados con la Circunvalación y otras vías periféricas de circulación rodada y demuestran plena consciencia de su alta exposición visual, que aprovechan para la exteriorización de los valores convenientes.

Para su análisis, nos valdremos de volumetrías en perspectiva isométrica, que permitan visibilizar las soluciones arquitectónicas adoptadas, especialmente en cuanto a escala, volumetría y concepción formal, en relación con su expuesto emplazamiento y la vocación comunicativa de los objetos construidos hacia las vías rápidas. Este estudio de casos permitirá reconocer algunas de las decisiones de proyecto más recurrentemente adoptadas en relación con este particular contexto de la corona exterior de la ciudad. Las conclusiones e implicaciones que se deriven de este examen se refundirán con las de los bloques anteriores al final de esta tercera parte de la tesis.



CASOS DE ESTUDIO

Sede central CajaGranada y Museo de la Memoria de Andalucía

La banca ha sido y es un sector líder en el empleo de la arquitectura para la definición de su imagen corporativa⁹⁶⁶ y la irradiación de sus valores al entorno circundante. Quienes se han ocupado de la arquitectura de las sedes bancarias han advertido la evolución del inmueble monumental, imponente y hermético hacia conceptos más transparentes y flexibles⁹⁶⁷, con creciente importancia de la dimensión vertical e incluso del color; a partir de los setenta, en España se recupera la idea del banco como caja estereotómica, que en adelante convive con la opción transparente⁹⁶⁸. Un buen ejemplo de esta dualidad lo representan las soluciones empleadas para la sede de la Caja Rural de Granada y la Caja General de Ahorros de Granada, ambas en la Carretera de Armilla. Cristalina y dinámica la primera, estática y sólida la segunda, ambas se proyectaron como hitos que aspiraban a caracterizar esta zona urbana periférica.

La Caja General de Ahorros de Granada, más conocida como La General o CajaGranada, era la entidad bancaria más importante en la capital durante los años noventa. Sus instalaciones centrales estaban repartidas hasta en trece sedes distintas por motivos de espacio, con el núcleo principal sito en la céntrica Plaza Villamena. Con motivo de su centenario, en 1992 la entidad decidió unificar sus espacios de trabajo, en línea con la tendencia del momento a la centralización administrativa⁹⁶⁹. En un principio se consideró la posibilidad de adquirir y reconvertir para este fin toda la manzana entre Plaza Villamena y calle San Jerónimo⁹⁷⁰: se realizaron distintas adquisiciones, pero en medio del proceso se advirtió la conveniencia de trasladar los usos terciarios a la periferia y devolver el sentido residencial al centro histórico, que experimentaba por entonces una alarmante terciarización⁹⁷¹. La entidad justificó de esta manera la decisión de rehabilitar y construir viviendas en la manzana de Villamena —que a la postre han sido alojamientos turísticos—, al tiempo que adquiriría un solar de 97.000 m² en la Huerta de la Procuradora, en la periferia sur de la ciudad. Se trataba de un suelo urbanizable programado inscrito en el P-9 del PGOU de 1985, junto a la carretera de Motril-Armilla, enfrentado a la sede recién terminada de la Caja Rural de Granada. Aparte de aquel flamante edificio, el entorno lo constituían parcelas agrícolas, ventorrillos y pequeños usos



[Fig. 1] Terrenos donde se habría de construir la sede central CajaGranada hacia 1992. Fotografía del Plan Parcial Cruz de Lagos incluida en la documentación del concurso para la nueva sede de CajaGranada y publicada en *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central* (1993), 55.

966. Antonio Corcuera y Ezequiel Hochreuter, *Banca: arquitectura corporativa*, ed. Alejandro Bahamón y Ana Cañizares (Barcelona: Parramón, 2008), 4.

967. Corcuera y Hochreuter, *Banca: arquitectura corporativa*, 5.

968. Una panorámica sobre el tema se puede ver en Carmen Giménez Serrano, ed., *Arquitectura bancaria en España* (Madrid: Electa España, 1998).

969. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central* (Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1993), 11.

970. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 12.

971. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 12.



[Fig. 2] Terrenos donde se habría de construir la sede central CajaGranada en proceso de urbanización. Ortofotografía del vuelo OLISTAT, 1997-1998. IGN.

industriales y ganaderos en retroceso, que comenzaban a ser abandonados ante la aparición de la Circunvalación y las consiguientes expectativas urbanísticas [Figs. 1-2]. En este emplazamiento, CajaGranada se reservó una porción de terreno rectangular, de 21.610 m², para levantar su nueva sede central, previendo una superficie construida en torno a los 24.260 m²⁹⁷².

Para su diseño y construcción, se convocó un concurso nacional de arquitectura en enero de 1992, al cual se inscribieron 696 arquitectos colegiados y se presentaron 138 propuestas a nivel de anteproyecto⁹⁷³. Se trataba, en palabras de la entidad convocante, de *escoger la más relevante, la más singular, la más identificada con el espíritu de nuestra organización. Un proyecto que reflejara a la vez solidez y dinamismo, solera y juventud, cien años de vida y deseo de pervivir mil más*⁹⁷⁴. Por su interés para la definición de las propuestas en relación con el paisaje, reproducimos las siguientes recomendaciones de las bases del concurso:

La sede de la Caja General de Ahorros de Granada es uno de los edificios que ha de preservar la personalidad de la ciudad. Es por lo tanto deseo de esta entidad promover una realización que se inspire y respete las especificaciones arquitectónicas de Granada. De la misma forma, los exteriores recogerán de forma muy significativa los elementos “vegetación” y “agua” característicos de Granada⁹⁷⁵.

Además, se pedía una “modularidad sistemática” orientada a la flexibilidad y el eventual reacomodo del programa⁹⁷⁶.

Arquitectónicamente, un examen de las numerosas propuestas presentadas [Fig. 3] permite clasificarlas en:

- Posmodernas: aquellas que continuaban en la senda de la década anterior, con una modernidad revisada con acentos formales de procedencia diversa utilizados con gran libertad: simetrías, geometrías puras, centralidades, diagonales dramáticas y mezcla desacomplejada de elementos, algunos de ellos tomados de obras emblemáticas de la arquitectura contemporánea. Estos proyectos practicaban un *collage* o recomposición libre de fragmentos tomados de la historia y de otros proyectos reconocidos, en un amplio abanico entre aquellos que se acercaban al tradicionalismo, con la literalidad de sus imágenes, y los que se quedaban a medio camino entre el posmodernismo y la modernidad radical. En este grupo de proyectos, se incluye un caso de mimesis intencionada de la sede bancaria frontera (Caja Rural), con la probable idea de generar una “puerta” simétrica de acceso a la ciudad flanqueada por las dos entidades bancarias.
- Modernas radicales: agrupan a muchos de los proyectos de las escuelas madrileña y barcelonesa, situadas a la vanguardia en el panorama nacional. Son

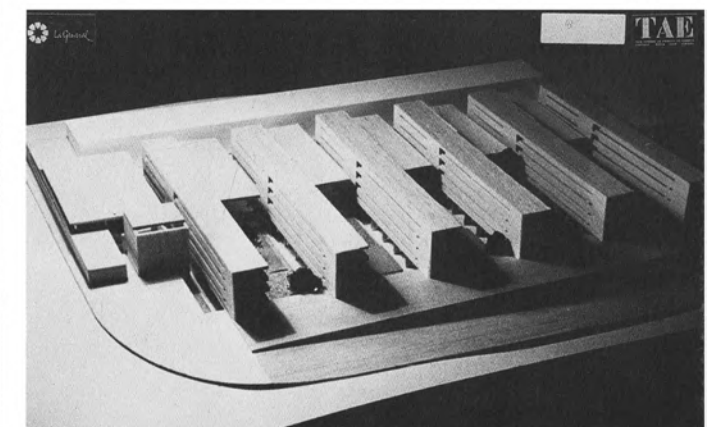
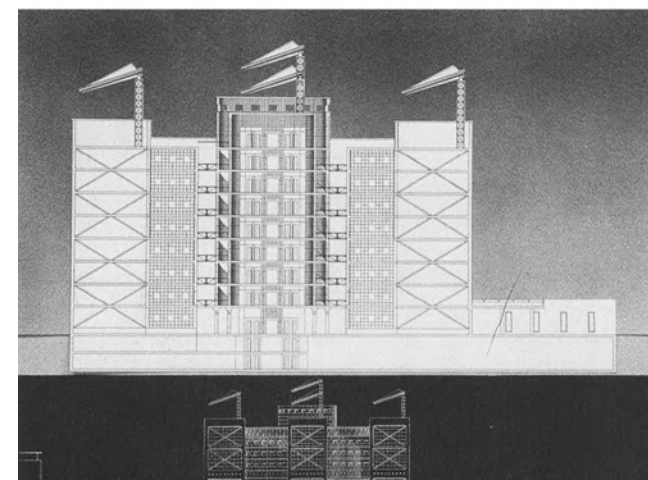
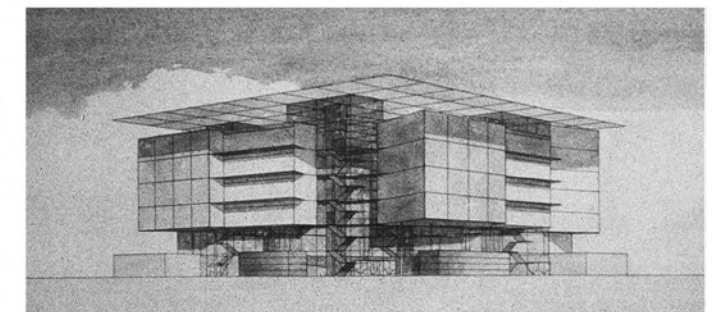
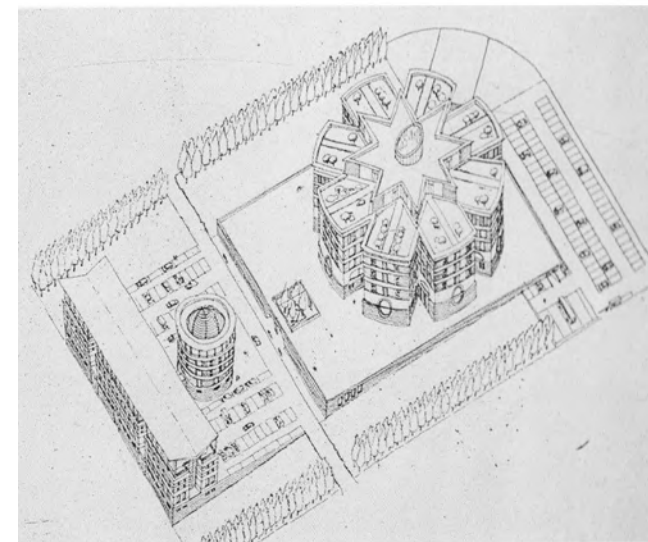
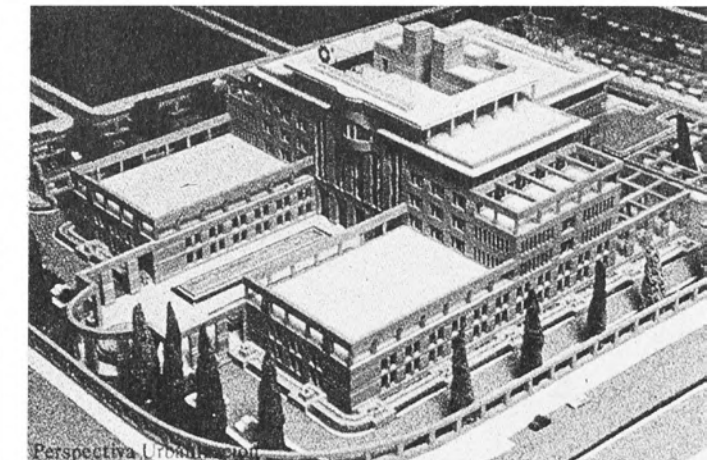
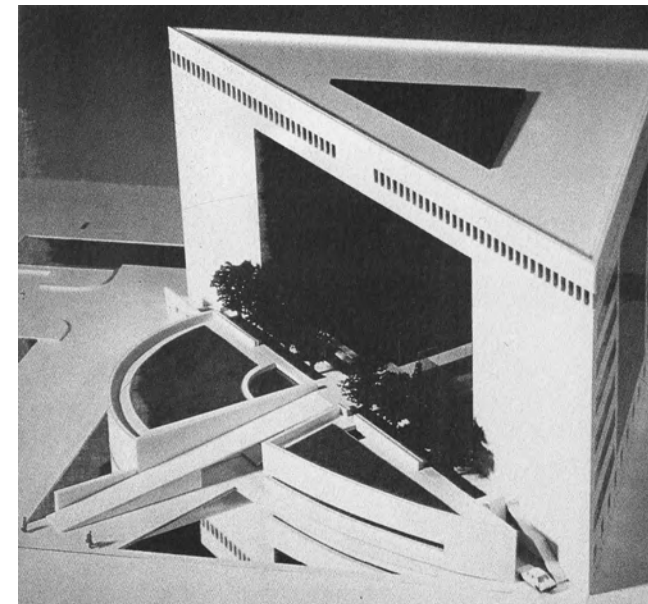
972. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 12, 17.

973. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 13.

974. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 12-13.

975. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 31.

976. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 32.



[Fig. 3] Algunas de las propuestas presentadas al concurso para el diseño y construcción de la sede bancaria. Imágenes extraídas de *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central* (1993). La composición es de la autora.

proyectos altamente abstractos que se apoyaban en geometrías rotundas y desnudas o bien fragmentadas, tensadas y angulosas. Proponían pastillas seriadas o entrelazadas de desarrollo racionalista, torres con basamento o formas dinámicas deshojadas.

- Centradas en el logo o formalistas: un número considerable de proyectos optaba por una arquitectura explícitamente comunicativa y formalmente basada en el logo de la entidad bancaria, que encontraban “arquitecturizable” por su composición geométrica inspirada en los mosaicos de la Alhambra. Estas propuestas sencillamente extruían verticalmente el logo, lo simplificaban o repetían varias veces y a diferente escala, ajustando el programa a sus limitaciones espaciales.

En lo que respecta a la consideración del entorno, hay que decir que, aunque algunos proyectos incorporaban perspectivas de la arquitectura inserta en el lugar, este último era frecuentemente reducido a un horizonte, un cielo o un arbolado neutros y gráficamente convenientes o, en el mejor de los casos, al edificio bancario de la acera frontera. En el resto de ocasiones, las maquetas y planos de los paneles se limitaban a la manzana de proyecto. El escaso grado de urbanización y edificación de las inmediaciones parece haberse interpretado como ausencia de contexto, sin considerar como tal la Sierra que presidía el panorama, la vega cuyas huellas se borraban, el cercano río Genil o la ciudad moderna en crecimiento.

Como el propio jurado advirtió, fueron dos las soluciones más recurrentes en las propuestas presentadas: el prisma compacto o torre de planta cuadrada y la organización fragmentada en piezas horizontales. Entre ambas, el jurado se decantó por la primera:

En primer lugar, porque su implantación ordena un sector de la ciudad que precisa más de un hito que de una intervención urbana de contexto. En segundo lugar, porque parece más contextualizable la “torre” —en Granada— que el predominio de la composición horizontal de líneas paralelas con mayor desarrollo que figura en muchos de los trabajos presentados⁹⁷⁷.

Se trata de un juicio a simple vista contradictorio por lo confuso de su redacción, pero que, en definitiva, se traduce en que ese *terrain vague*⁹⁷⁸ de campos agrícolas semiabandonados, industrias y edificios emergentes se desecha como contexto condicionante, persiguiendo, más bien, el enlace con “la ciudad soñada”⁹⁷⁹ y los arquetipos granadinos reconocidos —torres de la Alhambra—. Esta clase de territorios indefinidos, periféricos, en proceso de transformación y con elementos obsoletos se percibían como espacios degradados y sin cualidad, signo antiestético de atraso y falta de iniciativa. Se prefería, en consecuencia, “ordenarlos” y reescribirlos con caracteres contundentes, priorizando la difusión del ideario corporativo y la conexión con los referentes idealizados para la generación de un nuevo paisaje en el extrarradio.

977. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 59.

978. Ignasi de Solà-Morales, «Terrain vague», en *Naturaleza y Artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, ed. Iñaki Ábalos (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 122-32.

979. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*.

Entre todas las propuestas, el primer premio, fallado en julio de 1992, lo obtuvo Alberto Campo Baeza con su proyecto *Impluvium de luz*, que podría enmarcarse en la segunda de las tendencias reseñadas [Fig. 4]. De él se valoraron, entre otras cosas, sus *características simbólicas y de imagen corporativa*, que ofrecen los mejores recursos arquitectónicos a la entidad patrocinadora⁹⁸⁰. El anteproyecto proponía un prisma de planta cuadrada o torre cúbica elevada sobre un basamento que resolvía el ligero desnivel entre las calles, integraba el aparcamiento del personal, dos patios arbolados y el edificio secundario del Centro de Proceso de Datos. La actitud hacia el entorno quedaba reflejada en la siguiente explicación del autor: *Y sobre esta caja que aparece a modo de podio (queriendo cerrarse y aislarse de un entorno que ofrece escasos atractivos, que muy poco tiene que ver con la soñada Granada) emerge en el centro un prisma, también de hormigón, de planta cuadrada*⁹⁸¹. Como deseaba la entidad promotora, la arquitectura se imponía al contexto cercano, se distanciaba prudencialmente de él y optaba por reimaginarlo. Según el arquitecto, el proyecto también se constituía como *un mirador de horizonte lejano sobre Granada. Cuando lo levantemos sobre el podio veremos al fondo la colina de la Alhambra, preciosa, porque ahora está tapada por estas construcciones*⁹⁸². Estas decisiones de proyecto ponen, de nuevo, de manifiesto el generalizado rechazo de este entorno expectante y el deseo de conectar, “saltando” sobre la urbe moderna, con la misma colina de la Alhambra: el fragmento de paisaje emblemático y universalmente valorado. La conexión propuesta entre la nueva arquitectura y esta última porción de paisaje era una relación visual unidireccional, asociable con lo que Campo Baeza llama “enmarcar” el paisaje, “objetivándolo”⁹⁸³.

El volumen puro y rotundo del Cubo sobre el basamento permite entrever conexiones con la línea antifuncionalista de Aldo Rossi y su defensa de la universalidad de las formas⁹⁸⁴. En el anteproyecto, el bloque cúbico se materializaba mediante una potente estructura de hormigón armado visto, con cuatro núcleos rígidos en las esquinas y un entramado estructural de 3 × 3 × 3 m en las cuatro fachadas —a modo de *brise-soleil*— y la cubierta. El centro de la caja se vaciaba con un gran vestíbulo de toda la altura libre del edificio, puntuado por cuatro columnas monumentales centradas en la composición [Figs. 4-5]. Estos grandes pilares huecos contribuirían a sustentar la estructura reticular de cubierta, algunos de cuyos recuadros se convertirían en lucernarios, proporcionando lo que Alberto Morell Sixto ha denominado “luz estructural”⁹⁸⁵. Campo Baeza concebía en un principio los lucernarios abiertos y permeables, como el óculo del Panteón o el patio del Palacio de

980. Caja General de Ahorros de Granada, *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*, 60.

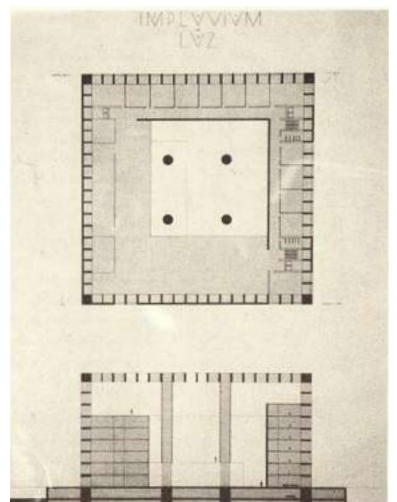
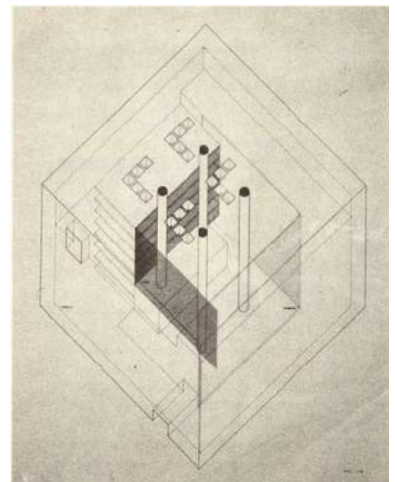
981. Alberto Campo Baeza, «Concurso para la sede central de la Caja General de Ahorros de Granada», *Arquitectos*, n.º 127 (1993): 16-21.

982. Amina Nasser, «Hay que potenciar la universalidad de Granada», *IDEAL*, 1 de marzo de 1999.

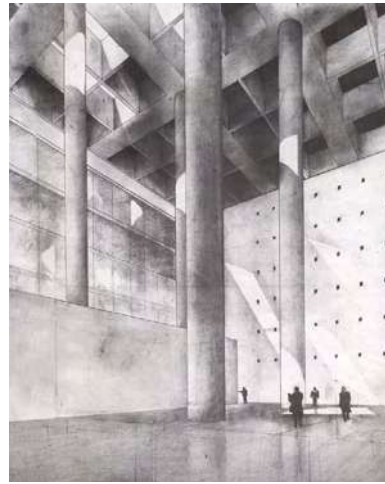
983. Alberto Campo Baeza, *Varia architectonica* (Nueva York - Madrid: Mairera Libros, 2016), 46-48.

984. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, trad. Josep Maria Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid (Barcelona: Gustavo Gili, 1985).

985. Defiendo el concepto de “luz estructural” en el sentido de convivencia de la luz natural con el planteamiento estructural, frente a aquellas obras donde cada uno discurre de manera independiente; en Alberto Morell Sixto, «Como en un amanecer. Sobre la Caja General de Granada del arquitecto Alberto Campo Baeza», *Periódico de Arquitectura*, n.º 3 (2002): 18-21.



[Fig. 4] Dos de los paneles del proyecto ganador, presentado bajo el lema *Impluvium de luz*. Alberto Campo Baeza, 1992. *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central* (1993), 62.



[Fig. 5] Perspectiva interior del atrio integrada en los paneles presentados al concurso bajo el lema *Impluvium de luz*. Alberto Campo Baeza, «Un impluvio di luce. Sede centrale della Caja General de Ahorros a Granada» (1996).

Carlos V⁹⁸⁶. El vestíbulo quedaría, así, como un atrio monumental en el que penetrarían naturalmente tanto la luz como la lluvia —de ahí el lema de *impluvium*—; un espacio majestuoso y abstracto inundado por la luz⁹⁸⁷. En torno a él se organizarían las distintas zonas de oficina: las dos alas orientadas a norte (noreste y noroeste) se ocuparían con despachos individuales, y las otras dos, orientadas a mediodía, con oficinas-paisaje. Las primeras se separarían del patio por un muro de alabastro translúcido, con el fin de matizar la luz diagonal que se introduciría por los lucernarios, así como de favorecer la privacidad; las segundas, en cambio, se delimitarían mediante acristalamientos transparentes, favoreciendo la continuidad visual. En planta baja, sobresaldría hacia el atrio el salón de actos, divisible en dos según los requerimientos del programa. El resultado era, en palabras del arquitecto, una “caja estereotómica abarcante” sobre varias “cajas tectónicas abarcadas”⁹⁸⁸, delimitadas por cáscaras ligeras, sustentadas por pilares metálicos y subdivididas por particiones desmontables.

Con respecto a la imagen externa, el anteproyecto proponía una expresividad basada en el empleo del hormigón armado visto [Fig. 6]. Se hacía igualmente uso del entramado estructural para la apertura ordenada de huecos en las fachadas, bien homogéneamente distribuidos, bien en franjas o agrupaciones, bien de forma asimétrica y plástica. Sin embargo, y a pesar de su vocación representativa, el énfasis del proyecto no residía en la composición de los alzados, sino en el espacio interior: según el autor, las elevaciones exteriores no se graficaron hasta que se encontró fijada la idea del espacio protagonista, y, de hecho, estos lienzos son los elementos que más variaciones han experimentado entre el anteproyecto y la construcción final. La única decisión presente desde el inicio en relación con la imagen externa parece haber sido la del Cubo, la caja por excelencia, para que con su imponente volumen sirviese de referencia para esa nueva parte de la ciudad⁹⁸⁹.

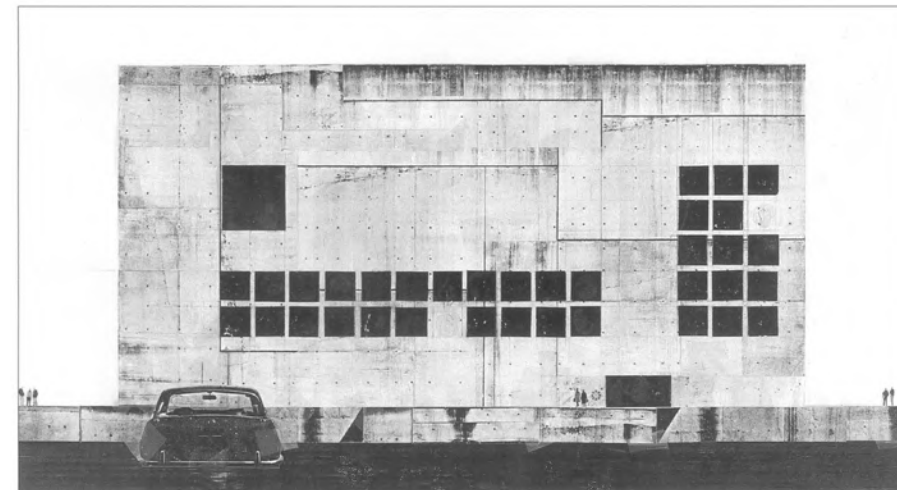
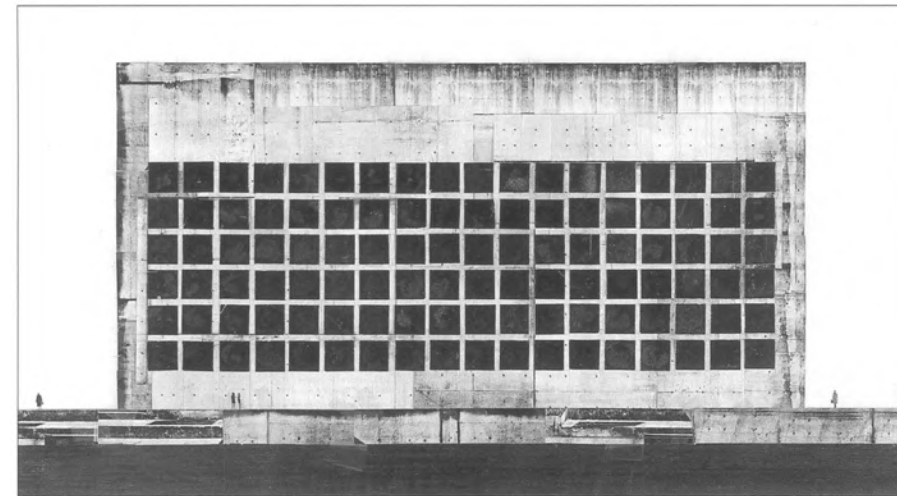
En el desarrollo del proyecto de ejecución se efectuaron algunos ajustes que mejoraron la propuesta y que explican las ligeras diferencias entre lo presentado al concurso y lo finalmente construido. Principalmente, cabe destacar la adecuación de las fachadas a las distintas orientaciones, en consonancia con el lema y la idea de proyecto: el entramado profundo de hormigón a modo de *brise-soleil* se limitó, como parecía lógico, a los lienzos meridionales, mientras que los dos orientados a norte se cerraron con piedra y vidrio enrasados a haces exteriores. De este modo, la resolución de los alzados los convirtió en iguales dos a dos, enfatizando la diagonal que recorre la luz solar al atravesar el edificio. También como consecuencia del ajuste dimensional y estructural —el Cubo quedó de 57 × 57 × 36 m—, las columnas monumentales se vieron desplazadas del centro geométrico del vestíbulo, traduciendo en una composición menos académica y espacialmente más coherente

986. Nasser, «“Hay que potenciar la universalidad de Granada”».

987. La luz es el tema central en la obra del arquitecto, para quien, al igual que el aire produce música al atravesar un instrumento musical, la luz genera la arquitectura al atravesar el espacio; véase Alberto Campo Baeza, ed., *Un arquitecto es una caja* (Buenos Aires: Nobuko, 2013). En este caso, el autor dice haber tomado como referencia una fotografía del edificio del Daily Mirror de Owen Williams en construcción, de la cual le interesaba su interacción con la luz; en Alberto Campo Baeza, *La idea construida: la arquitectura a la luz de las palabras* (Buenos Aires, Argentina: Nobuko, 2009), 52.

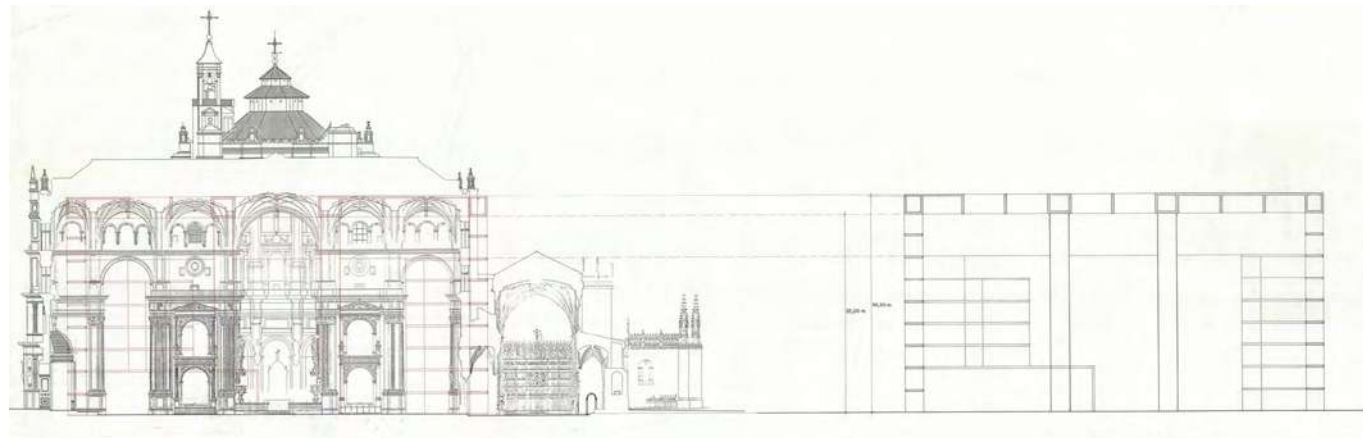
988. Alberto Campo Baeza, «Caja General de Ahorros de Granada», *Arquitectura*, n.º 305 (1996): 23-24.

989. Alberto Campo Baeza, «Caja de Ahorros de Granada», *Arquitectos*, n.º 167 (2001): 86-87.



[Fig. 6] Dos de los alzados integrados en los paneles presentados al concurso bajo el lema *Impluvium de luz*. Alberto Campo Baeza, «Un impluvio di luce. Sede centrale della Caja General de Ahorros a Granada» (1996).

y funcional. Los lucernarios fueron cerrados con vidrio, reduciendo la sugerencia poética original pero mejorando el confort y la funcionalidad. Se redefinieron, asimismo, los patios ajardinados delantero y trasero: el primero fue plantado de magnolios y utilizado como aparcamiento del personal y, el trasero, estructurado por una plantación de naranjos y recorrido por una acequia de hormigón que muere en un estanque [Fig. 8]. Para evitar la generación de bordes urbanos de gran longitud y desprovistos de alicientes para el peatón, el arquitecto perforó puntualmente las tapias que encierran el jardín trasero mediante siete amplias ventanas enrejadas, que permiten al viandante reconocer el espacio libre interior. Los elementos vegetales colonizaron también el basamento hacia la Carretera de Armilla, naturalizando y suavizando su imagen. Con esta integración del agua y la vegetación domesticadas y encerradas en recintos se buscó conectar con la tradición granadina tal y como exigieran las bases del concurso. Además, se detectaron coincidencias métricas y sensoriales con elementos locales como el emblemático interior de la nave de la Catedral, cuyos pilares presentaban exactamente el mismo diámetro,



[Fig. 7] Contextualización por enlace con la “ciudad soñada” desde la métrica. Sección comparativa de la Catedral de Granada y la sede central CajaGranada. Estudio Alberto Campo Baeza. <https://www.campobaeza.com>

altura y separación que las columnas del vestíbulo central⁹⁹⁰ [Fig. 7], o el lienzo *El agua oculta o el navegante interior*, del pintor granadino Guillermo Pérez Villalta (1990), que parecía sugerir los efectos lumínicos logrados por este mismo espacio.

Las obras finalizaron en 2001. Entretanto, había surgido en la parcela vecina la primera fase del Parque de las Ciencias (1990-1995), con cuya filosofía Campo Baeza deseó marcar las distancias:

Frente al repertorio de formas y “estilos” que integra el Museo de la Ciencia y las urbanizaciones de casas que conforman su entorno inmediato, el edificio quiere apoyar la imagen corporativa de la entidad en una contención formal capaz de sobrevivir a los vaivenes de las modas y crear con una geometría regular un elemento ordenador del tejido urbano⁹⁹¹.

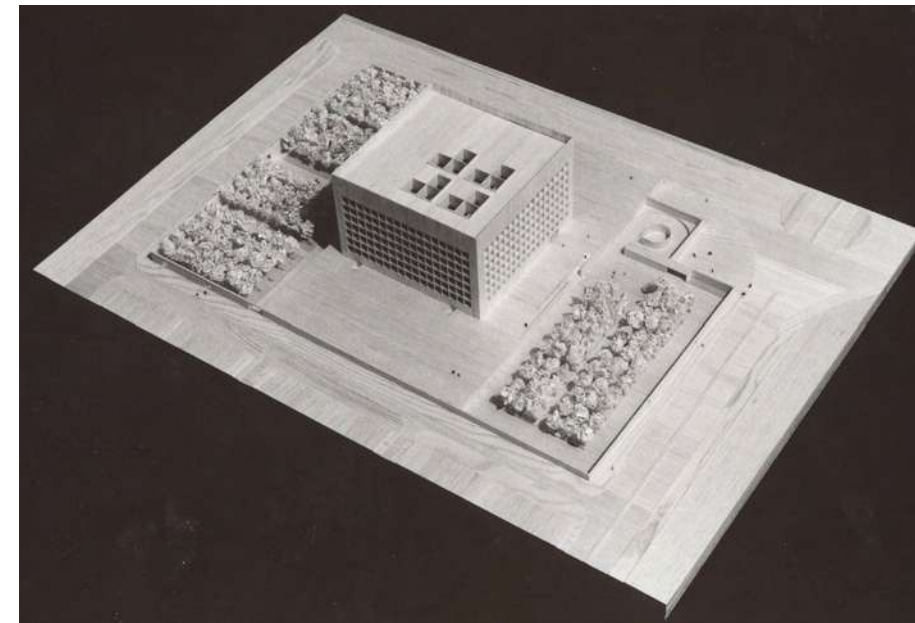
La limpia ejecución realzó el carácter escultórico del edificio, que ha terminado constituyendo, como pretendía, un elemento de referencia en esta zona de la periferia, por lo demás colmatada de construcciones altamente heterogéneas y de escasa fortuna estética. Dado el carácter de espacio de trabajo privado que presenta, el interior de la sede bancaria sólo resulta accesible a los trabajadores de la entidad, lo que determina que su presencia en el imaginario colectivo se concentre redobladamente en su imagen externa. El Cubo aparece hoy como fondo de perspectiva de la Carretera de Armilla a su salida de Granada como una gran roca tallada y depositada en esta corona urbana. Dicha condición referencial debió de extenderse también en un principio a la cercana autovía, aunque la memoria del proyecto no haga mención expresa de la misma. El edificio resulta también claramente reconocible desde las colinas históricas (Mauror, Cerro del Sol, San Cristóbal) y el área metropolitana sur. Su acogida local fue muy positiva, en parte por el prestigio del arquitecto y en parte por las citadas asociaciones con lo granadino, destacando la prensa su *imagen de solidez y permanencia*⁹⁹².

La coyuntura económica en los años sucesivos determinó la absorción y consiguiente desaparición de la entidad bancaria a partir del año 2010. Irónicamente,

990. Nasser, «Hay que potenciar la universalidad de Granada». El autor sostiene que no se trató de una decisión premeditada, sino de una “coincidencia encontrada”.

991. Alberto Campo Baeza, «Caja General de Ahorros, Granada», *AV Monografías*, n.º 93-94 (2002): 30-37.

992. Poli Servián, «La fama internacional de La General», *IDEAL*, 12 de febrero de 2002.



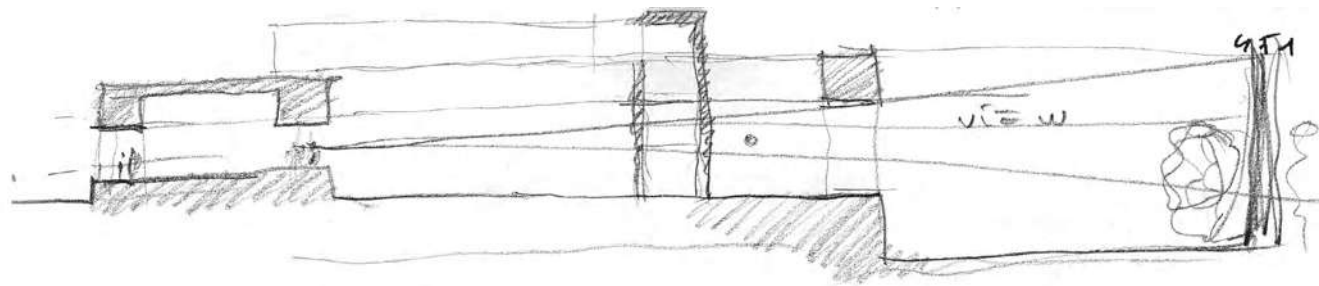
[Fig. 8] Maqueta de la nueva sede central CajaGranada. Estudio Alberto Campo Baeza. <https://www.campobaeza.com>

lo que se plantease como una sede icónica de la caja promotora y destinada a durar “mil años más” cambiaría varias veces de huéspedes, simbología corporativa y programa interior. La solvencia de la arquitectura ha permitido, sin embargo, estas adaptaciones manteniendo su uso y condición referencial.

La intervención de Campo Baeza en esta zona de la ciudad no se limita, como se ha indicado, a la sede central de CajaGranada. Desde septiembre de 1992, recién ganado aquel concurso, los croquis del arquitecto preanuncian la idea de una gran pantalla urbana [Fig. 9], que terminaría materializándose en el inmediato Centro Cultural CajaGranada o Museo de la Memoria de Andalucía. La entidad bancaria, exultante con el éxito internacional de su nueva sede, decidió encargar un centro cultural al mismo arquitecto, en aras de la unidad y coherencia entre ambos edificios y teniendo igualmente presente la asociación de los mismos con su actividad como mecenas de arquitectura de vanguardia. El proyecto arrancó en 2002, pero no sería hasta 2004 cuando el Ayuntamiento cediera a La General una parcela en la manzana contigua, de 8.315,90 m², para su construcción. En el marco ya del nuevo PGOU de 2001, en esta parcela del PP-S1 se preveía un equipamiento con ocupación máxima del 60% y altura límite de cuatro plantas⁹⁹³. En cuanto al contenido del museo, la entidad planteaba un centro cultural dedicado a *la Memoria de Andalucía, bajo el modelo de los museos de historia de vocación claramente educativa. En él, se pretende complementar las tareas educativas mediante recursos que no se encuentran accesibles en centros educativos, aportando un ambiente lúdico a la adquisición de conocimientos*⁹⁹⁴. En este caso, la libertad del programa funcional, la situación visualmente más expuesta a la autovía y, en general, la coyuntura

993. *Convenio urbanístico para la cesión de parcela municipal del Excmo. Ayuntamiento de Granada a la Caja General de Ahorros de Granada para construcción de un Centro Cultural en el Plan Parcial PP-S1. Expediente nº 1263/04.*

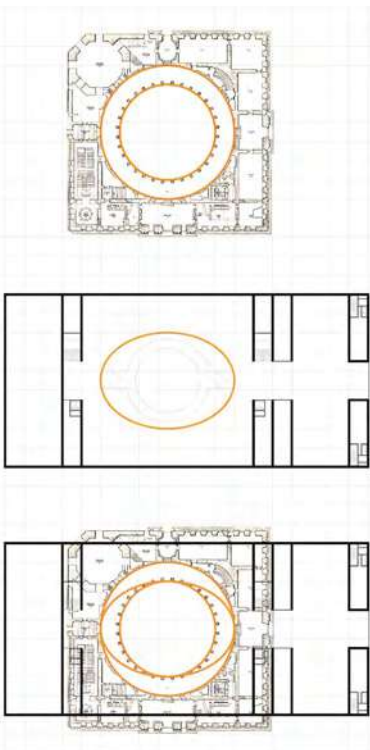
994. Caja Granada, «Informe Responsabilidad Social Corporativa» (Granada, 2005), 48.



[Fig. 9] Primer bosquejo en que se preanuncia la idea de una gran pantalla urbana como complemento del Cubo. El dibujo está fechado a 6 de septiembre de 1992, recién ganado el concurso para la sede central CajaGranada. Alberto Campo Baeza. <https://www.campobaeza.com>

económica y cultural del momento determinaron un proyecto aún más consciente de su imagen que la sede bancaria precedente. De hecho, National Geographic ha incluido recientemente el edificio en su lista “Maravillas modernas: museos con arquitectura espectacular”⁹⁹⁵.

El contexto paisajístico considerado por el proyecto lo integraban fundamentalmente el Cubo, la Circunvalación y —de nuevo— la “ciudad soñada”⁹⁹⁶. En su propuesta, el arquitecto decidió otorgar unidad de líneas y materiales con la sede bancaria ya en funcionamiento, con la idea de *construir un trozo de ciudad*⁹⁹⁷, o sentar las bases de un paisaje urbano nuevo y cualificado para esta zona periférica. Así, prolongó su basamento, anchura y cotas de coronación. El edificio contaría con una pieza baja (54 × 114 m en planta) sobre uno de cuyos extremos se alzaría un esbelto volumen de 6 m de espesor. El basamento de hormigón visto, que albergaría semienterradas tres plantas de usos museísticos, se perforaba por un patio elíptico: sus diámetros mayor (≈42 m)⁹⁹⁸ y menor (30 m) fueron tomados del Palacio de Carlos V, persiguiendo —esta vez intencionadamente— la conexión con el imaginario local a través de la métrica⁹⁹⁹ [Fig. 10]. Por lo demás, el centro cultural se planteaba a nivel arquitectónico como complemento conceptual de la sede bancaria: si el Cubo filtraba la luz solar a través de su armazón estructural, el vecino museo la recibía y reconcentraba mediante infinitas reflexiones en su blanco patio curvo, interpretado como un “ojo” dirigido al cielo; si la sede bancaria imbuía de una quietud solemne en su vestíbulo catedralicio rayado por la luz, el museo introducía en su patio abierto el dinamismo de dos rampas helicoidales entrelazadas y bañadas por el sol directo. Frente al desnudo y rectilíneo hormigón visto de los exteriores, los paramentos curvados del patio se concibieron enteramente blancos, como blanca es también la solería de mármol, generando una atmósfera deslumbrante por lo luminosa. A diferencia de los espacios libres proyectados en la sede de La General, dotados de agua y vegetación, en esta ocasión la naturaleza



[Fig. 10] Contextualización por enlace con la “ciudad soñada” desde la métrica. Plantas comparativas del Palacio de Carlos V y el Museo de la Memoria de Andalucía. Estudio Alberto Campo Baeza. <https://www.campobaeza.com>

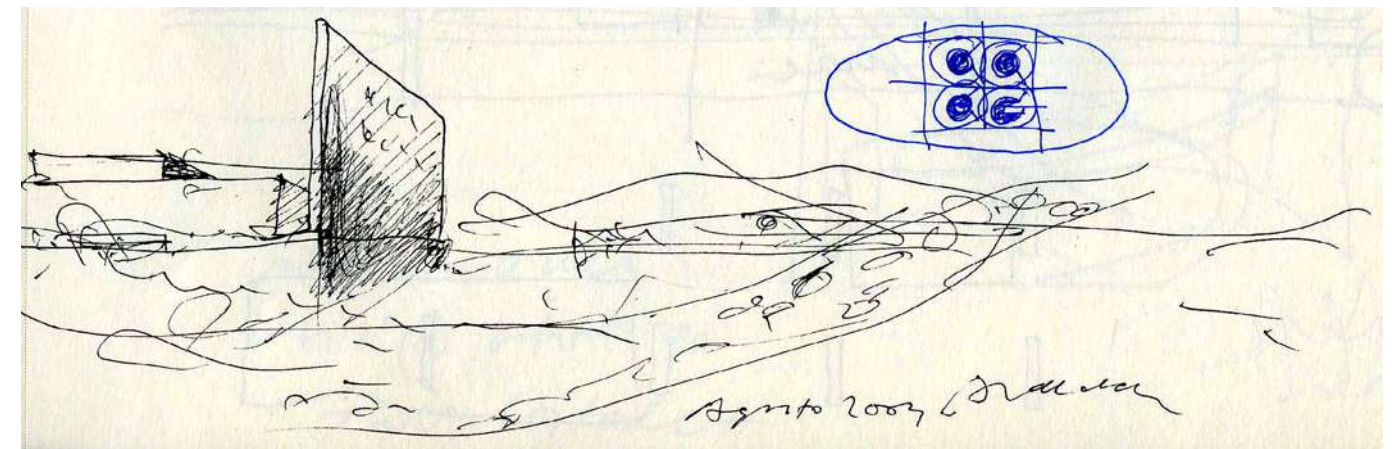
995. M. Zugasti, «La décima maravilla moderna del mundo está en Granada: el Museo Memoria de Andalucía», *Granada Hoy*, 1 de octubre de 2019, https://www.granadahoy.com/granada/maravilla-moderna-mundo-Granada-National-Geographic-Museo-Memoria-Andalucia_o_1396660523.html.

996. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*.

997. Alberto Campo Baeza, «El MA de Granada, el más hermoso edificio», *IDEAL*, 30 de julio de 2009.

998. Este diámetro es también similar al interior del Panteón, otra obra de referencia para el arquitecto; véase Alberto Campo Baeza, *Poética arquitectónica* (Madrid: Maira Libros, 2014), 28.

999. En este sentido, Francisco A. García Pérez ha hablado de una “memoria trasladada” como mecanismo para dotar de identidad a un espacio y convertirlo en “lugar”; en «Hacer cosmos de lo indiferenciado: la pervivencia de símbolos fundacionales arcaicos en la construcción de la periferia contemporánea», *Dearq*, n.º 19 (2016): 10-19.



[Fig. 11] Una gran pantalla hacia la autovía. Bosquejo para el Museo de la Memoria de Andalucía, fechado en agosto de 2004. Alberto Campo Baeza. <https://www.campobaeza.com>

aparece por completo expulsada del interior del edificio. La gran cubierta plana del basamento aparece también curiosamente desaprovechada con su carácter no transitado: no se puede experimentar el “subrayado” del paisaje característico de otros proyectos del autor¹⁰⁰⁰.

Por su parte, la pieza que se alza sobre el extremo más próximo a la Circunvalación se presenta como una “loncha” desgajada del Cubo¹⁰⁰¹. De predominio opaco, el volumen de hormigón visto se horada en el centro de su parte baja para generar la entrada pública al edificio, conocida como la Puerta de la Cultura; puerta que lo es también de esa “ciudad nueva” que el edificio anuncia y representa¹⁰⁰². Esta oquedad rectangular construye un acceso en permanente contraste lumínico, debido a su orientación sureste-suroeste, que enmarca escenográficamente la coronación del Cubo, con su correspondiente logo, recortada contra el cielo —reconocimiento de la entidad promotora—. En su extremo superior, este volumen se rasga longitudinalmente en ambas caras con objeto de generar un espacio dualmente panorámico, ocupado por un exclusivo restaurante —otro caso de “apropiación de los horizontes”—. Por su cara interna, se perfora por pequeñas ventanas cuadradas reticularmente dispuestas, que destruyen intencionadamente cualquier idea de escala y posible organización del interior, consagrando la pieza como escultura habitable.

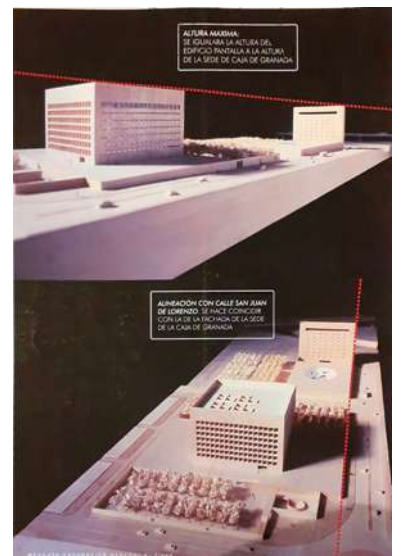
Con 42,5 m de altura medidos desde la rasante exterior, este volumen vertical alberga usos administrativos, una biblioteca y una cafetería, además del citado restaurante; para su construcción, fue necesario presentar un estudio de detalle¹⁰⁰³, pues la altura máxima fijada por el PGOU era de 1.450 cm. La memoria del PP-S1 admitía *intervenciones de carácter singular en la zona calificada como Equipamiento Comunitario [...] que se aparten de algunos de los parámetros señalados por la normativa del PGOU, siempre que las mismas supongan una aportación incuestionable de cualificación y enriquecimiento del patrimonio arquitectónico y/o urbano de*

1000. Campo Baeza, *Varia architectonica*, 46-48.

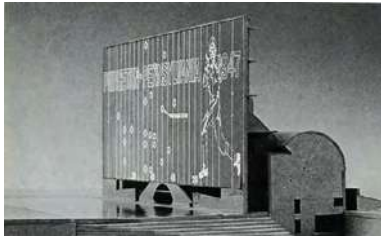
1001. Inés Gallastegui, «Una casa de Cajar en el MoMA», *IDEAL*, 25 de enero de 2006.

1002. Alberto Campo Baeza, Massimo Ferrari y Giovanna Crespi, «Alberto Campo Baeza. MA - Museo de la Memoria de Andalucía - Granada», *Casabella*, n.º 785 (2010): 24-35.

1003. *Estudio de detalle en parcela EQ-SO/CU del Plan Parcial PP-S1, calle San Juan de Lorenzo, s/n*. Expediente 11.153/05.



[Fig. 12] Esquemas de alturas y alineaciones para el nuevo museo. Estudio de detalle en parcela EQ-SO/CU del Plan Parcial PP-S1, calle San Juan de Lorenzo, s/n. Expediente 11.153/05.

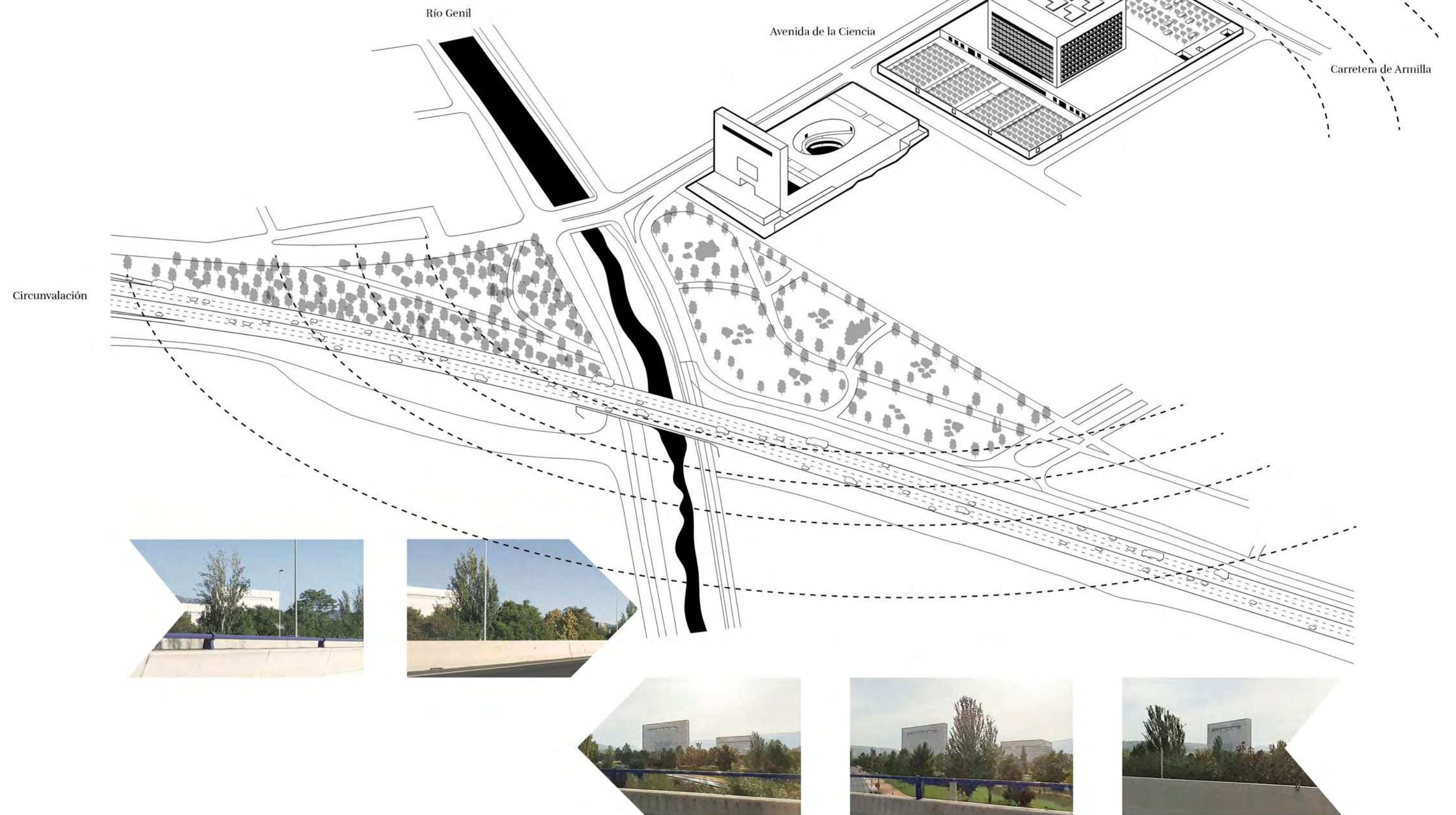


[Fig. 13] Edificios-pantalla. Arriba, National Collegiate Football Hall of Fame en New Brunswick, de Venturi y Scott Brown (1967). En el centro, recreación virtual del Museo de la Memoria de Andalucía previa a su construcción, disponible en <https://www.campobaeza.com>. Abajo, estado actual tras la instalación de una pantalla de publicidad variable. Fotografía de la autora, 2021.

la ciudad¹⁰⁰⁴. El estudio de detalle presentado justificó la necesidad de exceder la altura máxima fijada para dotar de unidad al conjunto formado por la sede bancaria y el nuevo museo, respetando la edificabilidad asignada (1 m²t / m²s) [Fig. 12]. Atendiendo al mismo criterio de unidad perceptiva con la sede de CajaGranada, se argumentó la alineación del centro cultural hacia la calle San Juan de Lorenzo — hoy Avenida de la Ciencia— y el desplazamiento de la edificación hacia el sureste, liberando una plaza de acceso. De esta manera, el deslizamiento diagonal del museo respecto del Cubo permite la visión conjunta de ambos en escorzo y convierte al primero en gran pantalla o superficie comunicativa orientada a la autovía, como revelan los primeros croquis del arquitecto tras la asignación de la parcela [Fig. 11]. Poco después, Campo Baeza señalaría su intención de crear una gran fachada pantalla capaz de transmitir mensajes a través de grandes pantallas de plasma que la cubrirán por entero. Como Picadilly Circus en Londres o Times Square en Nueva York [...]. El nuevo edificio, silencioso en sus formas, es clamoroso en sus elementos de transmisión de mensajes de un nuevo milenio en el que ya estamos inmersos¹⁰⁰⁵. Se planteó la emisión de imágenes de la memoria andaluza, en lo que se entendía como una llamada al mundo de la Cultura¹⁰⁰⁶, aunque la recreación virtual realizada por el estudio de arquitectura muestre escenas de un partido de fútbol —al igual que en el proyecto no construido del National Collegiate Football Hall of Fame en New Brunswick, de Venturi y Scott Brown (1967) que quizás ejerciera de referente [Fig. 13]—. En palabras del autor, el edificio expresa la voluntad de que su imagen llegue con una fuerza tan grande o mayor que el Guggenheim de Bilbao o el MOMA de Nueva York¹⁰⁰⁷. Se pone de manifiesto la euforia electrónica del cambio de milenio y el dominio de la imagen que se estaba extendiendo progresivamente a la arquitectura. Ésta se concibe como “hipersuperficie”¹⁰⁰⁸ o “escaparate ampliado”¹⁰⁰⁹ para los espectadores de la explanada delantera y de la inmediata autovía, incluso desde la vega. Poco después Campo Baeza escribiría: *Está ya cercano el día en que habrá ¿no la hay ya? una pintura blanca con leds en suspensión con la que pintando una pared completa de nuestra casa, de arriba abajo, de lado a lado, la convirtamos en una pantalla “a sangre”, sin bordes, total*¹⁰¹⁰.

La primera piedra se colocó en noviembre de 2005. En la ejecución, se rechazó convertir a todos los efectos la fachada en pantalla emisora de imágenes, lo que habría constituido un peligro para los conductores de la inmediata autovía¹⁰¹¹ y una molestia para los vecinos. Ello permitió que las formas arquitectónicas lucieran en su pureza, sumándose a los abstractos mensajes de permanencia y sobriedad

1004. Plan Parcial en el sector S1 del PGOU 2001, Texto refundido octubre 2001, Memoria, epígrafe 5.6.1: Equipamiento singular de carácter social o cultural, 76.
 1005. Texto del autor, disponible en: <https://www.campobaeza.com>. El arquitecto refiere en otro lugar su deseo de insertar píxeles en la misma fachada, de modo que las imágenes luminosas sean emitidas, no proyectadas; véase: Gallastegui, «Una casa de Cajar en el MoMA».
 1006. Texto del autor, disponible en: <https://www.campobaeza.com>.
 1007. Campo Baeza, «El MA de Granada, el más hermoso edificio».
 1008. Graziella Trovato, *Des-velos: autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea* (Madrid: Akal, 2007), 137.
 1009. Trovato, *Des-velos: autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, 199.
 1010. Campo Baeza, *Poética arquitectónica*, 61.
 1011. Inés Gallastegui, «El Museo Memoria de Andalucía incorpora las últimas tecnologías», *IDEAL*, 11 de junio de 2008.



[Fig. 14] Vocación comunicativa de la sede bancaria y el museo en relación con la Circunvalación y la Carretera de Armilla. Elaboración propia.

irradiados por la sede bancaria vecina. Desapareció, también, el mirador proyectado en la azotea, pensado para resultar accesible desde el restaurante¹⁰¹². La inauguración tuvo lugar en mayo de 2009, en unos momentos en que aún no resultaba del todo evidente la crisis económica recién iniciada ni el cambio de paradigma que supondría; ello explica que se hablara ambiciosamente entonces de esta franja urbana lindante con la autovía como *una especie de ciudad de las Artes y de las Ciencias, casi equiparable a lo desarrollado en Valencia*¹⁰¹³.

Sede bancaria y museo se encuentran entre las construcciones arquitectónicamente mejor valoradas en esta franja exterior de la ciudad. A su contundencia formal e impronta perceptiva suman una resolución sencilla y sobria y el enlace con lo local desde la abstracción y la métrica. Se ha planteado que estos edificios llevaron una “nueva monumentalidad” a la periferia granadina entonces entendida como anónima y vulgar¹⁰¹⁴. Ya argumentamos, sin embargo, que no nacieron como monumentos en sentido estricto, sino como “arquitecturas-signo” movidas por una vocación representativa y comunicativa, aunque el tiempo y la aceptación social pueden terminar convirtiéndolos en monumentos auténticos.

La presencia urbana del Cubo y la Pantalla ha quedado con el tiempo velada como consecuencia del crecimiento del arbolado en las márgenes de la autovía. Desde la Circunvalación, en dirección sur, se aprecian fugazmente los remates desfasados de ambos edificios emergiendo entre los árboles. En dirección norte, es en el instante en que se cruza sobre el Genil cuando se descubren los dos volúmenes escorzados sobre el fondo de Sierra Nevada [Fig. 14].

A modo de epílogo, entre septiembre y octubre de 2020 se ha procedido a instalar una pantalla publicitaria fija sobre el acceso principal [Fig. 13]. Esta decisión, aunque hasta cierto punto concordante con la idea de proyecto original, no aparece aplicada con la radicalidad de aquella; más bien, mancilla la pureza idealista del edificio con lo artificioso del añadido. Las imágenes que se emiten, por otro lado, no son de la “memoria de Andalucía”, sino publicidad heterogénea. Esta decisión, por otro lado, ha venido reiterar el entendimiento de la corona urbana exterior como escaparate de escala territorial.



[Fig. 15] El restaurante panorámico y su “apropiación de los horizontes”. <https://www.campobaeza.com>

¹⁰¹². La inconfundible imagen del edificio ha favorecido, entre otras cosas, su utilización como logo por parte del establecimiento gastronómico.

¹⁰¹³. Ángeles Peñalver, «Una puerta al futuro», *IDEAL*, 18 de mayo de 2009.

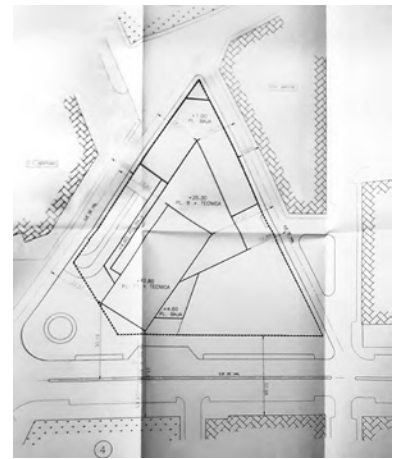
¹⁰¹⁴. Rafael Gómez-Moriana, «Monument Ahead: Alberto Campo Baeza's CajaGranada Memory of Andalusia Cultural Centre Brings Monumentality to the Periphery», *Mark*, n.º 22 (2009): 110-19.

Hotel Nazaríes

El Hotel Barceló Granada Congress, originalmente Hotel Nazaríes, es uno de los edificios con mayor presencia en el “paisaje urbano exterior”¹⁰¹⁵ de la ciudad, a pesar de no representar una arquitectura especialmente brillante ni emblemática, sino puramente comercial. Enmarcado en el *boom* hotelero de los años 2000¹⁰¹⁶, se emplazó estratégicamente en la que para muchos es “la puerta” principal de la Granada contemporánea: la salida de la Circunvalación que da acceso a la calle Recogidas, en un terreno trapezoidal (5.545 m²) sito en una manzana exenta donde antaño se ubicaba el Colegio Lábor. Esta corona exterior carecía de edificaciones de desarrollo vertical importante, predominando en la zona las viviendas unifamiliares, los espacios libres (Parque García Lorca) y los equipamientos de hasta tres plantas (Centro Comercial Neptuno, Piscinas Neptuno).

El centro educativo erigido en los años ochenta vendió la parcela a una cadena hotelera que procedió a su demolición (2002)¹⁰¹⁷. En aquel solar periférico donde se alzase un colegio de tres plantas, el PGOU de 2001 cambió la calificación a “Terciario Comercial”. El escaso condicionamiento urbanístico de la parcela fue concretado previo estudio de detalle¹⁰¹⁸ para alcanzar la B+11, con alturas de planta superiores a la media que incrementarían aún más su dimensión vertical. En el estudio de detalle se argumentaba que, al no definir el Plan General el número de plantas máximo para la parcela en cuestión, se podía *proponer las que se estimen oportunas*, para pasar a plantear *la necesidad de dotar a la futura edificación de doce plantas (entendiéndose como once plantas vivideras destinadas al uso hotelero y una planta técnica de instalaciones [...]) para poder desarrollar con la necesaria dignidad el programa funcional y arquitectónico de la mencionada instalación hotelera*. La propuesta se apoyaba en las alturas existentes en la edificación especulativa de las cercanas calles de Arabial y Camino de Ronda para proponer un volumen similar. Es evidente que, además de las necesidades programáticas, existía una intención de adquirir contraste y relieve perceptivo con fines comerciales. En realidad, el hotel superaría con creces las cotas alcanzadas por los bloques de aquellas calles desafortunadamente tomadas como referencia, pues el uso residencial implicaba alturas entre forjados significativamente más ajustadas.

El hotel contó con licencia de obras en marzo de 2003 y se abrió al público en 2005. La edificabilidad concedida le permitió materializar 250 habitaciones y lo convirtió en uno de los principales hitos de la fachada urbana desde la vecina autovía, para ambos sentidos de circulación. Ello se debe, además de a su considerable altura (42,80 m), situación exenta y posición limítrofe, a su orientación prácticamente ortogonal a la vía rápida, lo que asemeja el edificio a un gran cartel



[Fig. 1] Planta general del hotel en su emplazamiento. Víctor Escribano López-Jurado y Javier Barranco Vela, 2002. Estudio de detalle para modificación y ordenación de los parámetros y condiciones urbanísticas de la parcela sita en calle Maestro Montero y rotonda Neptuno —antiguo Colegio Lábor—. Expediente 5.905/02.



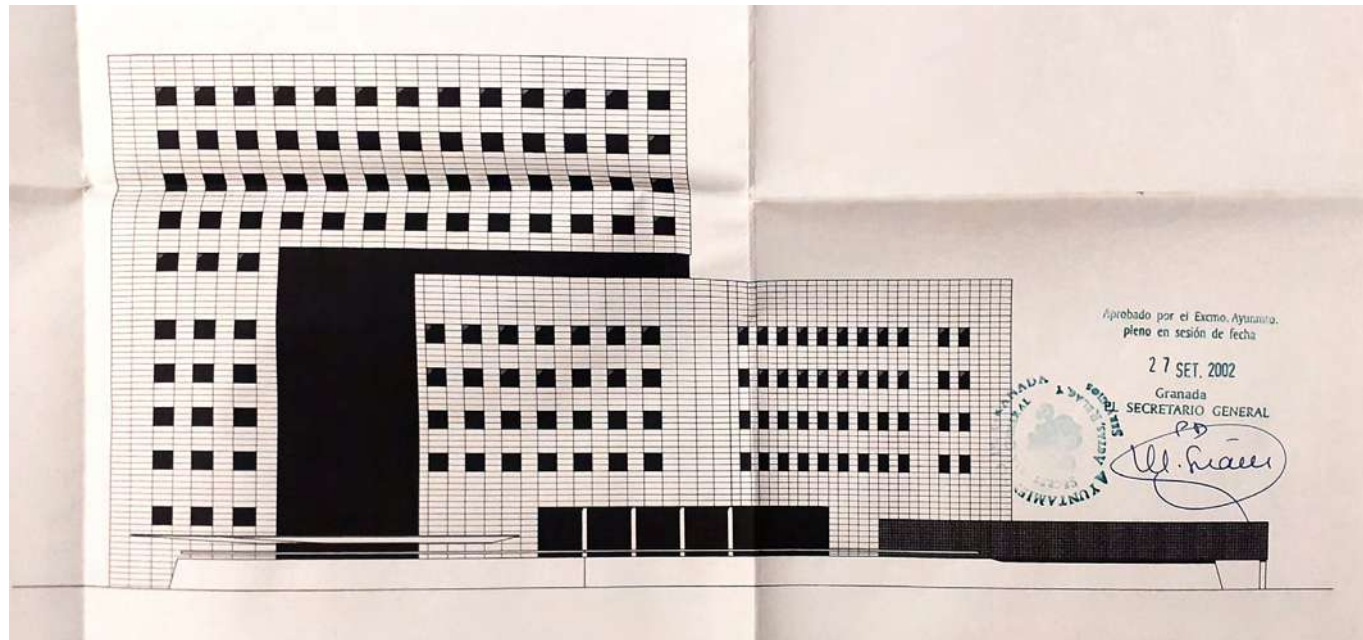
[Fig. 2] El hotel en construcción. IDEAL, 13 de septiembre de 2004.

1015. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

1016. Miguel Allende, «La construcción de 30 nuevos hoteles hará que Granada llegue a 26.000 plazas en año y medio», IDEAL, 13 de septiembre de 2004.

1017. A. N., «El colegio Lábor es demolido para edificar un hotel de lujo en su lugar», IDEAL, 30 de abril de 2002.

1018. Estudio de detalle para modificación y ordenación de los parámetros y condiciones urbanísticas de la parcela sita en calle Maestro Montero y rotonda Neptuno —antiguo Colegio Lábor—. Expediente 5.905/02.



[Fig. 3] Alzado sur del hotel en proyecto. Víctor Escribano López-Jurado y Javier Barranco Vela, 2002. Estudio de detalle para modificación y ordenación de los parámetros y condiciones urbanísticas de la parcela sita en calle Maestro Montero y rotonda Neptuno —antiguo Colegio Lábor—. Expediente 5.905/02.

anunciador de sí mismo¹⁰¹⁹. Dada su ubicación estratégica, constituye una imprevista “carta de presentación” de la ciudad. A los recién llegados por esta entrada los recibe con un elevado testero prácticamente ciego sobre el que destaca la correspondiente simbología identificativa. Su altura global, si bien *a priori* puede parecer modesta en comparación con otras capitales, en Granada adquiere una relevancia especial, al haberse caracterizado tradicionalmente su fisonomía por los inmuebles bajos y apegados a la movida topografía. La arquitectura vertical tiende a obviar este hecho, así como la imbricación con el entorno urbano inmediato y la interferencia con el horizonte montañoso.

Con respecto a su imagen externa, las principales decisiones proyectuales adoptadas —además de las ya mencionadas de densificación parcelaria, orientación y maximización de la edificabilidad— parecen haber perseguido, de nuevo con fines de contraste, la pureza y contundencia volumétrica y la planeidad total de los alzados. Geométricamente, el hotel es el resultado de la macla de un gran prisma rectangular (el volumen de mayor altura y visibilidad) y un prisma trapezoidal menor, en cuya intersección se concatenan vacíos y el núcleo de comunicaciones principal. La composición se completa con un basamento que recorre todo el perímetro de la parcela alojando usos secundarios y un patio de celebraciones. Sobre esta rotunda concepción volumétrica, la materialidad persigue diferenciar las dos grandes piezas macladas a través del color, revistiéndose la inferior en piedra natural de tono terracota, *parecido a los tonos rojos de la Alhambra, que permitirá unos juegos de luces maravillosos en los atardeceres*¹⁰²⁰, en palabras de la cadena promotora, mientras que el volumen mayor emplea un tono beige claro que contrasta

1019. Compárese con Venturi, Scott Brown y Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, 35-40.

1020. Andrés Cárdenas, «Otro hotel de cinco estrellas que abrirá en 2005 dará empleo a cien personas», *IDEAL*, 1 de diciembre de 2003.



[Fig. 4] El hotel en la silueta urbana vista desde la vega. Fotografía de la autora, 2020.

vivamente con la oscuridad de los huecos y muros cortina, con vidrios tintados enrasados a la cara exterior de los cerramientos. El uso de la piedra en la envolvente evoca cierta idea de monumentalidad y permanencia, algo aparentemente paradójico en un edificio terciario de estas características¹⁰²¹. Los huecos que puntúan regularmente o recorren los paños de cerramiento son de una total impenetrabilidad, devolviendo un oscuro reflejo que resulta inquietante.

En lo que respecta a las relaciones con el entorno inmediato, el contacto se reduce a una absorbente entrada en uno de los extremos y a largos paños de muros ciegos, incluso ataludados como si se tratase de una fortaleza, salpicados de rejillas de ventilación y portones de instalaciones, en el resto del perímetro de la manzana¹⁰²² [Fig. 5]. El enlace con lo local se limita, por tanto, al nombre original del establecimiento y a la asociación cromática del revestimiento con la tierra arcillosa de la Sabika. Por lo demás, la resolución es completamente neutra e impermeable al entorno en que se inscribe¹⁰²³ [Fig. 4]. Se trata de un caso relacionable con lo que Dovey ha denominado un “contextualismo de la dominación”: existe la intención simultánea de adquirir el capital simbólico de la distinción, en cuanto hito dominante del paisaje urbano, y de obtener la aceptación social de dicha situación de dominio, a través de la sugestión de una aparente armonía con el contexto¹⁰²⁴.

Desde el punto de vista de la experiencia interior, se verifica una relación meramente óptica entre espacio arquitectónico y entorno circundante. La elevación



[Fig.5] Bordes impermeables de gran longitud. Fotografía de la autora, 2020.

1021. Sobre la elección consciente de una estética atemporal por parte de la arquitectura corporativa, véase Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, 112, 119.

1022. Isac Martínez de Carvajal, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009*, 318.

1023. Véase al respecto Zukin, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, 47.

1024. Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, 118-19.

[Fig. 6] Vistas de la Alhambra desde el hotel, empañadas por la construcción especulativa de Arabial y Camino de Ronda. Fotografía de la autora, 2020.



multiplica el alcance visual¹⁰²⁵ y es sinónimo de poder y prestigio¹⁰²⁶. Claramente, a la intención de generar un hito urbano con fines promocionales se sumaba la de dominar, desde las cómodas estancias interiores, el panorama de la ciudad que atrae a tantos visitantes. Las plantas disponen de habitaciones en todo su perímetro, orientadas bien a la vega, a Sierra Nevada o a la ciudad. Algunas de las situadas en las esquinas son casi totalmente transparentes¹⁰²⁷, en línea con el voyeurismo típico de la contemporaneidad¹⁰²⁸. La publicidad del establecimiento incide también continuamente en sus virtudes panorámicas: confirmando la observación de Dovey apuntada en páginas previas, las vistas publicitadas como reclamo se abren al horizonte o la silueta urbana¹⁰²⁹, elementos lejanos cuyo distanciamiento favorece la idealización y la estetización.

En realidad, el edificio constituye una versión actualizada del Hotel Alhambra Palace en cuanto a su aproximación al paisaje, que se basa en su consumo, tanto físico como visual, por una minoría pasajera aislada en un ambiente heterotópico¹⁰³⁰. En ambos casos, la atención al contexto se encuentra restringida a aquellas variables que se entiende juegan en favor del éxito comercial del establecimiento. Existe, sin embargo, una salvedad, y es que en este caso el hotel no se emplaza en un terreno históricamente renombrado y de gran riqueza paisajística, como lo era la colina del Mauror, sino que lo hace en el límite exterior de los ensanches desarrollistas. Es por ello que se esfuerza en marcar las distancias con el entorno inmediato de

1025. Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, 23.

1026. Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, 38; Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, 19.

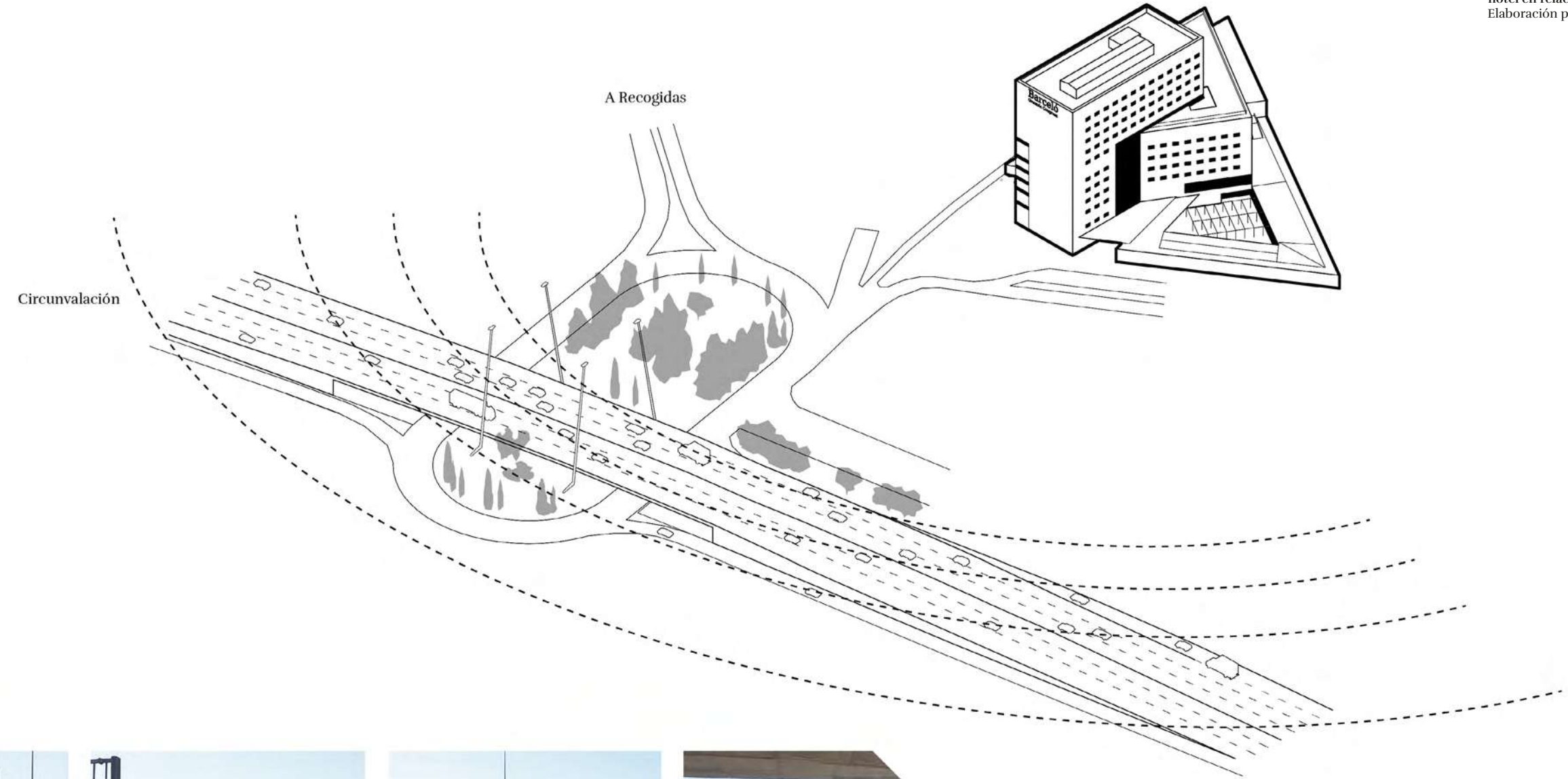
1027. [...] el vidrio materializa, en grado supremo, la ambigüedad fundamental del "ambiente": la de ser, a la vez, proximidad y distancia, intimidad y rechazo de ésta, comunicación y no-comunicación. [...] satisfacción formal, colusión visual, pero, en el fondo, relación de exclusión; en Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, trad. Francisco González Aramburu (México D.F.: Siglo XXI, 1969), 44.

1028. Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación»; Pallasmaa, *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, 168.

1029. Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, 115.

1030. Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*.

[Fig. 7] Vocación comunicativa del hotel en relación con la Circunvalación. Elaboración propia.



viales y edificaciones heterogéneas —de las que se diferencia en acabados y apariencia exterior, pero no tanto en cuanto a volumetría ni actitud hacia el lugar—, al tiempo que entabla una conexión visual con los “horizontes estetizados” de las colinas históricas, la vega y la Sierra, y una débil vinculación con la “ciudad soñada”¹⁰³¹, apoyada en el cromatismo y la nomenclatura. Sin embargo, la promesa de una vista frontal privilegiada de la Alhambra, la Catedral o la Sierra queda empañada por la muralla de anodinos bloques de los barrios cercanos [Fig. 6]. Hacia la cercana autovía —útil para acceder al destino y como infraestructura publicitaria, pero insoportable como perspectiva fija— se practica un cierre general sólo interrumpido por aquellas ventanas angulares que buscan oblicuamente la vega.

Aunque la experiencia del paisaje ofertada por el establecimiento permitiría haberlo incluido en el bloque anterior, dedicado a la consideración del paisaje como espectáculo visual rentabilizado comercialmente, en este caso la impronta del edificio en la silueta urbana es de tal magnitud que se sobrepone a la calidad de las experiencias paisajísticas prometidas. En efecto, sorprende advertir la acusada visibilidad que adquiere el edificio, tanto desde los espacios de visualización tradicionales y más emblemáticos (Bajo Albaicín, San Cristóbal, Lavadero del Sol) como desde la Circunvalación y los caminos rurales que se adentran en la vega y aun desde numerosos municipios del área metropolitana. Su presencia en el “paisaje urbano exterior”¹⁰³² de la ciudad es tan llamativa como la del mismo Hotel Alhambra Palace y mucho más evidente que la de la Catedral, la Alhambra o cualquier hito emblemático. Y es que el paisaje de Granada aparece fundamentalmente entendido como un recurso escénico capaz de atraer riqueza, más que como patrimonio colectivo que exige una “mirada atenta”¹⁰³³.

¹⁰³¹ Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*.

¹⁰³² Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

¹⁰³³ Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*.

Parque Tecnológico de Ciencias de la Salud

La idea de crear un Campus de la Salud en Granada surgió a finales de los años ochenta. En enero de 1990, el rector de la Universidad presentó públicamente la propuesta, vinculada al municipio de Armilla y accesible a través de la nueva Circunvalación [Fig. 1]. La idea en un principio era sustituir el Hospital Universitario San Cecilio por otro de nueva planta con instalaciones actualizadas, pero la necesaria comunicación entre docencia, investigación y práctica sanitaria fue ampliando la envergadura del proyecto hasta perfilarse la necesidad de un nuevo campus universitario.

En 1994, las Consejerías de Salud y Educación y Ciencia convocaron un concurso de ideas¹⁰³⁴, polémicamente no vinculante, para la localización y ordenación del campus, dada la controversia suscitada por el planteamiento de la Universidad en suelos del municipio de Armilla. Al certamen concurrieron doce propuestas, que pueden clasificarse en tres grupos:

- Aquellas que proponían la localización del complejo sanitario en la zona norte de la ciudad, la de mayor concentración hospitalaria e industrial y con suelos económicos disponibles
- Aquellas que optaban por la integración del nuevo campus en la ciudad consolidada, reutilizando para ello edificios existentes y ocupando zonas verdes y terrenos vacantes como el del antiguo estadio de fútbol. Ésta era la apuesta del Ayuntamiento de Granada, recogida en el avance para la revisión del PGOU de aquel mismo año y concebida como un “Eje de la Universidad”¹⁰³⁵ que se extendería desde el polígono universitario de La Cartuja hasta la calle Arabial
- Aquellas que planteaban la ubicación del campus en la zona sur¹⁰³⁶, sobre terrenos con protección agrícola de la vega. El municipio de Armilla se anticipó recalificando casi un millón de metros cuadrados de suelo protegido lindante con la Circunvalación, con vistas a la instalación del campus en su término municipal.

Resultó ganador del concurso el equipo conformado por José Miguel Castillo, Antonio Orihuela, Emilio Gómez-Villalba y Justo Garmendía, autores de la propuesta *Campus, Ciudad Sur*¹⁰³⁷ [Fig. 2]. Era éste uno de los proyectos que planteaban la localización del campus en la vega meridional, concretamente en el triángulo de terreno rústico delimitado por la Circunvalación, la Ronda Sur y el río Monachil, en la margen opuesta a la barriada de Santa Adela y comprendiendo terrenos de Granada y Armilla —80% y 20%, respectivamente—. La ubicación se argumentó



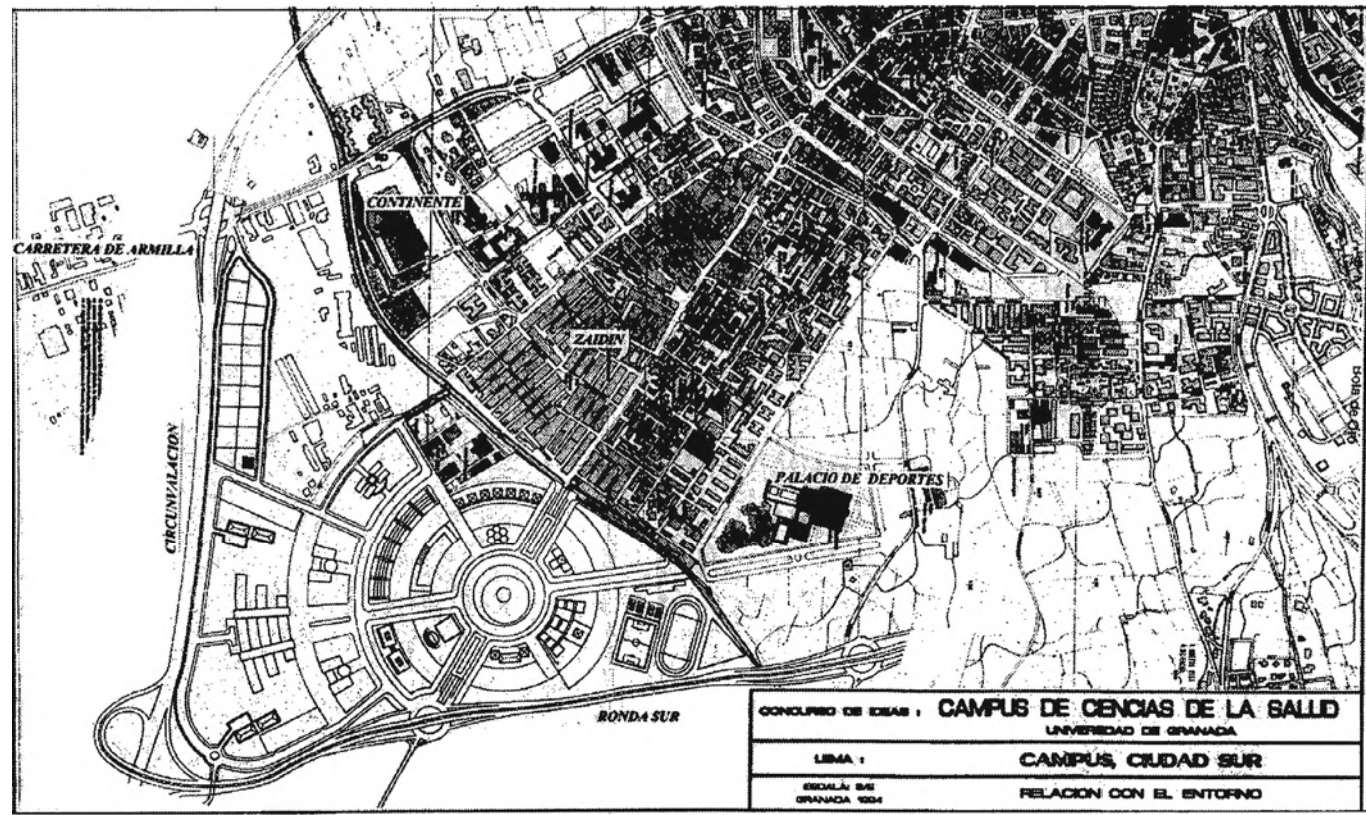
[Fig. 1] Presentación del proyecto del Campus de la Salud por el rector de la Universidad Pascual Rivas. Hemeroteca IDEAL, 1990.

¹⁰³⁴. Consejería de Salud y Consejería de Educación y Ciencia, «Orden de 10 de febrero de 1994, conjunta de las Consejerías de Salud y Educación y Ciencia, por la que se convoca concurso de ideas sobre el Campus de Ciencias de la Salud. Universidad de Granada» (1994).

¹⁰³⁵. Seguí, *Granada: un proyecto de futuro. Plan general, avance*, 115; Isac Martínez de Carvajal, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009*, 349; Blas Gil Extremera y Miguel Valle Tendero, *Historia del Campus de Ciencias de la Salud* (Granada: Universidad de Granada, 2018), 21. Sin embargo, el avance del PGOU de 1994 sí incluía la reserva de una amplia superficie para equipamiento asistencial en el enlace entre la Circunvalación y la Ronda Sur, consagrando el resto de la superficie del sector al uso residencial mediante tipologías de baja densidad.

¹⁰³⁶. Gil Extremera y Valle Tendero, *Historia del Campus de Ciencias de la Salud*, 17.

¹⁰³⁷. Consejería de Salud y Consejería de Educación y Ciencia, «Orden de 31 de marzo de 1995, conjunta de las Consejerías de Salud y Educación y Ciencia, por la que se resuelve el concurso de ideas sobre el Campus de Ciencias de la Salud, Universidad de Granada» (1995).



[Fig. 2] Proyecto ganador del concurso para el Campus de Ciencias de la Salud, bajo el lema *Campus, ciudad sur*. José Miguel Castillo, Antonio Orihuela, Emilio Gómez-Villalba y Justo Garmendía, 1994. *IDEAL*, 9 de marzo de 1995.

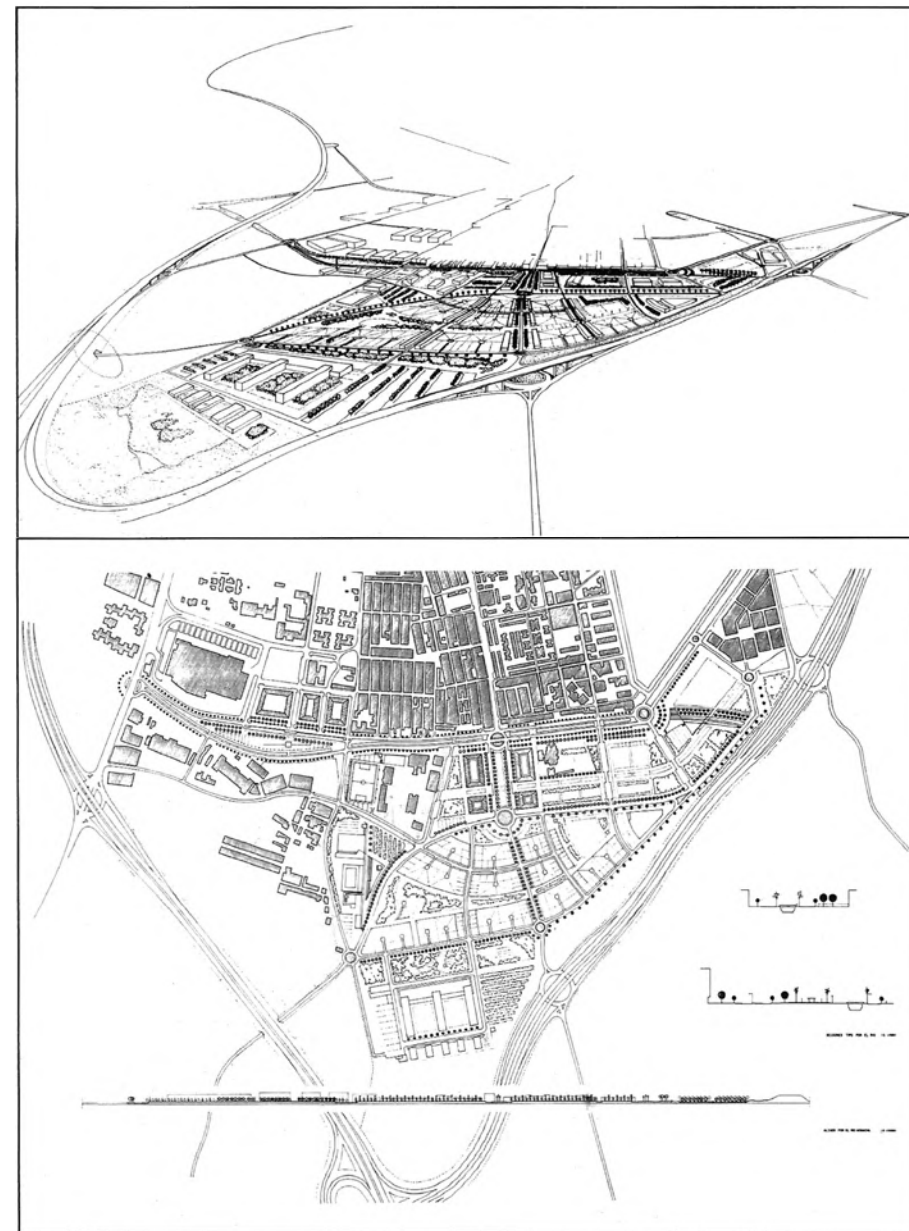
como apuesta de futuro, garante de un desarrollo unitario y autónomo imposible de alcanzar en el seno de la ciudad consolidada¹⁰³⁸. Se trataba de un emplazamiento ventajoso por su óptima accesibilidad y alta exposición visual, que permitía reconfigurar la imagen externa de esta esquina de la ciudad ocultando la barriada de Santa Adela. Se entendía que *la iniciativa privada rehabilitaría rápidamente este sector. De esta forma se evitaría la triste imagen de esta zona del extremo sur de la ciudad que los visitantes de Sierra Nevada van a observar desde que se inaugure la Ronda Sur*¹⁰³⁹. Con esta localización se pretendía asimismo reequilibrar funcionalmente la aglomeración urbana, que concentraba la mayor parte de las zonas sanitarias y productivas en el sector norte, además de acortar los tiempos de desplazamiento de enfermos al nuevo hospital y, por tanto, salvar vidas¹⁰⁴⁰.

En la propuesta ganadora, la zona propiamente universitaria se planteaba con una composición radial en torno a un espacio libre central a modo de gran rotonda arbolada [Fig. 2]; a su alrededor se disponían en abanico las distintas facultades, los servicios comunes universitarios y los terrenos deportivos. Desde el punto de vista urbano, el proyecto daba continuidad a la Avenida de Dílar, que vertebraba la barriada de Santa Adela, con una amplia vía-bulevar que confluía, al igual que el

1038. L. S. G., «Universidad, año 2000: Campus de la Salud», *IDEAL*, 16 de marzo de 1995.

1039. Extracto de la memoria de la propuesta ganadora, citado en Juan Jesús Lara Valle, «El paisaje de una nueva centralidad urbana. El Parque Tecnológico de la Salud (PTS) de Granada», *Nimbus: Revista de climatología, meteorología y paisaje*, n.º 29 (2012): 326.

1040. S. G., «Universidad, año 2000: Campus de la Salud»; Lara Valle, «El paisaje de una nueva centralidad urbana. El Parque Tecnológico de la Salud (PTS) de Granada».



[Fig. 3] Propuesta del avance de la revisión del PGOU de 1994 para el sector comprendido entre la Circunvalación y la Ronda Sur. Se mantiene la ubicación del nuevo Hospital Clínico en el vértice exterior entre las vías rápidas, amortiguado por zonas verdes y aparcamientos, pero el resto de la superficie del sector se destina al uso residencial, con tipologías de baja densidad. Las nuevas facultades se proponen en la zona comprendida entre La Cartuja y la calle Arabial, conformando un «Eje de la Universidad». José Seguí, 1994. *Granada: un proyecto de futuro: Plan general, avance* (1994), 123.

resto de calles radiales, en la gran rotonda central. Este proyecto, por tanto, suponía urbanizar el terreno comprendido entre el Zaidín y el enlace de la Circunvalación y la Ronda Sur, confirmando las vías rápidas como delimitadoras válidas de la forma urbana y recalificando una considerable porción de suelo protegido¹⁰⁴¹. Se asumía una concepción del nuevo campus como pieza pseudourbana altamente especializada y en la que primarían la circulación y accesibilidad rodadas¹⁰⁴².

1041. Desde el Plan Comarcal de 1973 estos terrenos estaban protegidos por su excepcional valor productivo.

1042. Varios autores consideran actualmente obsoleto este modelo urbano de campus; véase, por ejemplo, David Cabrera Manzano, «Procesos de ósmosis de Granada como Campus Ciudad», *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, n.º 192 (2017): 265-82.

[Fig. 4] Estructura interna del Campus de la Salud según la primera reordenación del Ayuntamiento. Imagen extraída de *Campus Ciencias de la Salud: Granada* (1997), 24.



La amortiguación de los ruidos del tráfico se proponía solventar mediante pantallas vegetales.

Del proyecto ganador se adoptó fundamentalmente la ubicación, asumida por el Ayuntamiento y la Universidad en 1995¹⁰⁴³. De esta localización se valoraron fundamentalmente su *inmejorable accesibilidad y conexiones con el exterior*, la *posibilidad de diseño flexible y adaptable al complejo programa funcional* y la *disponibilidad de suelo suficiente para asegurar la capacidad de crecimiento y ampliación en el futuro*¹⁰⁴⁴. Se rechazó la inserción del campus en el casco consolidado, por las mayores dificultades urbanísticas y técnicas que ello conllevaba¹⁰⁴⁵, prefiriendo la facilidad de la implantación en un terreno llano y virgen sin apenas condicionantes¹⁰⁴⁶. De la propuesta ganadora se desestimó, sin embargo, la resolución en planta. La ordenación se reelaboró en los años siguientes por parte del Ayuntamiento, evitando la composición radiocéntrica en favor de una retícula ortogonal, más flexible

1043. Amina Nasser, «Quero acepta con condiciones el campus en el área sur tras fracasar la propuesta del municipio de Granada», *IDEAL*, 9 de marzo de 1995; Isac Martínez de Carvajal, *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009*, 349.

1044. Fundación Campus Ciencias de la Salud, *Campus Ciencias de la Salud: Granada* (Granada: Fundación Campus Ciencias de la Salud, 1997), 12.

1045. Concretamente, se consideraba que al norte del centro histórico existían *unas tramas urbanas de difícil adaptación a los modos de vida actuales y a los requerimientos espaciales y funcionales de tan importante proyecto*; en Fundación Campus Ciencias de la Salud, *Campus Ciencias de la Salud: Granada*, 12.

1046. *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 34; Ángel Fernández Avidad, ed., *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2007), 6.

y homogénea pero también más trivial¹⁰⁴⁷ [Fig. 4]. La primera versión (1997) planteaba la desaparición del Cortijo Nuevo de Nuestra Señora de las Angustias ubicado en la zona, catalogado y poco antes rehabilitado¹⁰⁴⁸, para la apertura de una avenida — soterrada en una de las versiones — que enlazaría la rotonda de acceso a Ogíjares con Avenida de Dílar. Lo cierto es que hasta entonces todas las propuestas de ordenación urbana de la zona habían partido invariablemente de la *tabula rasa*, hecho que vuelve a resultar expresivo de la limitada consideración del territorio rural y su patrimonio asociado como contexto condicionante. Las protestas de la opinión pública motivaron la reelaboración del trazado en aras de la integración del edificio, con la consiguiente eliminación provisional de la avenida¹⁰⁴⁹ y el ulterior descontento de los comerciantes de Avenida de Dílar¹⁰⁵⁰.

En 1998 se modificó el PGOU vigente y los terrenos de este sector perdieron su protección agrícola, pasando a calificarse como “suelo no urbanizable no sujeto a especial protección”¹⁰⁵¹. La operación se justificó por el interés social del futuro campus¹⁰⁵². Se constituyó, para su impulso, la Fundación Campus de la Salud (1997), integrando a miembros de las distintas administraciones e instituciones implicadas en el proyecto, que habría de tener por bandera la marca Granada Salud¹⁰⁵³. En medio de este proceso, la concepción original de Campus universitario había virado a la de Parque Tecnológico, o complejo orientado al desarrollo científico-empresarial¹⁰⁵⁴. Se incluyó, en consecuencia, previsión de usos terciarios, pequeñas industrias o sedes de empresas dedicadas a la investigación biomédica, la biotecnología y la nutrición¹⁰⁵⁵, persiguiendo atraer inversiones del sector privado. Lo cierto es que se trataba de un enclave bien situado y dotado de reconocidas cualidades ambientales y paisajísticas, recién reconvertido del uso agrícola y en conexión visual directa con Sierra Nevada. Ello constituía un valor indudable para la instalación de compañías científicas, exigentes en cuanto a su emplazamiento por lo que éste transmitía públicamente sobre la firma y sus valores¹⁰⁵⁶. A estos usos — docente, sanitario, terciario — de componente mayoritariamente sanitaria

1047. «Presentado el Plan de Ordenación del Campus de Ciencias de la Salud», *IDEAL*, 23 de octubre de 1997. La elección de la retícula se basó en los siguientes criterios: *Adecuación de la trama al resto de ciudad consolidada. Flexibilidad de conexiones, usos y recorridos. Facilidad de desarrollo por etapas y, por consiguiente, de ampliaciones sucesivas. Obtención de parcelas rectangulares sin excesivos condicionantes perimetrales. Facilidad y acortamiento de recorridos peatonales superpuestos a la red viaria rodada*; en *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 36.

1048. Juan Bustos, «Amenaza para un cortijo granadino del siglo XIX», *IDEAL*, 28 de octubre de 2001.

1049. El PP-S2(2002) seguiría incluyendo este tramo de avenida con vistas a su posible ejecución futura.

1050. Ángeles Peñalver, «El Zaidín pide asfalto, bullicio y menos verde», *IDEAL*, 25 de enero de 2016.

1051. *Informe sobre la ejecución del proyecto “Campus de la Salud”*. Situación del expediente expropiatorio y las acciones para obtener el suelo. *Convenios urbanísticos para la ejecución del “campus”*. Relación de la ejecución del “campus” con las determinaciones de la revisión del PGOU, Ayuntamiento de Granada, 24 de mayo de 1999. Reproducido en Gil Extremera y Valle Tendero, *Historia del Campus de Ciencias de la Salud*, 180.

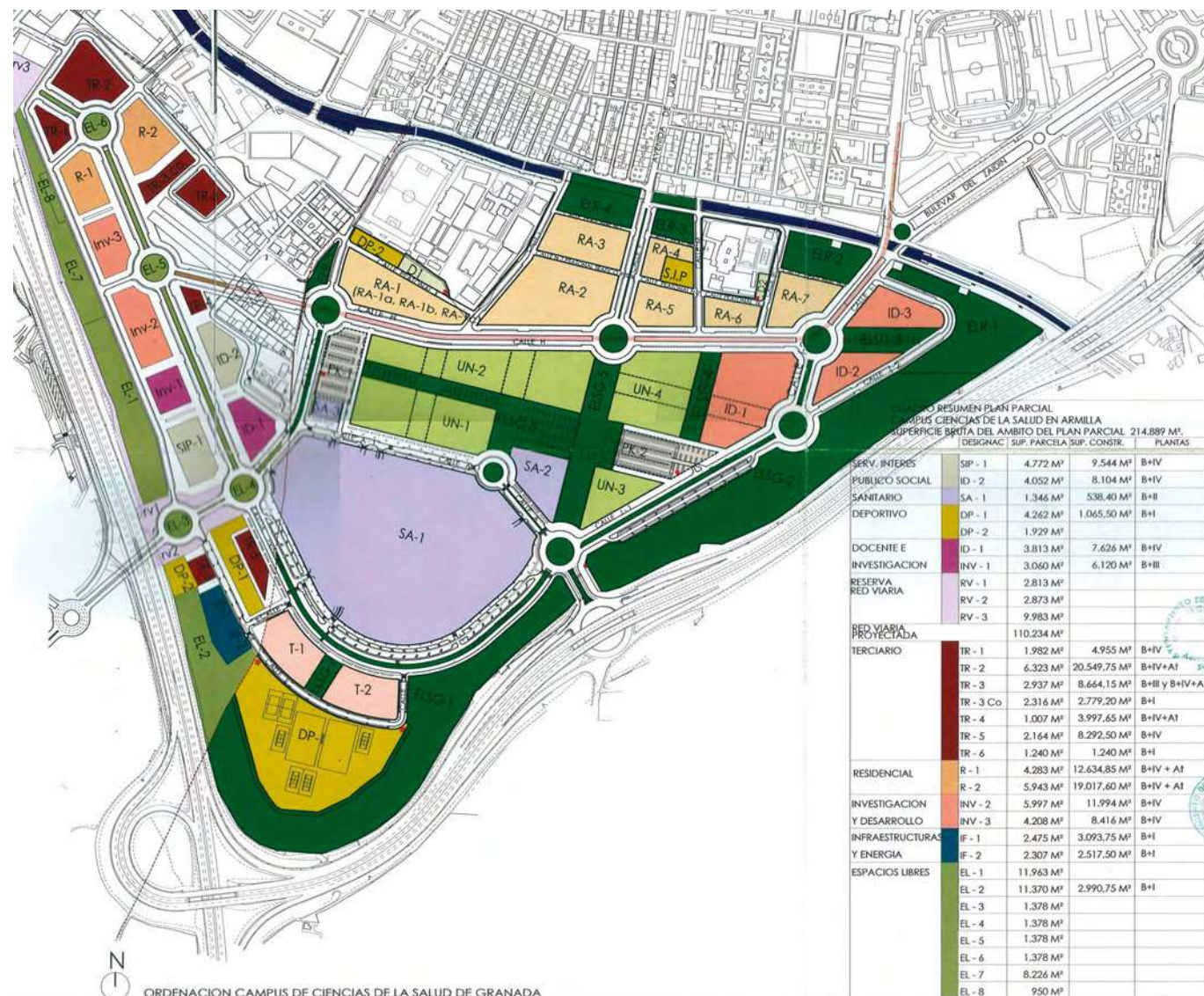
1052. *Convenio urbanístico para la cesión de parcelas y la ejecución de obras de urbanización del ámbito objeto del proyecto “Campus de Ciencias de la Salud de Granada”*. Expediente n° 8457/98, 19 de mayo de 1999.

1053. Ángeles Peñalver, «La ampliación del Parque de la Salud se pospone al menos hasta mediados de 2016», *IDEAL*, 16 de septiembre de 2016.

1054. S. G., «Universidad, año 2000: Campus de la Salud».

1055. Jesús Quero, «El Parque Tecnológico de Ciencias de la Salud, una apuesta por el desarrollo», *IDEAL*, 21 de octubre de 2003.

1056. Lara Valle, «El paisaje de una nueva centralidad urbana. El Parque Tecnológico de la Salud (PTS) de Granada».



[Fig. 5] Plan de ordenación conjunto del PTS, comprendiendo las zonas de Granada y Armilla. PP-S2, plano O.6.

se terminaría añadiendo otro ciertamente polémico por la proporción que finalmente ha adquirido: el residencial en bloques abiertos. El PGOU de 2001 consagró aproximadamente un tercio de la superficie del Parque Tecnológico dentro del término municipal (615.936 m²) a la construcción de bloques de viviendas¹⁰⁵⁷, el 98% de ellas libres¹⁰⁵⁸; el Ayuntamiento de Armilla también hizo lo propio en su fracción del PTS. Esta proporción de uso residencial lucrativo se argumentó al objeto de evitar la formación de un barrio inhóspito fuera de la jornada docente y laboral¹⁰⁵⁹ —contradiendo, en cierto modo, la idea inicial de campus autónomo

1057. Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*, 6.

1058. En la ficha de suelo urbanizable Campus de la Salud PP-S2, se planteaban 960 viviendas libres y 16 protegidas.

1059. *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 37.

y especializado que había motivado la implantación en este lugar—, pero su propósito era, más bien, efectuar “en especie” las indemnizaciones por expropiación de suelo y obtener liquidez con que sufragar la urbanización de las zonas residenciales¹⁰⁶⁰. Como consecuencia, el Parque Tecnológico ha presentado problemas de espacio antes de lo previsto, y prácticamente desde entonces se vienen estudiando opciones para su ampliación.

En 2002 fue definitivamente aprobado el PP-S2 que fijaba las condiciones de ordenación de todo este sector, consensuadas con el Ayuntamiento de Armilla [Fig. 5]. La organización se basaba en amplias avenidas jalonadas por rotondas y parcelas llanas y espaciosas. La zona universitaria se planteó como una gran manzana peatonal y ajardinada de la que emergerían los edificios de las facultades, para las que se fijó en principio una altura máxima de B+4 (parcelas UN-1, UN-2, UN-3, UN-4 del PP-S2), al igual que para los terciarios T1 y T2 y para las parcelas ID-1, ID-2 e ID-3, destinadas al asentamiento de empresas científicas. Al nuevo Hospital Clínico, en la “proa”¹⁰⁶¹ de la ordenación (parcela SA-1), se asignaron B+7, asumiéndolo como principal hito en la fachada exterior del campus¹⁰⁶²; la misma altura se adjudicó a la zona residencial en bloques abiertos enfrentada a Santa Adela. Se previsualizaba, por tanto, un polígono con una zona docente y empresarial de bajo perfil, flanqueada por el gran hospital y por la densa zona residencial, cuya elevación revelaba la importancia de la operación inmobiliaria.

La memoria del Plan Parcial recuperaba del PGOU unos objetivos genéricamente deseables para estos terrenos:

- Primero: Completar el orden general de la estructura urbana en los bordes de la ciudad.
- Segundo: Propiciar conjuntos, urbanística y espacialmente, más cualificados y acordes tanto con los modelos tradicionales de la ciudad, como con los nuevos modos de vida
- Tercero: Facilitar o intentar restituir la transición entre el campo y la ciudad, cualificando las periferias
- Cuarto: Adecuar las intensidades edificatorias a las peculiares características topográficas, paisajísticas, etc. de las zonas en que se prevén los nuevos desarrollos.
- Quinto: Obtener los Sistemas Generales necesarios de acuerdo con el modelo de la ciudad previsto¹⁰⁶³.

La evidente distancia entre la ordenación prevista por el PP-S2 y lo finalmente ejecutado o en proceso de ejecución se debe principalmente a los siguientes factores:

- El compromiso adquirido por el Ayuntamiento en 2005 de permitir *las máximas condiciones de ordenación en las parcelas transmitidas por el Ayuntamiento al IFA* (Instituto de Fomento de Andalucía): ID-1, ID-2, ID-3, T-1, T-2 y DP-1¹⁰⁶⁴;

1060. *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 35; A. N., «Granada y Armilla “hipotecan” suelos del campus de la Salud al recalificar terrenos para mil pisos», *IDEAL*, 5 de abril de 1999.

1061. *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 38.

1062. *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 39.

1063. *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 29-30.

1064. *Convenio para la constitución de la entidad urbanística colaboradora de conservación del Parque Tecnológico de Ciencias de la Salud de Granada, en el término municipal de Granada*. Expediente 10.115/2011.



[Fig. 6] Imágenes de algunas de las propuestas presentadas al concurso de ideas y apoyadas en criterios paisajísticos. Extraídas de Ángel Fernández Avidad (ed.), *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada* (2007).

es decir, se trataba de maximizar su edificabilidad y libertad urbanística para facilitar el asentamiento de nuevas empresas e instituciones

- La celebración de concursos para el diseño de conjuntos o edificaciones concretas en la zona, entre los cuales el más relevante fue el convocado por la Universidad de Granada para la ordenación y edificación de su nuevo campus sanitario (2006)
- Una modificación del Plan Parcial aprobado (2008)¹⁰⁶⁵, incorporando las propuestas del equipo ganador del concurso convocado por la Universidad y las decisiones sobre las parcelas a transmitir al IFA
- Estudios de detalle de manzanas concretas, proponiendo condiciones volumétricas diferentes a las originalmente concebidas

El concurso internacional para la ordenación y construcción de las facultades del Campus de la Salud fue convocado por la Universidad de Granada en febrero de 2006¹⁰⁶⁶. Existían dos modalidades de participación: por currículum vitae, para estudios de arquitectura consolidados y de amplia trayectoria, en los que se valoraba especialmente su experiencia previa en edificios públicos y docentes universitarios, y por ideas, para profesionales o equipos noveles capaces de proponer soluciones creativas a la definición de esta “Esquina Sur”¹⁰⁶⁷ de la ciudad. En la primera modalidad se recibieron 27 propuestas y, en la segunda, 37. Las bases del concurso aconsejaban reiteradamente la consideración del entorno y de las relaciones paisajísticas¹⁰⁶⁸.

En una primera fase se seleccionó por currículum a los equipos Cruz y Ortiz Arquitectos, Chipperfield-Machuca, Ábalos y Herreros, Kees Kan y Rogers-Vidal¹⁰⁶⁹. En la participación por ideas, las propuestas presentadas pueden agruparse en tres soluciones: volúmenes en ordenación abierta —a modo de ágora griega—, volúmenes componiendo un espacio libre central —reinterpretación del foro romano— y megaestructuras¹⁰⁷⁰. Entre ellas, figuraban numerosas propuestas de alto contenido paisajístico que perseguían una transición coherente entre la ciudad y la vega, integrando en la ordenación plantaciones autóctonas (alamedas, frutales, emparrados) o reinterpretando el parcelario agrícola y su trama de acequias; estrategias orientadas a conservar parte de la memoria del lugar y que se completaban con volúmenes de baja altura en los que primaban la integración topográfica o las evocaciones agrarias [Fig. 6]. No obstante, en las cinco propuestas que en julio de 2006 pasaron a la segunda fase —bajo los lemas *100CIA*, *CÉLULA MADRE*, *FREAKSHOW*,

¹⁰⁶⁵. *Texto Refundido Innovación-modificación del Plan Parcial del Sector S-2 “Campus de la Salud” del PGOU de Granada en su Ordenación de la Zona Docente Universitaria* (aprobación definitiva 31 octubre de 2008).

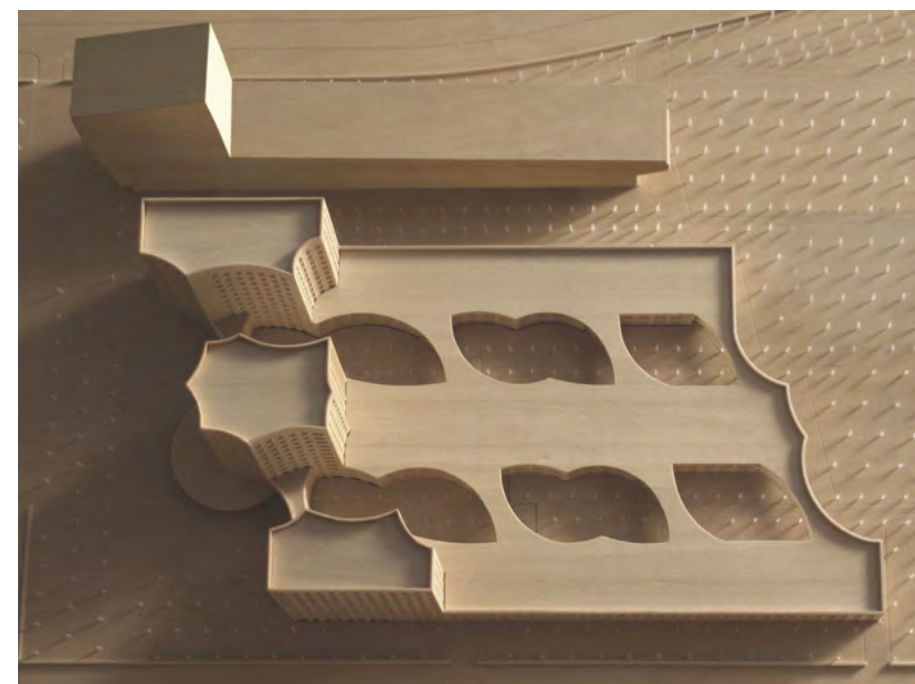
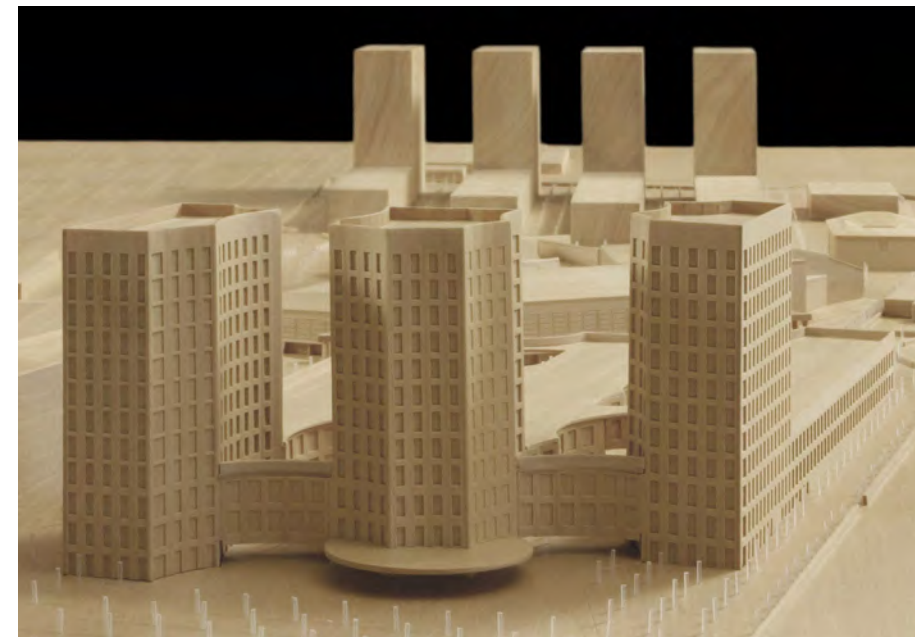
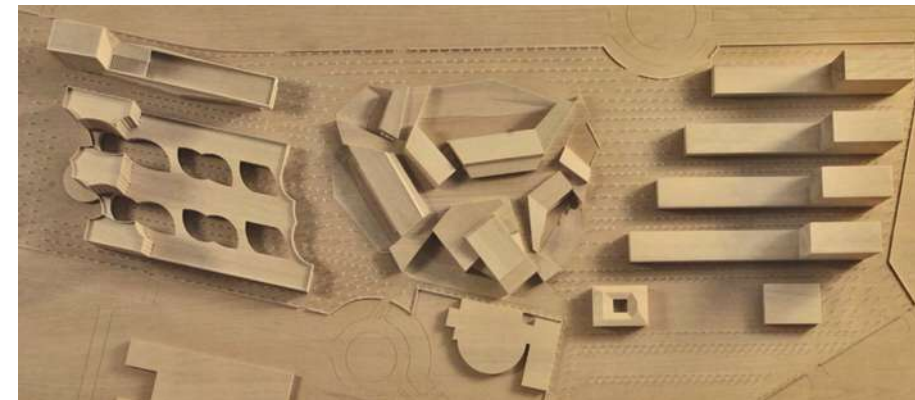
¹⁰⁶⁶. Universidad de Granada, «Resolución de la Universidad de Granada por la que se convoca Concurso Público Internacional de Ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada» (2006).

¹⁰⁶⁷. Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*, 11.

¹⁰⁶⁸. Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*, 20-22.

¹⁰⁶⁹. Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*, 43.

¹⁰⁷⁰. Clasificación propuesta en Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*, 13.



[Fig. 7] Maqueta de la propuesta *SEPTIEMBRE* ganadora del concurso del Campus de Ciencias de la Salud. Cruz y Ortiz arquitectos, 2006. <https://www.cruzyortiz.com/>



[Fig. 8] Imágenes de conjunto de las propuestas presentadas a la segunda fase del concurso y galardonadas con los premios segundo, tercero y cuarto, respectivamente. *Periódico de arquitectura* n.º 11 (2007); Ángel Fernández Avidad (ed.), *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada* (2007).

DIATOMEA, SHADOWS TOPOGRAPHY— para competir con los cinco seleccionados por currículum¹⁰⁷¹ predominaba la contundencia volumétrica. Salta a la vista que el jurado valoraba las propuestas contextualistas y paisajísticamente sensibles, pero para su materialización prefería, más bien, *un símbolo arquitectónico de modernidad y progreso*¹⁰⁷². De hecho, las bases del concurso admitían divergencias con los parámetros del PP-S2 siempre que se respetase la superficie construida global de cada una de las zonas.

Esta tendencia a la rotundidad en la implantación sería también la que se premiase en la segunda fase, fallada en octubre de 2006. El proyecto ganador, bajo el lema *SEPTIEMBRE*, fue el presentado por Cruz y Ortiz Arquitectos [Fig. 7]. Proponía una organización del nuevo campus universitario con los servicios comunes localizados en el centro de gravedad de la manzana —condición formulada por el jurado a los concursantes de la segunda fase¹⁰⁷³—, para conseguir la equidistancia con las distintas facultades, que se organizaban de modo lógico y funcional en bandas paralelas. Estas piezas longitudinales se concibieron formadas por un basamento de dos o tres plantas sobre rasante, donde se agrupasen aulas, laboratorios y espacios de uso estudiantil, y una torre de diez plantas de altura en uno de sus extremos, donde se localizasen los departamentos y zonas de investigación. Estos volúmenes verticales, según el equipo ganador, permitirían a cada facultad singularizarse y adquirir presencia desde la autovía, circunstancia que debió de ser positivamente valorada por el jurado pero cuya trascendencia paisajística no parece haber sido globalmente ponderada —de hecho, contradecía la idea formulada en la *Memoria* del PP-S2, de las *intensidades edificatorias en progresiva disminución hacia los bordes periféricos*¹⁰⁷⁴—. Fijado el esquema abstracto de torre y basamento, en los paneles del proyecto vencedor se reconoce una búsqueda de carácter formal hacia una solución plásticamente atractiva, que culminó en la decisión de disponer concavidades en la envolvente. Éstas se ordenaron en gradación ascendente, desde la mayor ortogonalidad de los extremos de los basamentos hasta las formas más azarosas de los volúmenes verticales. Se trataba de un gesto orientado a dotar de interés visual a lo que de otro modo habría sido una organización meramente funcional, pero que carecía de nexos claros con el contexto en cuestión, al que tampoco se hacía alusión en los paneles. El edificio de servicios centrales del campus, en cambio, se planteó como un volumen horizontal de geometría fragmentada y reducido impacto visual, que integraba y reconocía los principales recorridos peatonales que atravesarían la zona y establecía relaciones con la topografía en una interpenetración cualificada entre interior y exterior.

El segundo premio, bajo el lema *MADRASAH*, recayó en Kees Kan y Van Belle & Medina, y proponía, a diferencia del anterior, una contextualización basada en

1071. «Campus Universitario de Ciencias de la Salud», *Periódico de Arquitectura*, n.º 11 (abril de 2007): 26-49; Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*.

1072. Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*, 8.

1073. Fernández Avidad, *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*, 43.

1074. *Plan Parcial de Ordenación sector PP-S2. PGOU Granada, Memoria*. Expediente 8887/01, marzo de 2001, 35.



[Fig. 9] Facultades de Medicina (izquierda) y Ciencias de la Salud (derecha) en la actualidad. Fotografía de la autora, 2020.

la superposición de tramas de la ciudad histórica, desde la probable intención de conferir “identidad instantánea” a este nuevo trozo de ciudad [Fig. 8]. Existía, por tanto, en esta propuesta una voluntad de sintonización con lo local a nivel de tejido y escala del grano urbano, si bien estas decisiones podrían haber resultado demasiado condicionantes de su funcionamiento interno. La estrategia de implantación carecía de la flexibilidad de la anterior, al quedar la ordenación inscrita en un rectángulo de difícil encaje en un solar irregular y proponer una organización lineal de los usos que alargaba las circulaciones. Desde el punto de vista perceptivo, las construcciones componían un conjunto de perfil horizontal unificado por logias perimetrales, evitando la heterogeneidad de los volúmenes de los campus convencionales —que los autores entendían corría el riesgo de convertir el lugar en un “escaparate de arquitectura”¹⁰⁷⁵— y la interferencia con la silueta urbana y montuosa, optando, en cambio, por la generación silenciosa de *un nuevo monumento de Granada*¹⁰⁷⁶.

El tercer premio lo obtuvo la propuesta *NATURALEZA URBANA*, redactada por los estudios Territorio y Ciudad y Estudio Mediomundo y que tenía como objetivo principal la generación de un enclave rururbano que efectuase una transición adecuada entre la ciudad y la vega. Para ello, se naturalizaba la ordenación con vegetación en distintos niveles —incluidas las cubiertas— y se incidía en los aspectos bioclimáticos, aunque la estrategia de la implantación carecía de la claridad y la fuerza de las dos propuestas anteriores, planteando sencillos prismas neutros y acristalados en disposición abierta con dos torres mayores en los extremos a modo de acentos verticales. Por último, el cuarto premio recayó sobre el estudio mrpr arquitectos y su propuesta *FREAKSHOW* [Fig. 8]. En este caso, si bien se partía de

1075. Kees Kan y Van Belle & Medina, *Madrasah*, propuesta para el concurso del Campus de las Ciencias de la Salud de Granada, panel 1/6. Reproducido en «Campus Universitario de Ciencias de la Salud».

1076. Kees Kan y Van Belle & Medina, *Madrasah*, propuesta para el concurso del Campus de las Ciencias de la Salud de Granada, panel 2/6. Reproducido en «Campus Universitario de Ciencias de la Salud».

[Fig. 10] Facultad de Ciencias de la Salud en construcción, vista desde la Alhambra. <https://www.mediomundo.es>



un reconocimiento de las preexistencias materiales —topografía y Cortijo Nuevo de Las Angustias— como fuentes de identidad del nuevo desarrollo, se optaba por la creación de una megaestructura a modo de cinta que recorriese el terreno, enlazando las distintas facultades y los servicios generales, plegándose y generando diversos accidentes. Para la Facultad de Medicina se proponía un rascacielos piramidal de unos 100 m de altura, en el borde urbano de una ciudad que carece de edificios de alturas comparables. La tendencia a la “apropiación de los horizontes” con fines representativos es compartida con los premios primero y tercero. Recibieron, finalmente, mención sin premio los proyectos *TRAVIS* (Ábalos y Herreros) y *FORO* (Machuca-Chipperfield): el primero planteaba un basamento sobre el que se alzaban torres prismáticas con distintas orientaciones y, el segundo, un perímetro edificado que liberase un espacio libre interior, con volúmenes de un máximo de cinco plantas.

Tal y como establecían las bases del concurso, al ganador se le encomendó la redacción del proyecto de ordenación general (*masterplan*) de la zona universitaria y el proyecto básico y de ejecución del edificio de servicios centrales (2007-2015) y de la Facultad de Medicina (2006-2015); el resto de facultades serían realizadas, respetando dicho plan de ordenación general, por los equipos que habían quedado en segundo, tercer y cuarto puesto. Como apuntábamos, el *masterplan* elaborado por Cruz y Ortiz Arquitectos y los paralelos acuerdos alcanzados para la implantación de instituciones y empresas llevaron a la modificación del PP-S2, cuyo texto refundido fue aprobado definitivamente por la corporación municipal el 31 octubre de 2008¹⁰⁷⁷. Este documento sería el que rigiese definitivamente las condiciones volumétricas de las futuras edificaciones del PTS. En él se fijaron las nuevas alturas y edificabilidades tanto de la zona docente universitaria como de los edificios de I+D y terciarios. En general, se confirma la tendencia al incremento de ambas variables, desdibujando ya por completo aquella idea primigenia de

1077. Gerencia de Urbanismo y Obras Municipales y Servicio de Planeamiento y Ordenación Territorial, «Edicto. Expediente nº 8734/07. Innovación PP-S2. Aprobación definitiva y rectificación error» (2009). Boletín Oficial de la Provincia de Granada nº72, 17 de abril de 2009.



[Fig. 11] Perspectiva de implantación del proyecto del nuevo Hospital Clínico. *Periódico de Arquitectura* n.º 7 (2004).

disolución gradual de la construcción en la vega como estrategia de terminación de la ciudad. Por el contrario, en este documento el PTS se perfila definitivamente como un sector de edificación dispersa pero intensiva, muy superior en impronta perceptiva a la densa y populosa barriada de Santa Adela. Si de campus autónomo y especializado, que justificaba su emplazamiento en el extrarradio, se había virado a la construcción de un nuevo trozo de ciudad, la desintegración progresiva de lo construido en favor de lo rural había dado paso a la edificación de una nueva centralidad. Estas paulatinas desviaciones de la idea original, sumadas a la ordenación abierta de las construcciones en parcelas individuales, han terminado caracterizando el PTS precisamente como intuyera el equipo de Kees Kan y Van Belle & Medina: como un “escaparate urbano” poblado de “arquitecturas-signo” que exteriorizan imágenes de alta visualidad¹⁰⁷⁸.

El *masterplan* estableció para los edificios docentes universitarios unas condiciones volumétricas de 130 × 19 m en planta y hasta tres alturas en el basamento, salvo en el tercio exterior, donde se permitían diez, que acabarían siendo once¹⁰⁷⁹, en una planta de 40 × 19 m. Con estas condiciones se diseñó la Facultad de Ciencias de la Salud (2006-2014) asignada a Territorio y Ciudad y Estudio Mediomundo, tensando y facetando el sólido capaz con propósitos plásticos. Se concentraron igualmente los espacios comunes y de uso docente en el basamento y los despachos en la torre, aunque algunas aulas pasaron a las plantas inferiores del volumen vertical. La única idea que se conservó de la propuesta original del equipo es la cubierta ajardinada, que se dispuso en planta tercera recuperando parte de la huella del edificio y constituyéndose como plataforma de visualización del entorno de reminiscencias corbuserianas. El acceso desde el interior del campus se despega del suelo generando un plano inclinado de sombra; los cerramientos de

1078. Lara Valle, «El paisaje de una nueva centralidad urbana. El Parque Tecnológico de la Salud (PTS) de Granada».

1079. Gerencia de Urbanismo y Obras Municipales y Servicio de Planeamiento y Ordenación Territorial, Edicto. Expediente nº 8734/07. Innovación PP-S2. Aprobación definitiva y rectificación error. Boletín Oficial de la Provincia de Granada nº72, 17 de abril de 2009.

[Fig. 12] Sedes de empresas de I+D en el término municipal de Granada. Fotografía de la autora, 2020.



hormigón blanco visto se rasgan con hendiduras horizontales y rejillas de ventilación, texturizando verticalmente la banda de contacto con la tierra y diagonalmente el resto de superficies. Globalmente, su aspecto exterior sugiere la imagen de un gran barco mercante varado, algo extraña en una ciudad interior como Granada. El alcance de la impronta perceptiva del edificio queda retratado en una de las fotografías difundidas por el estudio, que muestra desde la Alhambra sus formas en construcción emergiendo sobre nubes bajas [Fig. 10]. Las facultades de Farmacia y Odontología, encomendadas al equipo liderado por Kees Kan y a mrpr arquitectos, respectivamente, aún no han sido edificadas, pero se prevé que conformen otras cuatro torres simétricas en cuanto a volumen a las ya existentes.

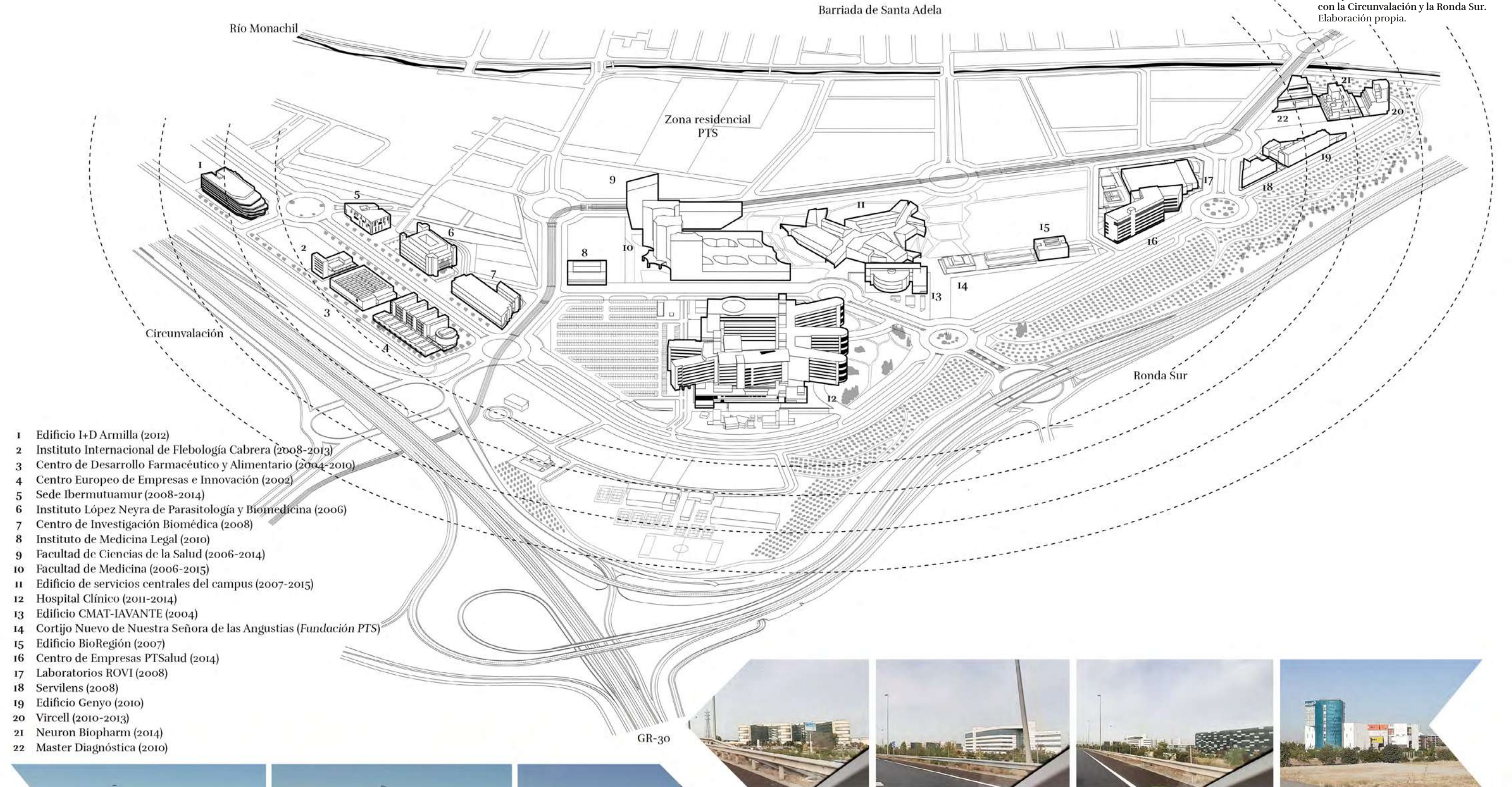
Por su parte, el nuevo Hospital Clínico (2011-2014) se construyó en el vértice exterior del sector, en terrenos de la capital, como principal hito orientado a las vías rápidas [Fig. 11]. La complejidad funcional y la escala del proyecto determinaron una resolución eminentemente pragmática —curiosamente similar a la esbozada en la propuesta *Campus, Ciudad Sur* (1994)—; las inquietudes de orden paisajístico se concentran en el direccionamiento de las alas de hospitalización, con sus salas de espera, hacia las vistas de Sierra Nevada¹⁰⁸⁰. La imagen del edificio es fragmentaria, conformada por intersección de geometrías diversas de considerable envergadura y superficialmente recubiertas por pieles moduladas de piedra amarilla y muro cortina con diversos tonos y grados de transparencia. De apoyo y conectado con el hospital, se erigió en la manzana frontera el edificio CMAT-IAVANTE (2004), de composición aditiva y visualmente heterogénea en la que se leen restos de la retórica posmoderna; construcción que manifiesta un alto grado de independencia del lugar.

Por su parte, los edificios orientados a la producción e innovación científica se localizaron tanto en el término municipal de Granada como en el de Armilla. Los situados en la capital comprenden las parcelas denominadas ID-1, ID-2 e ID-3 del PP-S2, las primeras segregadas en dos y la tercera en cuatro, dada su superficie¹⁰⁸¹.

1080. A. N., «Un proyecto pensado para potenciar la actividad ambulatoria del actual Clínico», *IDEAL*, 19 de diciembre de 2001; PLANHO Consultores + AIDHOS Arquitecte, «Hospital Universitario del Campus de la Salud, Granada», *Promateriales*, n.º 77 (2014): 8-15.

1081. José Ibáñez Berbel, *Estudio de Detalle para la subdivisión y ordenación de volúmenes de la Unidad Básica "ID-3" del Texto Refundido de la Innovación-Modificación del Plan Parcial de Ordenación del sector*

[Fig. 13] Vocación comunicativa de la arquitectura del PTS en relación con la Circunvalación y la Ronda Sur. Elaboración propia.



- 1 Edificio I+D Armilla (2012)
- 2 Instituto Internacional de Flebología Cabrera (2008-2013)
- 3 Centro de Desarrollo Farmacéutico y Alimentario (2004-2010)
- 4 Centro Europeo de Empresas e Innovación (2002)
- 5 Sede Ibermutuamur (2008-2014)
- 6 Instituto López Neyra de Parasitología y Biomedicina (2006)
- 7 Centro de Investigación Biomédica (2008)
- 8 Instituto de Medicina Legal (2010)
- 9 Facultad de Ciencias de la Salud (2006-2014)
- 10 Facultad de Medicina (2006-2015)
- 11 Edificio de servicios centrales del campus (2007-2015)
- 12 Hospital Clínico (2011-2014)
- 13 Edificio CMAT-IAVANTE (2004)
- 14 Cortijo Nuevo de Nuestra Señora de las Angustias (Fundación PTS)
- 15 Edificio BioRegión (2007)
- 16 Centro de Empresas PTSalud (2014)
- 17 Laboratorios ROVI (2008)
- 18 Servilens (2008)
- 19 Edificio Genyo (2010)
- 20 Vircell (2010-2013)
- 21 Neuron Biopharm (2014)
- 22 Master Diagnóstica (2010)





[Fig. 14] Centro Europeo de Empresas e Innovación. Fotografía de la autora, 2020.

En la parcela ID-1 se emplazaron el Centro de Empresas PTSalud (2014) y los Laboratorios ROVI (2008); en la segunda, Servilens (2008) y el edificio Genyo (2010). Se trata de contenedores de concepción aséptica y tecnológica cuya imagen externa obedece a criterios funcionales y corporativos, teniendo especialmente presente la estampa a presentar hacia la Ronda Sur, que establece una clara dualidad entre frentes y traseras de las edificaciones. La parcela ID-3, por su parte, alberga los edificios de Vircell (2010-2013), Neuron Biopharm (2014) y Master Diagnóstica (2010), tres empresas del sector biosanitario con sedes de alta y deliberada visibilidad [Fig. 12]. La primera se formalizó como un volumen blanco y neutro escalonado, rasgado por huecos verticales, sobre el que se incrusta una torre parcialmente curvada, revestida de policarbonato verdoso, a modo de faro publicitario hacia la autovía. El material contrasta con el GRC blanco de los niveles inferiores e interacciona con la luz solar produciendo destellos. El segundo edificio se resolvió como un juego espacial de piezas prismáticas o contenedores apilados conformando una suerte de zigurat multicolor. La volumetría escalonada, al igual que en el caso anterior, era condición impuesta por el estudio de detalle, que exigía separaciones a las lindes interiores proporcionales a la altura¹⁰⁸²; el cromatismo llamativo, por su parte, se asocia a los colores corporativos¹⁰⁸³. Ambos aspectos determinan una alta repercusión paisajística del edificio. La empresa se refería a su sede como “El Cubo de las Ideas”¹⁰⁸⁴, en posible referencia a un cubo de Rubik, lo cual viene a subrayar la mencionada tendencia a la ludificación objetual de la “arquitectura-signo”. Por último, la sede de Master Diagnóstica materializa su abundante edificabilidad en una masa blanca impenetrable sólo interrumpida por ásperas celosías metálicas y grandes logos publicitarios. La cuarta subparcela permanece aún sin edificar.

La zona del PTS dedicada a investigación e innovación en el término municipal de Armilla cuenta también con “arquitecturas-signo” de marcada pretensión representativa, si bien de mayor contención formal. La primera construcción en la zona fue el Centro Europeo de Empresas e Innovación (2002), que propuso una arquitectura funcional con estructura en peine, articulada por una serie de

PP-S2 “Campus de la Salud” del PGOU de Granada, Memoria, marzo de 2009 (aprobación definitiva 29 de mayo de 2009).

¹⁰⁸². José Ibáñez Berbel, *Estudio de Detalle para la subdivisión y ordenación de volúmenes de la Unidad Básica “ID-3” del Texto Refundido de la Innovación-Modificación del Plan Parcial de Ordenación del sector PP-S2 “Campus de la Salud” del PGOU de Granada*, Memoria, marzo de 2009 (aprobación definitiva 29 de mayo de 2009).

¹⁰⁸³. Recientemente el edificio ha sido adquirido por la empresa Vircell propietaria del colindante.

¹⁰⁸⁴. <https://www.neuronbio.com>



[Fig. 15] Relación del Centro de Desarrollo Farmacéutico y Alimentario con la Circunvalación. <http://www.fernandezalonso.com>

volúmenes prismáticos alineados y enlazados por una espina de circulación horizontal con pasarelas exteriores [Fig. 14]. El primer volumen de la serie presenta planta circular y alberga los usos comunitarios; los cuatro restantes constituyen prismas rectangulares y se esponjan con jardines arbolados intermedios. En un nivel ligeramente inferior, hacia la autovía, una pieza baja de perfil en diente de sierra completa el conjunto con pequeños usos industriales. El edificio se concibió como pequeña ciudad en un entorno por entonces expectante. La fragmentación de los volúmenes evita el impacto de una pieza de grandes dimensiones y, su disposición ortogonal hacia la autovía, el apantallamiento visual, en tanto que la seriación minimiza el ruido perceptivo por reducción de recursos formales. Su materialidad y cromatismo terroso (piedra natural, madera) se muestran asimismo sensibles al contexto en los planos perceptivo y asociativo.

Junto a él se alzó el Centro de Desarrollo Farmacéutico y Alimentario (2004-2010), proyecto premiado por sus valores plásticos que persiguió dialogar preferentemente con la Circunvalación, de la que tomó incluso el cromatismo y la apariencia material, reinterpretada en hormigón negro visto [Fig. 15]. Su composición horizontal y huecos rasgados se relacionan asimismo con la velocidad de los vehículos que surcan la vía rápida. El edificio exhibe una composición serena y ordenada dentro de la plasticidad que confía la identificación corporativa a las cualidades de la arquitectura más que a la exuberancia visual o la superposición de subsignos. En la parcela contigua se levantó el Instituto Internacional de Flebología Cabrera (IIDF) (2008-2013), que optó también por el hormigón visto aunque blanco, en este caso, contrastando vivamente con el edificio anterior. Su volumetría consta de un basamento de dos niveles que ocupa sólo una fracción de la planta y una pantalla de cinco orientada a la Circunvalación. Este último cuerpo, sólo rasgado por estrechos huecos horizontales, retoma la estrategia del Museo de la Memoria de Andalucía de utilizar la parte del edificio más cercana a la vía rápida como carta de presentación de la entidad; su cara interna, por el contrario, adopta una fisonomía más urbana y se acristala completamente para ofrecer a los trabajadores las vistas de Granada y Sierra Nevada —de nuevo, la "apropiación de los horizontes" como valor corporativo—. El último de la "primera línea" es el Edificio I+D Armilla (2012), dedicado a la prevención de riesgos laborales y la rehabilitación. El proyecto también optó por relacionarse en primer término con la Circunvalación, formalizándose como una superposición de bandejas horizontales desfasadas con remates curvos que le otorgan dinamismo [Fig. 16]. Los vidrios fotovoltaicos enrasados sin montantes permiten en determinados momentos del día reflejar con nitidez el cielo y desmaterializar el edificio, mientras que los ventanales panorámicos continuos abren los interiores a la visión del entorno circundante.

En segunda línea con respecto a la autovía existen otros edificios terciarios y de investigación en los que la pretensión comunicativa aparece algo atenuada, como la sede de Ibermutuamur (2008-2014) —gran volumen con revestimiento metálico blanco, horadado por huecos escultóricos, rasgado por bandas verticales y con una dramática entrada en voladizo—, el Instituto López Neyra de Parasitología y Biomedicina (2006) —reinterpretación posmoderna de una suerte de fortificación con patio central y torres esquineras— y el Centro de Investigación Biomédica de la Universidad de Granada (2008) —un edificio horizontal velado por una celosía de

laminas metálicas verticales—. También en las inmediaciones se alzó el Instituto de Medicina Legal (2010), un prisma racional con cerramiento texturizado verticalmente que vela todos los huecos y otorga unidad y privacidad al volumen, evocando los secaderos de la vega de Granada. Su voluntad de enlazar con la memoria del lugar en el plano conceptual resulta excepcional en este heterogéneo conjunto de construcciones.

Como puede apreciarse, la arquitectura del PTS es altamente diversa en sus concepciones formales, decisiones constructivas y expresiones materiales; diversidad fomentada por la ordenación urbana del sector, que enfatiza el protagonismo del lleno exento, como "figura" sobre un fondo neutro escasamente caracterizado, y por las premisas publicitarias que rigen las construcciones, derivadas de su uso especializado y elevada exposición visual. La aproximación al lugar en estos proyectos oscila entre el enfoque acontextual —preeminencia de los recursos de impacto perceptivo y comunicación corporativa, inscritos en el proceso globalizador¹⁰⁸⁵— y la interpretación de la memoria del lugar desde la abstracción. Este abanico de enfoques, sin embargo, se restringe fundamentalmente a las dimensiones perceptivas del proyecto arquitectónico, pues el planteamiento base demuestra ser sensiblemente similar.

Desde el punto de vista urbano, más que "terminar" el Zaidín en su extremo meridional, este nuevo sector ha marcado las distancias con bloques de elevada altura y viviendas de altas prestaciones¹⁰⁸⁶, ejerciendo el río Monachil de sutil aunque efectiva barrera. Tampoco ha conseguido el PTS poner término y cierre a la ciudad por este extremo; de hecho, desde la Fundación se viene reivindicando desde hace años la ampliación sobre nuevos suelos hasta ahora agrícolas al otro lado de la Circunvalación y la Ronda Sur, prolongando el "escaparate" a lo largo de la carretera de la costa tropical (GR-30)¹⁰⁸⁷. Un estudio encargado a una consultora por dicha institución concluyó que la expansión sobre terrenos de Ogijares era la *más idónea para albergar las nuevas instalaciones, al estar estratégicamente ubicada en relación con el actual recinto y presentar unos atributos físicos, ambientales y territoriales incuestionables*¹⁰⁸⁸. Es sólo un ejemplo más del entendimiento del paisaje local como expositor de mercancías y servicios, que perdura en el momento presente.



[Fig. 16] Edificio I+D Armilla visto desde la Circunvalación. <http://www.fernandoalda.com>

1085. [...] a corporate community wherein architectural image is of fundamental importance. Collectively these meanings lead to a city where every building wants to be different, to claim identity, authenticity and power; en Dovey, *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, 111.

1086. Aída Pinos Navarrete, «El Parque Tecnológico de la Salud (PTS) de Granada. Operación urbanística», en *Naturaleza, territorio y ciudad en un mundo global. Actas del XXV Congreso de la Asociación de Geógrafos Españoles* (Asociación de Geógrafos Españoles, Universidad Autónoma de Madrid, 2017).

1087. J. R. V., «La ampliación del PTS en suelo protegido podría peligrar», *IDEAL*, 20 de julio de 2009; Ángeles Peñalver, «El PTS renuncia a 100 hectáreas en la ampliación de su segunda fase», *IDEAL*, 26 de febrero de 2014; Peñalver, «La ampliación del Parque de la Salud se pospone al menos hasta mediados de 2016».

1088. C. Morán, «El Campus de la Salud invadirá la Vega», *IDEAL*, 24 de junio de 2009.

EXPERIENCIAS SINGULARES ENTRE ARQUITECTURA Y PAISAJE

Esta tercera parte de la tesis no estaría completa si no se hiciera mención, además de a las visiones y aproximaciones al paisaje local mayoritarias o más recurrentes en la construcción de los últimos tiempos, a algunos proyectos marcadamente singulares que se han caracterizado por su aproximación particularmente meditada hacia el mismo. Éste es el objeto de este último apartado, donde se examinan tres obras pertenecientes al periodo que nos ocupa y que constituyen hechos aislados, de casuística excepcional y sin apenas ecos reconocidos. Revisitarlas desde el punto de vista de su aproximación al paisaje permite volver a poner el foco sobre ellas y presentarlas como potenciales referentes en este sentido. Dado que se trata de casos singulares, cada uno con su particular cronología, motivaciones y problemática, no procede exponer, como en los bloques anteriores, un marco teórico general, sino dar paso cuanto antes a su análisis individual.

Los proyectos escogidos son el carmen del pintor José María Rodríguez-Acosta (1914-1941), el Centro Manuel de Falla (1966-1978) y el edificio Zaida (1993-2006), los dos primeros emplazados en la expuesta ladera del Mauror y el tercero en el epicentro de la ciudad [Fig. 1]. Visiblemente espaciados en el tiempo, estos proyectos permiten reconocer que, al margen de las aproximaciones al paisaje dominantes o mayoritarias en aquellos momentos, siempre han existido individualidades altamente receptivas a esta realidad. Las tres obras presentan, a causa de su emplazamiento, una acentuada exposición visual, que motivó largas reflexiones, debates y rectificaciones, por lo que supondrían en cuanto a construcción cultural del paisaje urbano; las tres, además, posibilitan experiencias del lugar que sobrepasan con mucho la mera "artealización"¹⁰⁸⁹. Las atenciones al paisaje, entendido de un modo integral, vertebran y atraviesan los proyectos, influyendo en las decisiones de orden espacial, constructivo o material y trascendiendo el debate tópico entre la mimesis y el contraste. En los dos últimos casos, el acercamiento al paisaje resulta explícito por parte de sus autores, no así en el primero, cuya prolongada génesis se encuentra aún rodeada de una cierta oscuridad. Estas obras se materializaron, además, en lenguajes de absoluta contemporaneidad en su contexto, demostrando que la atención al lugar no implica la imitación de lo existente ni la ocultación de la arquitectura. Finalmente, los tres ejemplos se han convertido, con el tiempo,

1089. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

en obras emblemáticas de la Granada contemporánea, y no precisamente por su visualidad, sino por esa calidad silenciosa que se manifiesta a todos los niveles en la arquitectura excepcional.

Para su análisis, a nivel gráfico continuaremos recurriendo a las representaciones que demanden las características concretas del caso de estudio, con más motivo en un bloque como éste donde el hilo conector entre los proyectos no es otro que su singularidad. Así, en los dos primeros casos (carmen de Rodríguez-Acosta y Centro Manuel de Falla), debido a su situación en ladera y vocación de asomo al horizonte, haremos uso de las secciones transversales a la topografía, al igual que en el segundo bloque de esta tercera parte. Además, la alta exposición visual conlleva, en los tres casos, una alta incidencia de las construcciones en el paisaje urbano y un modelado especialmente atento de los volúmenes, lo que llevará a recurrir asimismo a las perspectivas isométricas con indicación de visuales relevantes. A estos gráficos se suman, en los casos del Centro Manuel de Falla y Edificio Zaida, otros esquemas en planta o alzado que visibilizan la reinterpretación operada de la memoria del lugar desde la abstracción, la materialidad o la métrica. En este sentido, conviene aclarar que el hecho de que los tres proyectos analizados se apoyen, para su contextualización, en la reinterpretación creativa de la memoria local ha constituido un hallazgo casual; lo cual no excluye que otros posibles casos susceptibles de integrar esta categoría puedan haber hecho uso de estrategias diferentes. Nuevas investigaciones en este sentido lo podrían confirmar.

Las ideas que se desprendan del análisis de esta muestra de casos se sumarán a las derivadas de la revisión de los tres bloques anteriores, para componer las conclusiones de esta tercera parte.



CASOS DE ESTUDIO

Carmen del pintor Rodríguez-Acosta

El carmen o casa-estudio del pintor Rodríguez Acosta ha sido ampliamente analizado en sus dimensiones histórica, artística y arquitectónica. No es objeto de estas líneas volver a exponer datos ya conocidos, sino visitar el proyecto en su dimensión paisajística en conexión directa con las decisiones adoptadas a lo largo de su inusualmente dilatado, y todavía en algunos puntos enigmático, proceso de ideación y construcción.

La singular aproximación al paisaje en este proyecto venía desde un principio propiciada por su excepcional programa y comitente. José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), pintor granadino nacido en el seno de una de las familias más acomodadas de la capital, había comenzado su carrera precisamente como paisajista, retratando su ciudad natal¹⁰⁹⁰. Ya se dijo que a comienzos de siglo el género del paisaje vivió un breve y desfasado auge en Granada, mientras en Europa irrumpían violentamente las vanguardias¹⁰⁹¹. En el taller del paisajista José Larrocha, Rodríguez-Acosta cultivó desde joven una especial sensibilidad hacia la luz y el cromatismo de Granada, convirtiéndose en un buen observador de cielos. En 1900 el pintor se había establecido en Madrid para continuar con su formación, pero el repentino fallecimiento de sus padres, en 1911 y 1912, hubo de sacudir profundamente su ánimo y perspectivas vitales, decidiendo, tras un viaje de evasión por Egipto (1913), el retorno a Granada.

De vuelta en su ciudad, el pintor volvió a habitar la casa familiar en Gran Vía, que compartió con su hermano Miguel, y reabrió su viejo estudio en la calle Rodrigo del Campo. No obstante, pronto debió de resultar estrecho e insuficientemente digno aquel espacio de trabajo comparado con la *salle d'étude* de que había disfrutado en Madrid, por lo que, disponiendo ya de la parte que le correspondía de la herencia de sus padres¹⁰⁹², comenzó a albergar la idea de edificar *ex novo* una casa-estudio donde retirarse a pintar y refugiarse con su compañera, Encarnación Gámez.

En la elección del emplazamiento hubieron de pesar tanto su experiencia directa como su interiorización pictórica de la ciudad¹⁰⁹³. Ya en 1895 Rodríguez-Acosta



[Fig. 1] El carmen de Rodríguez-Acosta en el paisaje, visto desde la Torre de la Vela. Autor desconocido, ca. 1930.

1090. Su amigo Ramón Pérez de Ayala señalaría a su muerte: *Aún me parece estar viendo, como de presente, los dos primeros cuadros que Acosta exhibió, siendo un muchacho, en un certamen nacional de la corte. Atrajeron desde luego la atención por su ya consumada maestría. Y también por su poesía muda, música de la soledad sonora. Eran dos paisajes urbanos: dos estados de alma contemplativos. Uno, "El patio de la Alberca", en la Alhambra; o mejor, "La Alberca del patio", pues el cristal o conciencia del agua extática, que reflejaba el cielo, invisible en el cuadro, era el protagonista de aquella melodía en color. El otro, una placita del Albaicín, con una iglesia en un ángulo, blancas todas las paredes, pero embebidas y saturadas de inenarrables modulaciones y reflejos celestiales, solitario rincón, sin otro ser animado que un gato indeciso, en un breve ángulo superior, unas nubes, con luz interior carmesí, sobre un cielo de color verde líquido, tenuísimo; en Ramón Pérez de Ayala, José Tomás Cañas Jiménez y Florencio Frieria Suárez, *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas: escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala* (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1991), 360.*

1091. Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, 67.

1092. Eduardo Quesada Dorador, *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta* (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2005), 134.

1093. Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, 159.



[Fig. 2] Lienzos de juventud de José María Rodríguez-Acosta, ca. 1895; arriba, *Torres Bermejas*; abajo, *Paisaje del Generalife*. En la primera imagen, la esquina inferior derecha del lienzo corresponde al emplazamiento del futuro carmen del pintor. En la segunda, se aprecia la galería occidental del Patio de la Acequia que pudo inspirar a Rodríguez-Acosta para la resolución de la tapia meridional de su carmen. Imágenes extraídas de *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta* (2005), 61, 65.

había pintado un encuadre del extremo occidental de la colina del Mauror presidido por Torres Bermejas; sería precisamente en el claro de la esquina inferior derecha del lienzo donde habría de emerger la silueta de su casa-estudio [Fig. 2]. La ejecución de este y otros trabajos (*Torre de los Picos*, *Paisaje del Generalife*) en su formación inicial habría contribuido a forjar su particular comprensión paisajista de la ciudad —el que las escenas hubiesen sido elección propia o imposición del tutor parece una cuestión secundaria—. Por otro lado, es sabido que el pintor frecuentaba el Jardín de los Mártires y la terraza panorámica del Palace, enclaves, ambos, en la colina del Mauror y dotados de una posición panorámicamente aventajada sobre la ciudad y sus alrededores. Entre 1910 y 1915 una fotografía muestra al artista contemplando distendidamente, en compañía de su hermano Miguel y su amigo Ramón Pérez de Ayala, las vistas desde el Jardín de los Mártires a la caída de la tarde [Fig. 3]¹⁰⁹⁴. De una de las veladas en la terraza del Palace contamos con el siguiente testimonio de Pérez de Ayala:

La ciudad estaba tendida a nuestros pies, perezosa y moruna. De aquí y acullá, a menudo, surtían agudos cipreses sombríos, como dardos de unos ojos negros. Más allá se desarrollaba el tapiz persa de la vega; con su arabesco geométrico y sus infinitos matices sedosos. A un extremo del horizonte, Sierra Elvira, gentil, color de lirio. Del otro, la celestial Sierra Nevada, de porcelana rosa, como si habitase en su interior la luz increada. Percibimos, en inefable éxtasis, “la música callada, la soledad sonora”. Inhalábamos efluvios del alma de Granada¹⁰⁹⁵.

Rodríguez-Acosta y sus allegados se contaban entre aquellos miembros de la burguesía que admiraban el panorama global de la ciudad en su peculiar marco geográfico, pero que, al mismo tiempo, eran firmes partidarios de la higienización y modernización de la capital¹⁰⁹⁶. No extraña, por tanto, que apreciaran la experiencia del paisaje ofrecida por el Jardín de los Mártires o la terraza del Palace. En el encuentro rememorado por Pérez de Ayala, acompañaban también a Rodríguez-Acosta su hermano Miguel y Modesto Cendoya, por entonces conservador de la Alhambra¹⁰⁹⁷; arquitecto que hallaremos implicado en las obras del carmen como también lo estuviera en las del hotel. Como ya avanzamos, con la construcción del gran establecimiento turístico en aquella luminosa ladera, el duque de San Pedro de Galatino vino a redescubrirla para la burguesía del momento. Cendoya, por su parte, debía de sentirse orgulloso de su trabajo y hacer partícipes de ello a sus

1094. Precisamente estos jardines los inmortalizaría en 1912, en los lienzos preparatorios para el fondo del retrato de su cuñada María Bériz; lienzos que serían, de hecho, los últimos paisajes que pintase antes de la construcción del carmen; véase Quesada Dorador, *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta*, 130.

1095. El texto se redacta en 1941, a la muerte del pintor, aunque se refiere a tiempo atrás (*hace ya algunos años, no pocos*). Reproducido en Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, 321; Pérez de Ayala, Cañas Jiménez y Frieria Suárez, *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas: escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*, 356-61. Dado que en la velada estaba presente Modesto Cendoya, de quien se menciona su condición de *arquitecto conservador y restaurador de la Alhambra*, el encuentro debió de tener lugar antes de 1923, año de su cese. Junto a los presentes se hallaba también *una dama norteamericana, hija del banquero Morgan, que había transitado casi todo el planeta* —probablemente Anne Tracy Morgan, colaboradora con Francia durante la Primera Guerra Mundial y que acostumbraba a acompañar a su padre en sus viajes por Europa, según datos facilitados por The Morgan Library & Museum—.

1096. «Sobre la reforma de Granada. La ciudad vieja y el espíritu nuevo: lo que nos dice el pintor José M. Rodríguez-Acosta».

1097. Según el texto de Ramón Pérez de Ayala citado y referenciado en la nota 1095.



[Fig. 3] José María Rodríguez-Acosta, Miguel Rodríguez-Acosta y Ramón Pérez de Ayala en el Jardín de los Mártires. ca. 1910-1915. El Hotel Alhambra Palace ya estaba terminado, pero no se aprecia todavía ninguna transformación en el terreno que ocuparía el carmen del pintor, visible al fondo entre el hotel y Torres Bermejas. Imagen extraída de *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta* (2005), s.p.

amistades. También es probable que influyese en la selección de la ubicación de la nueva casa-estudio el deseo de una mayor libertad, privacidad y desahogo por parte de Rodríguez-Acosta respecto al denso centro urbano donde se ubicaba la casa familiar. ¿Sabría además el pintor que su ya repudiado Fortuny había tenido a su vez, entre 1870 y 1872, su estudio en las proximidades, en la llamada Casa de Buena Vista?¹⁰⁹⁸

Lo cierto es que el emplazamiento finalmente escogido, entre las calles Niño del Rojo y Aire Alta, distaba sólo unos cientos de metros del Hotel Alhambra Palace y adoptaba su misma cota (755). La elección del terreno debió de producirse entre 1913 y 1915¹⁰⁹⁹ y se ha argumentado que hubo de ser minuciosa, pues el pintor se encontraba ya en su madurez¹¹⁰⁰. Se trataba de una porción de la ladera del Mauror orientada a mediodía y dominante del Campo del Príncipe, el Realejo y el extremo sur de la ciudad, así como de una amplia porción de vega presidida por Sierra Nevada [Fig. 4]. En el lugar existían varias viviendas populares con huertos aban- calados por muros de mampostería¹¹⁰¹. Rodríguez-Acosta no dudó en hacerse con todas las parcelas necesarias para materializar una obra de la amplitud deseada¹¹⁰²; incluso consiguió (1915) que el Ayuntamiento accediese a venderle buena parte del callejón del Rey Chico, que sería absorbido por su propiedad¹¹⁰³. Debía de tener para

1098. Pérez-Cellini, «El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)». Remitimos asimismo al caso de estudio dedicado al Hotel Alhambra Palace.

1099. Esteban José Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013), 49.

1100. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 49.

1101. En el AFRA existe un álbum fotográfico paralelo al inicio y desarrollo de la construcción, que pudimos consultar a finales de 2019 gracias a la amabilidad de su conservador Javier Moya Morales. Posteriormente, con la conversión en Fundación Pública Andaluza de la institución, muchas de aquellas fotografías han sido difundidas en las redes.

1102. En el AFRA consta un levantamiento de uno de los solares comprendidos entre las calles Niño del Rojo y Aire Alta, que el pintor adquirió a don Mariano Miralles. El plano está fechado a 20 de septiembre de 1916.

1103. AMG, *Rasante de la calle Niño del Rollo y callejón del Rey Chico*, expediente con signatura C.02200, citado en Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 56-57.

[Fig. 4] Vistas desde el extremo oriental del terreno adquirido por el pintor, al inicio de los trabajos. Al fondo, el Campo del Príncipe densamente arbolado, el Penal de Belén y la vega meridional. ca. 1918. AFRA.



entonces una idea formalmente abstracta aunque conceptualmente precisa del tipo de construcción que deseaba. De hecho, para seguir de cerca las obras, en la primavera de 1916 encargó al arquitecto municipal Ángel Casas —el mismo que había solucionado rápidamente la enajenación del callejón del Rey Chico, proveyendo incluso de un insolicitado proyecto de alineaciones y rasantes para la calle Niño del Royo¹¹⁰⁴— una pequeña vivienda de dos plantas en un extremo del solar, con acceso por la calle Aire Alta¹¹⁰⁵.

Rodríguez-Acosta afrontó la transformación de su parcela como si de un lienzo se tratase, no desde el punto de vista “artealizador”¹¹⁰⁶ sino de proceso: comenzando por el “fondo” —el jardín aterrazado, en este caso—, de “trazos” más rápidos y seguros, y perfilando más lentamente las “figuras” —la arquitectura de la casa-estudio—, cuya adecuada resolución se preveía más delicada —pues, entre otras cosas, careció de alineación y rasante a las que sujetarse hasta 1918¹¹⁰⁷, ya que el proyecto de Casas de 1915 fue rechazado—. El hecho de haber seleccionado un terreno accidentado debió de conducirlo de modo lógico e inmediato a la tipología local del carmen, que tantas veces había pintado en su juventud: construcción donde casa y jardín se interpenetran sin solución de continuidad al tiempo que se abren al paisaje. El paradigma indiscutible era el Generalife (*Paisaje del Generalife*, fondo en varios lienzos de la Torre de los Picos), habiéndose inspirado visiblemente en él

También se menciona en «Notas municipales», *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*, 30 de octubre de 1915.

1104. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 59-60. El proyecto podía venir gestándose tiempo atrás por petición personal de Rodríguez-Acosta y sería desechado tras la oposición en bloque de los vecinos de la zona, como ha estudiado Esteban Rivas.

1105. Los planos de la casa se conservan en el AFRA. Aunque transformada, la vivienda aún existe.

1106. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

1107. AMG, José María Rodríguez Acosta González de la Cámara solicita licencia para realizar la modificación de rasante en Niño del Rollo, expediente con signatura C.02226.0170; Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 71-72.

en la resolución de la tapia meridional de su parcela, perforada por arcos blancos de medio punto. El jardín estaría, desde un principio, ausente de todas las trazas conservadas y firmadas por los distintos arquitectos intervinientes, lo que, unido a la prontitud de su ejecución, sugiere que podría haber sido ideado por el mismo pintor¹¹⁰⁸, asistido por algún técnico de su confianza. No se trata, por tanto, de un olvido, postergación o supeditación del espacio libre al proyecto arquitectónico; al contrario, el jardín se anticipa a la arquitectura como creación artística, en cuyo seno la casa-estudio habría de integrarse armónicamente. Se conservan, de hecho, dos croquis de mano del propio Rodríguez-Acosta, uno de la esquina nororiental del jardín, donde se eleva un templete rectangular junto a una fuente inserta en un estanque cuadrado, y otro del volumen de terrazas y plataformas entre los jardines de Apolo y Dafne¹¹⁰⁹, que denotan su implicación en la concepción del espacio libre [Fig. 5]. El artista habría pasado, así, de la pintura bidimensional a la construcción tridimensional de los jardines¹¹¹⁰, exploración de un territorio creativo nuevo en un momento de crisis profesional que hubo de resultarle estimulante. Las secuencias de espacios introvertidos y expansivos remiten a la tradición islámica, al igual que el empleo de vegetación más arquitectónica que ornamental, de un verde imperecedero e independiente de las estaciones comparable a los mirtos y cítricos de la Alhambra nazarí¹¹¹¹. En cambio, los recorridos liminales volcados al horizonte, segmentados por los elementos de sustentación vertical, y las situaciones despejadas de dominio panorámico enlazan con la herencia clásica [Fig. 6]. La elaboración de los recorridos mediante axialidades, quiebros y puntos de interés, la integración descontextualizada y resignificada de piezas históricas —estatuaria clásica, sepulcro del s. XVII, pila bautismal renacentista— y las situaciones de deliberada “artealización”¹¹¹² del panorama —perfectamente coherentes con su actividad profesional y su mirada de pintor—, mediante arcos, encuadres o miraderos —*peepholes*¹¹¹³—, avanzan hacia una concepción del arte sincrética y atemporal como opción viable de modernidad. No obstante, para la edificación en sí, Rodríguez-Acosta no debía de albergar tan nítidas imágenes, por lo que optó por encargar tempranamente su diseño a un técnico cualificado, más aún teniendo en cuenta lo complejo del solar¹¹¹⁴.

1108. Para José Tito, los del carmen son los jardines de un artista, *con una indudable voluntad de ser arte*; en Reynaldo Fernández Manzano, Miguel Rodríguez-Acosta y José Tito Rojo, eds., *Focos de nueva luz sobre la colina de la Alhambra: El carmen de la Fundación Rodríguez Acosta: muestra fotográfica* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2017), 17.

1109. Ambos en el AFRA.

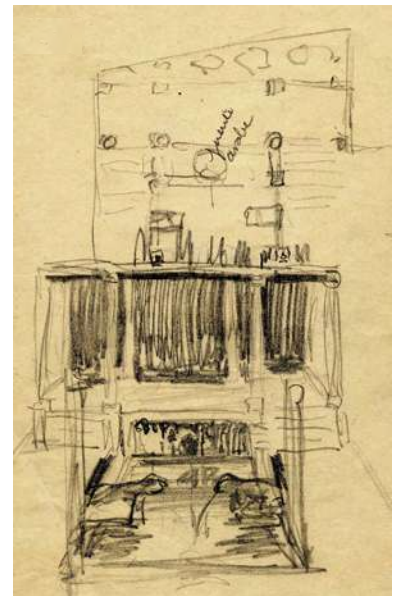
1110. Quesada Dorador, *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta*, 10.

1111. Remitimos a la primera parte de la tesis.

1112. Roger, *Breve tratado del paisaje*.

1113. Jay Appleton, *The Experience of Landscape* (Londres: John Wiley & Sons, 1975), 89.

1114. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 25, 81. Es cierto que las crónicas de la época declaran a José María Rodríguez-Acosta como verdadero “arquitecto” del carmen, pero no debe perderse de vista la amistad personal y el elogio intencionado desde los que fueron redactados aquellos escritos. Es sabido que Juan de la Encina, por ejemplo, calificó el carmen de “autorretrato” del artista (1927); véase Julián Gállego, «El carmen de las torres blancas», en *El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta* (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2004), 30. Su amigo Ramón Pérez de Ayala afirmó también contundentemente a su muerte: *Él fue arquitecto del edificio y de los escalonados jardines* (1941); en Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, 323. Ya en 1978, Emilio Orozco continuaba incidiendo en esta misma idea; en «Aproximación a la personalidad de José María Rodríguez Acosta: vida y arte, ética y estética», en *José María Rodríguez-Acosta 1878-1941. Entre el academicismo y el*



[Fig. 5] Croquis con tanteos del diseño de la esquina nororiental del jardín de mano del pintor. AFRA.



[Fig. 6] Algunas de las situaciones perceptivas fomentadas por los jardines del carmen. Arriba, recorrido por la cara interna de la tapia meridional; abajo, miradero en el Templo de Psiquis. Fotografías de la autora, 2019.

De octubre de 1916 data una serie de planos elaborados por el arquitecto titulado por la Escuela de Madrid (1914)¹¹¹⁵ y recién nombrado Arquitecto del Catastro de Granada (1915)¹¹¹⁶ Ricardo Santa Cruz de Lacasa, referidos exclusivamente a la edificación principal¹¹¹⁷ [Fig. 7]. Santa Cruz planteó una construcción compacta y prácticamente simétrica, con una planta en organización “telescópica”¹¹¹⁸ hacia el horizonte en la que se distinguen una banda de servicio adosada al norte, otra central y más profunda de espacios principales —estructurada en torno a un patio interior que recuerda a una *qubba*¹¹¹⁹— y una tercera en el extremo meridional que resuelve la transición con el jardín aterrazado mediante dispositivos diversos (vestíbulo, salón, terraza, columnata, etc.); todo ello vertebrado por un eje central, visual y de movimiento, que tensiona la planta desde el acceso por la calle Niño del Royo hasta la salida al jardín y las vistas de la ciudad y la vega. El esquema se repetía en todos los niveles (planta baja, entresuelo y planta principal) salvo en el estudio, situado en la cota más alta. Éste se proyectaba completamente diáfano y abierto a las cuatro orientaciones¹¹²⁰, si bien predominaban las aberturas a norte (Alhambra) y sur (ciudad, vega, Sierra Nevada)¹¹²¹.

A esta planta racional aunque todavía deudora de los sistemas constructivos y compositivos tradicionales se contraponían unos alzados mucho más figurativos, en los que se entrevé la indecisión o la inseguridad del arquitecto hacia este singular contexto —colina enfrentada a la Alhambra y visualmente expuesta, solar comprendido entre Torres Bermejas y el neoárabe Hotel Palace—, en unos momentos caracterizados por la desorientación del panorama arquitectónico nacional [Fig. 8]. Así, para el alzado norte al callejón Niño del Royo Santa Cruz proponía

historicismo: Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, 1978). En los años ochenta la historiografía se inclinó, más bien, por la atribución principal a Anasagasti, como se recoge en «Carmen de la fundación Rodríguez Acosta: 1916 - 1928», *Arquitectura*, n.º 240 (1983): 19-30. Esta hipótesis la retoma y secunda Revilla en José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941. En 2001 Rafael Moneo volvió a difundir la idea de que la paternidad real de la obra correspondía a José María Rodríguez-Acosta, en su estudio *El Carmen Rodríguez Acosta*, ed. Francisco Fernández et al. (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2001). En esta hipótesis se ha venido a abundar recientemente con la reedición de aquel texto en una nueva monografía: «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada», en *La vida de los edificios: la mezquita de Córdoba, la Lonja de Sevilla y un carmen en Granada* (Barcelona: Acantilado, 2017), 105-216.

1115. «Crónica artística - Arquitectura», *Arquitectura y construcción*, n.º 258 (1914): 20.

1116. «Granada al día», *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*, 8 de febrero de 1915; «Notas diversas», *El Defensor de Granada*, 9 de febrero de 1915. Ricardo Santa Cruz de Lacasa era hijo de Ricardo Santa Cruz García-Pablos, artista colaborador de *El Defensor de Granada* y fallecido en 1913.

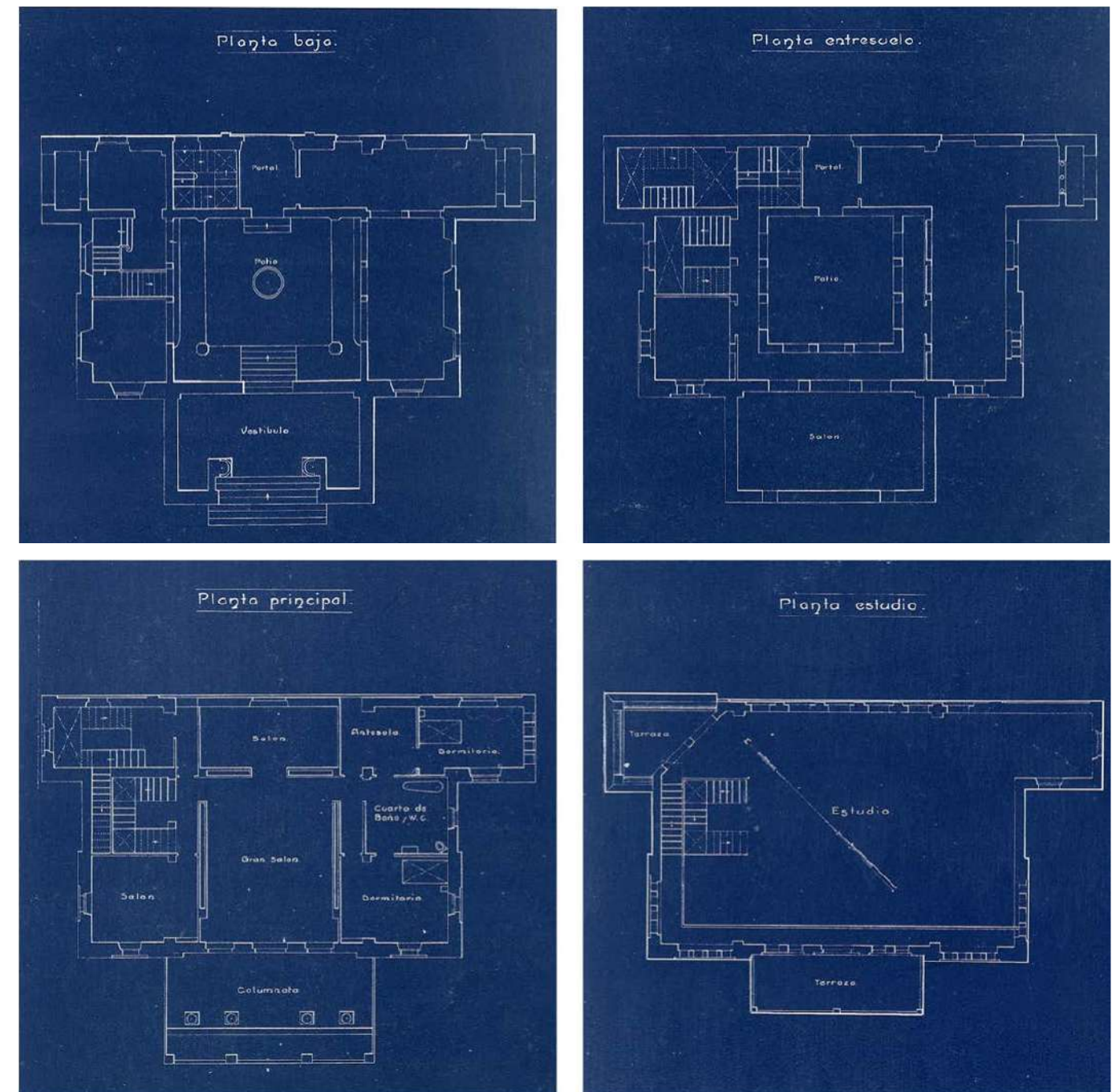
1117. Santa Cruz había publicado meses antes en *El Defensor de Granada* una carta dirigida al arzobispo en la que ofrecía su colaboración técnica para el proyecto de un sanatorio en Sierra Nevada; en Ricardo Santa Cruz, «El Sanatorio antituberculoso», *El Defensor de Granada*, 19 de febrero de 1916.

1118. Moneo, «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada», 111. Ya hablamos de desmaterialización “telescópica” en la primera parte de la tesis, en relación con los huecos horadados en los muros gruesos de la Alhambra nazarí. En este caso es el lleno y no el vacío el que se modela “telescópicamente” para relacionarse con el entorno circundante.

1119. Juan Manuel Barrios Rozúa, «Las torres de la Alhambra: de ruina pintoresca a modelo orientalista», en *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, ed. Juan Calatrava y Guido Zucconi (Madrid: Abada Editores, 2012), 31-52.

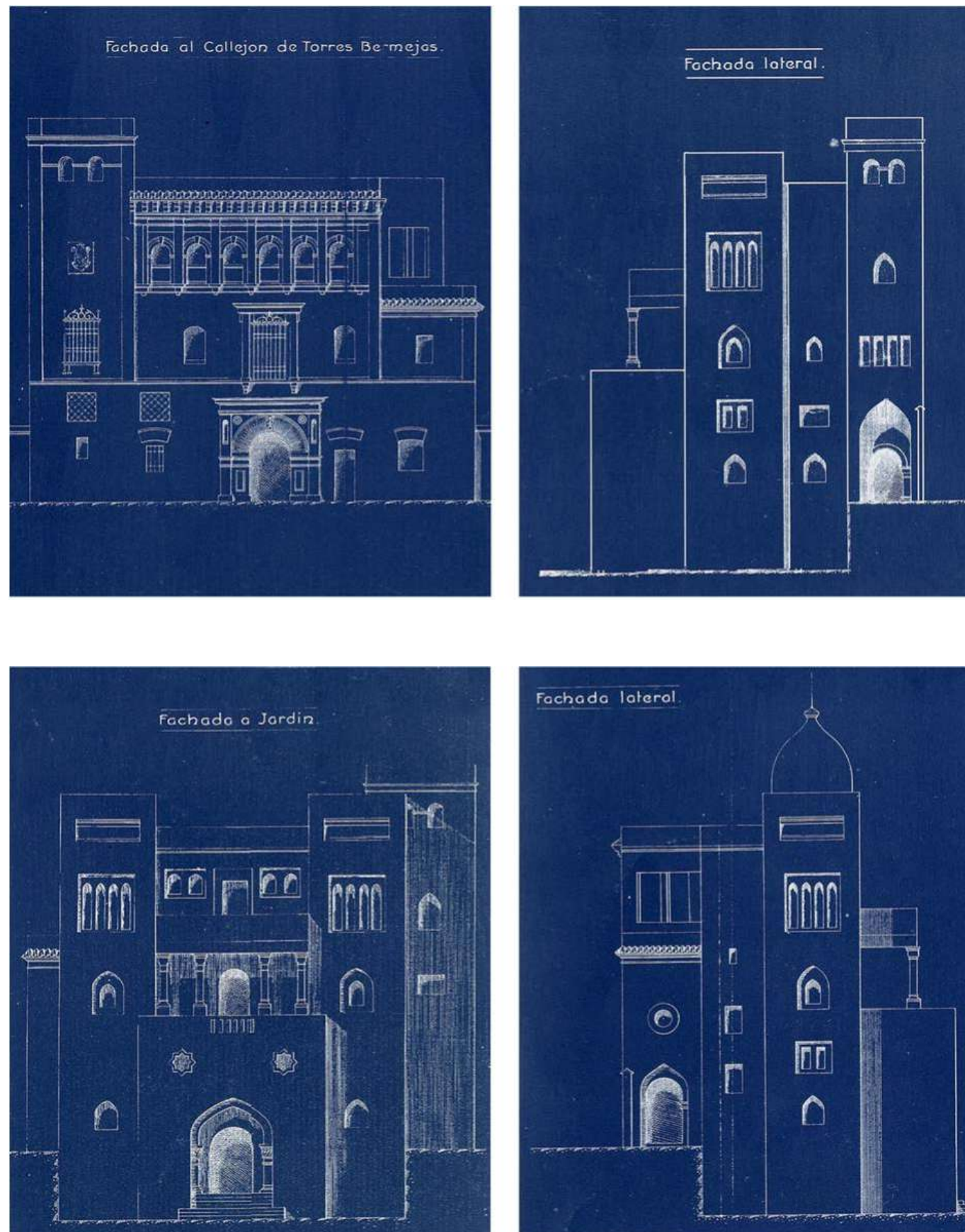
1120. En el AFRA se conservan unas hojas manuscritas de *Observaciones al proyecto* redactadas por el propio Santa Cruz. En la primera observación, se advierte de la complicación estructural que supondría que la planta del estudio se encontrase libre de apoyos intermedios *para conseguir la mayor diafanidad posible*, concluyendo que *los muros de fachada de la última planta del edificio se encontrarían en condiciones muy desfavorables*. Esta incapacidad de dar respuesta técnica a sus deseos pudo hacer desconfiar al cliente.

1121. En la misma memoria mencionada en la nota 1120, la observación segunda del arquitecto explicita que *el local del estudio tiene que estar dotado de un hueco grande por el que no penetre más luz que la norte*.



una composición cercana a los palacios urbanos granadinos de inicios de la Edad Moderna —balcón central enrejado, galería superior de arquillos, torreón extremo, alero de modillones— en la que se integraría una portada renacentista adquirida en Úbeda por el cliente, en tanto que en los alzados laterales y meridional predominaba el resabio orientalizante —arcos apuntados, ojos de buey estrellados, cúpula puntiaguda—. Moneo considera que esta decisión de “integración de culturas”

[Fig. 7] Plantas de la primera propuesta para la casa-estudio. Ricardo Santa Cruz de la Casa, octubre de 1916. AFRA. Reproducidas en Moneo (2001), 11, 19, 20 y Rivas López (2013), 76.



debió de ser sugerencia del promotor¹¹²², por su coherencia con lo practicado en el jardín; en cualquier caso, conviene tener presente que Santa Cruz continuaría proponiendo arquitectura orientalizante en los dibujos enviados a la convocatoria del Centro Artístico de 1917, en la que se solicitaban *proyectos y bocetos de edificios, especialmente los de carácter típicamente granadinos*¹¹²³. Las cubiertas de la casa-estudio parecen haberse deseado desde un principio planas, seguramente para marcar las distancias con el caserío tradicional y/o establecer un diálogo con las torres de la Alhambra, y en esto sí que advertimos la firme determinación del cliente, pues jamás se dibujaron soluciones alternativas. De este modo se daría también continuidad a la estrategia de plataformas aterrazadas del jardín. Cabe destacar asimismo, en la propuesta de Santa Cruz, la deliberada simetría del alzado sur, imagen a presentar a la ciudad y destinada a su visión lejana, en contraste con la general asimetría, tendente al pintoresquismo, del resto de elevaciones.

Es sabido que el proyecto de Santa Cruz no satisfizo al pintor, posiblemente por su abuso de los recursos historicistas en los alzados¹¹²⁴. En uno de los ferropirusios conservados aparecen dibujados a mano alzada algunos desplazamientos de huecos; tanteos que probablemente se realizasen a raíz de las críticas del cliente pero que no terminarían de resolver la incoherencia de la imagen externa. Pero la traza del joven arquitecto sí que sirvió —y este punto ha tendido a ser pasado por alto— para fijar el espacio necesario y las dimensiones aproximadas en planta que podría tomar la parte edificada. No puede obviarse que los trabajos de aterrazamiento y construcción del jardín comenzaron de inmediato.

Con toda probabilidad, la decepción del pintor con aquel diseño le llevó a prescindir en adelante de los servicios de Santa Cruz para recurrir a otros arquitectos¹¹²⁵. Es significativo que, seguidamente, Rodríguez-Acosta se valiese de Modesto Cendoya para iniciar las obras (1917): su experiencia al frente de la Alhambra y su intervención en la arriesgada construcción del Hotel Palace lo habrían consagrado como especialista local, todo ello sin olvidar su oportuna condición de funcionario municipal y su amistad personal con el cliente. Con Cendoya como dirección facultativa, Miguel Rodríguez-Acosta en nombre de su hermano solicitó licencia de obras para *un edificio de nueva planta* el 19 de mayo de 1917¹¹²⁶. No se menciona en este documento el jardín ni, más generalmente, el resto de la parcela, posiblemente porque estos elementos fueran administrativamente irrelevantes. En la

1122. Moneo, «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada», 117-18.

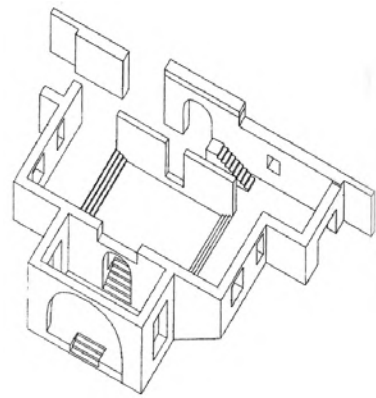
1123. Sus proyectos fueron criticados por poder construirse tanto en Córdoba como en Bagdad. La Serna observaba en una columna periodística: *porque tengamos "dentro de casa" la Alhambra, la principal y más terminada joya del arte árabe, "donde exclusivamente hay originalidad, y en vano es buscar mayor corrección y perfeccionamiento dentro de aquel estilo", no es el árabe el arte que deba orientarnos. Conservémosla como una reliquia y fundemos nuestra arquitectura en el propio estilo, que nos lo dan algunas cosas que hoy se derrumban [...] porque lo demás son profanaciones [...]*; en La Serna, «La Exposición de Bellas Artes: Sección de Arquitectura», *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*, 13 de junio de 1917.

1124. Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, 160.

1125. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 81. También es cierto que Santa Cruz sería nombrado Arquitecto de la Delegación de Hacienda de Huelva y se trasladaría a Málaga; véase «Notas de sociedad», *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*, 5 de septiembre de 1918.

1126. AMG, *Miguel Rodríguez Acosta González de la Cámara, en representación de su hermano José, solicita licencia para edificar en unos terrenos situados entre el Callejón de Torres Bermejas (hoy de la Sierra), Callejón del Niño del Rollo o Rey Chico y calle del Aire Alta de la parroquia de San Cecilio*, expediente con signatura C.02226.0140.

[Fig. 8] Alzados de la primera propuesta para la casa-estudio. Ricardo Santa Cruz de la Casa, octubre de 1916. AFRA. Reproducidas en Moneo (2001), 21-22 y Rivas López (2013), 78.



[Fig. 9] Elementos construidos de la casa-estudio a la entrada de Anasagasti en el proyecto. Rafael Moneo, *El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada* (2017), 132.

propuesta de concesión de licencia, como ha observado Esteban Rivas, se alude a unos planos adjuntos firmados por Cendoya que hasta la fecha no han aparecido. El investigador se basa en esta prueba documental para argumentar que el arquitecto municipal pudo haber tenido un papel relevante en la configuración del edificio¹¹²⁷. Sin embargo, la escasa distancia temporal entre el cese de la relación con Santa Cruz y la solicitud de licencia de obras contando con Cendoya difícilmente habría permitido una reelaboración del proyecto completo, lo que lleva a pensar que dichos planos serían, más bien, un traslado casi literal de los de Santa Cruz, quizás con ligeras modificaciones de orden compositivo —como el gran arco de medio punto hacia el jardín del alzado meridional, que vino a sustituir al apuntado anterior y que Anasagasti documentará como construido a su entrada en el proyecto¹¹²⁸ [Fig. 9]—. De hecho, los datos técnicos mencionados en la solicitud (*un edificio construido de hormigón de cemento armado, piedra, fábrica de ladrillo (suelos madera) y vigas de hierro con bovedillas y metal deployé, cubierto de azoteas*)¹¹²⁹ concuerdan con lo grafiado por Santa Cruz en su propuesta de 1916.

En julio de 1918 se aprobaba nueva rasante para la calle Niño del Royo y se solicitaba licencia, de nuevo con dirección de obras de Modesto Cendoya, para iniciar el desmonte de la vía pública y reutilizar las tierras sobrantes¹¹³⁰. Esta operación era fundamental para fijar el acceso a la casa-estudio desde la calle. En estos años las obras progresarían especialmente en cuanto a consolidación topográfica, aterrazamiento, plataformas, escaleras, pasadizos, recorridos e incluso vegetación, quedando para 1920 el jardín prácticamente definido. Se advierte que la relación establecida con la topografía se distancia visiblemente de la agresividad de la implantación del vecino establecimiento hotelero en el que también intervino Cendoya. En el carmen no se contraría al accidentado terreno pretendiendo su nivelación para la inserción de un diseño apriorístico, sino que se trabaja con las posibilidades que éste ofrece, modelando terrazas, escaleras, piezas enterradas y semienterradas, pasadizos, grutas y plataformas-belvedere como talladas en la propia tierra. Esta *“incrustación” del edificio en el solar*, recordando a Kenneth Frampton, *tiene la capacidad de encarnar, en la forma construida, la prehistoria del lugar, su pasado arqueológico y su consiguiente cultivo y transformación a través del tiempo. A través de esta estratificación del solar, las idiosincrasias del emplazamiento encuentran su expresión sin caer en el sentimentalismo*¹¹³¹. De la parte aérea de la edificación, en cambio, sólo se habían alzado para entonces algunos muros de planta baja, visiblemente basados en la traza de Santa Cruz aunque con algunas variaciones respecto a aquélla atribuibles a Cendoya¹¹³².

1127. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 53-54.

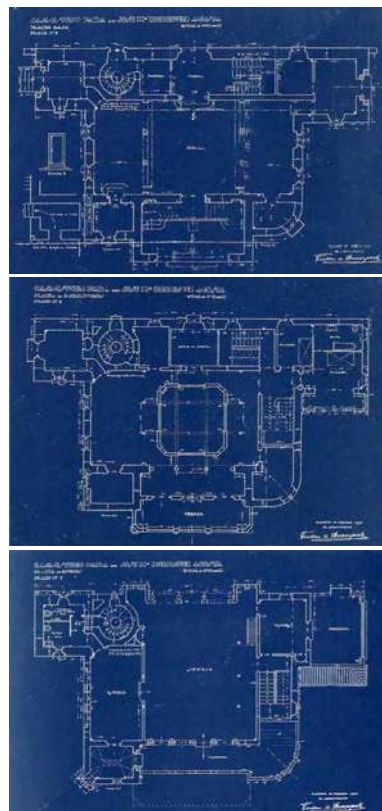
1128. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 90-92.

1129. AMG, *Miguel Rodríguez Acosta González de la Cámara, en representación de su hermano José, solicita licencia para edificar en unos terrenos situados entre el Callejón de Torres Bermejás (hoy de la Sierra), Callejón del Niño del Rollo o Rey Chico y calle del Aire Alta de la parroquia de San Cecilio*, expediente con signatura C.02226.0140.

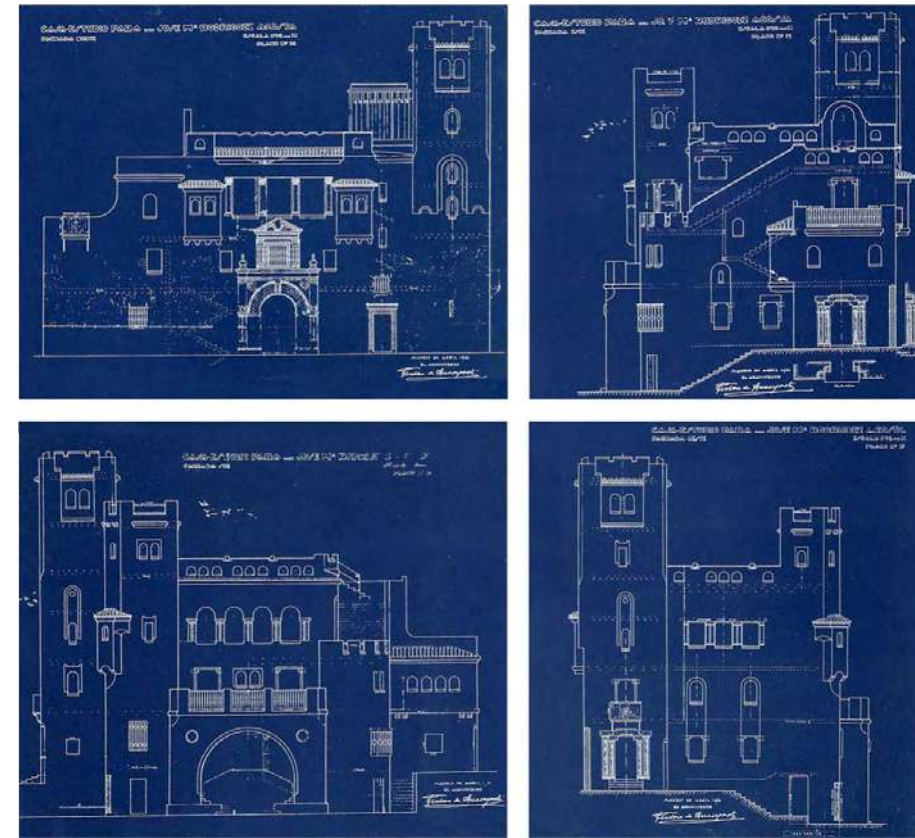
1130. El documento ha sido reproducido en Eduardo José Moreu Jalón, «José Felipe Giménez Lacal: el arquitecto en la Granada de su época» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1998).

1131. Frampton, «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia».

1132. La *Planta actual* de las obras dibujada por Anasagasti a su entrada en el proyecto (febrero de 1921) representa los muros de la casa-estudio levantados por Cendoya en los años previos, que coinciden a grandes rasgos con los grafiados por Santa Cruz en su *Planta baja* (1916), si bien existen apreciables diferencias



[Fig. 10] Plantas de la propuesta de Anasagasti para la casa-estudio firmadas en abril de 1921. AFRA. Reproducidas en Moneo (2001), 33-34 y Rivas López (2013), 94.



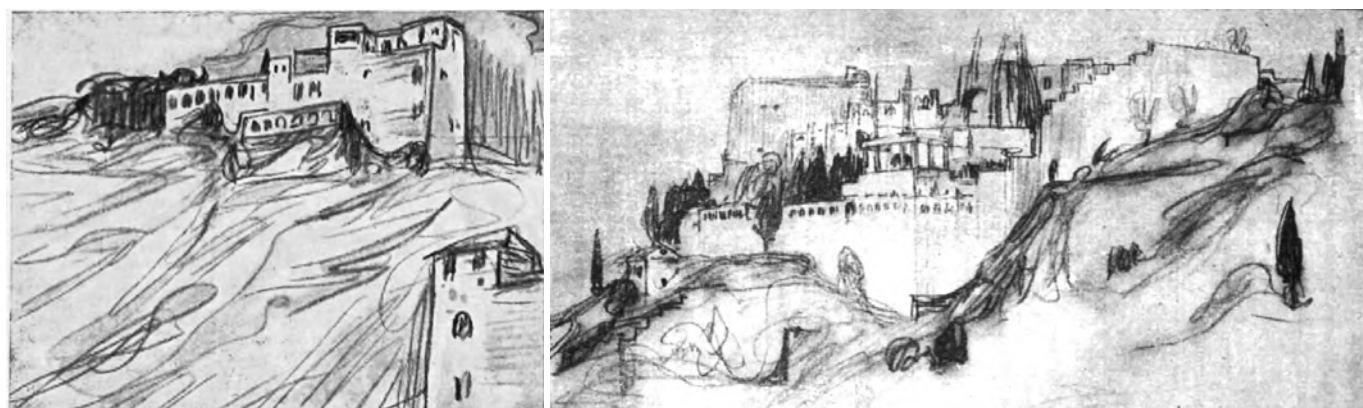
[Fig. 11] Alzados de la propuesta de Anasagasti para la casa-estudio firmados en abril de 1921. AFRA. Reproducidas en Moneo (2001), 37-39 y Rivas López (2013), 97-98.

Dada la indefinición en que permanecía estancada la parte arquitectónica del proyecto, hacia 1920 Rodríguez-Acosta decidió probar suerte con un nuevo arquitecto, esta vez de prestigio nacional: Teodoro Anasagasti. De origen vasco, Anasagasti había estudiado asimismo en Madrid, graduándose con honores y obteniendo un pensionado en Roma que le permitió viajar y conocer de cerca el panorama arquitectónico más allá de nuestras fronteras. Durante aquella etapa, Anasagasti había realizado uno de sus proyectos teóricos más aclamados, el Cementerio Ideal, que le valió la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 y el Gran Premio en la Internacional de Roma de 1911. Sus sugestivos, virtuosos y melancólicos dibujos prometían una arquitectura de un clasicismo depurado que en su transferencia a la realidad siempre tendería a perder frescura y radicalidad de planteamientos. Rodríguez-Acosta pudo haberlo conocido en la Exposición Nacional de 1910, donde alcanzó la fama y destacó por su habilidad gráfica y aun pictórica¹¹³³, aspecto que a un pintor posiblemente inspirase confianza¹¹³⁴.

especialmente en cuanto a la espacialidad interior (tabicaciones, posición y dimensión de escaleras, soportes puntuales, huecos de ventana, etc.). Se mantiene la huella en planta de la propuesta de Santa Cruz salvo en los espacios extremos de la crujía norte, que se ensanchan en dirección sur del orden de 2 m.

1133. Carlos Saguar Quer, «Teodoro Anasagasti: poemas arquitectónicos», *Goya*, n.º 274 (2000): 49. Hernández Pezzi recoge cómo *sus compañeros comenzaron a hablar de él como artista [o poeta] más que como arquitecto*, criticando su obra por ser *demasiado pictórica*; en Emilia Hernández Pezzi, «Anasagasti: vida y obra», en *Anasagasti: obra completa* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2003), 49.

1134. De hecho, el propio Anasagasti alabaría a los “arquitectos pintores” o virtuosos en las técnicas gráfico-plásticas en su artículo «Los arquitectos pintores», *Arquitectura*, n.º 84 (1926): 165-67.



[Fig. 12] El Generalife y el carmen de Rodríguez-Acosta en construcción, en sendos apuntes de Teodoro Anasagasti. Ambos aparecen reproducidos en *Enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística* (1923), 115, 199.

Las resonancias böcklinianas de aquel proyecto de Cementerio Ideal debieron de agradar, además, a Rodríguez-Acosta, quien tenía en *La isla de los muertos* uno de sus lienzos predilectos¹¹³⁵. El por qué optó por confiar en Anasagasti diez años después de aquel posible primer contacto nos es desconocido: tal vez estaba al tanto de la construcción por parte del vasco de la nueva Casa de Correos de Málaga (1917-1925) y, aprovechando su proximidad, decidiese solicitarle un nuevo proyecto para su casa-estudio que incorporase lo ya edificado; tal vez llegase a tener noticia de la defensa del Corral del Carbón publicada por el arquitecto ante la amenaza de su demolición (1918)¹¹³⁶. Pero, en aquellos diez años transcurridos desde el arrollador éxito del Cementerio Ideal, la arquitectura de Anasagasti había experimentado apreciables oscilaciones, de modo que los inspiradores dibujos que realizara en aquella ocasión no se correspondieron, a nivel expresivo, con la propuesta que presentó a Rodríguez-Acosta.

Como ha analizado Esteban Rivas, una primera tanda de dibujos, fechados a 10 de febrero de 1921, tenía por objeto tanto la representación del estado actual de las obras como la formulación de una propuesta inicial¹¹³⁷. Al primer cometido obedecen un plano de planta (rotulado como *Plano actual*) y otro con secciones parciales de muros existentes (*Alzados actuales*). En estos planos, como apuntábamos, se representa ya el gran arco de medio punto que daría acceso al jardín desde la casa-estudio. En la misma fecha se debió de entregar una propuesta completa en planta de la que sólo han subsistido las plantas primera (*Planta Dormitorios*) y segunda (*Planta de Estudios*), quizás más fáciles de consensuar que la baja —aquella que resuelve el acceso desde la calle, el espacio de recepción y articulación general de la vivienda y la conexión con el jardín—. De estos momentos aproximadamente debe de datar también el esbozo exterior del carmen en construcción que el arquitecto publicase poco después en su manual docente *Enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística* (1923)¹¹³⁸, así como otro apunte, de parecida perspectiva y técnica, del Generalife visto desde el valle del Darro, incluido igualmente en dicha publicación y que, conocida la importancia otorgada por el autor al bosquejo

1135. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 86.

1136. Anasagasti y Algán, «Acotaciones: El derribo del Corral del Carbón».

1137. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 92.

1138. Teodoro Anasagasti y Algán, *Enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística* (Madrid: Calpe, 1923), 199.



[Fig. 13] El carmen de Rodríguez-Acosta según la propuesta de Teodoro Anasagasti de 1921. Apunte publicado en *La Esfera IX*, n.º 419 (1922). Hay copia del mismo en el Archivo de D. Miguel Giménez Yanguas.

*in situ*¹¹³⁹, cabe relacionar con sus visitas de campo a Granada¹¹⁴⁰ [Fig. 12]. A pesar de los visibles paralelismos entre ambas construcciones, en cuanto a emplazamiento topográfico, cerca perforada e incluso perspectiva adoptada en los esbozos, Anasagasti no parece haber hallado en la almunia un referente para su encargo.

El proyecto del arquitecto vasco se completa con una segunda entrega de dibujos, fechados a 30 de abril de 1921, que incluye nuevas versiones de las plantas faltantes de la serie anterior (baja y azotea) así como alzados, secciones y detalles constructivos [Figs. 10-11]. De la propuesta realizó asimismo un apunte bastante elaborado¹¹⁴¹ [Fig. 13]. En estas trazas, Anasagasti diluye la organización “telescópica” del proyecto de Santa Cruz, elimina la entreplanta y altera por completo las comunicaciones verticales. Quizás lo más problemático sea que cada una de las plantas se organice de un modo distinto, perdiendo coherencia entre sí. El arquitecto parece haber orientado principalmente sus esfuerzos a los efectos plásticos, la variedad visual y la sugerencia evocadora de una construcción aparentemente transformada por el paso del tiempo, resultando un ejercicio de diseño algo ensimismado. En alzado, se destierran las referencias arabizantes en favor

1139. Véase Anasagasti y Algán, *Enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística*; Javier García-Gutiérrez Mosteiro, «El dibujo de arquitectura en Teodoro de Anasagasti», en *Arkitektoniko islaren mugetan* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998), 133-44.

1140. Publicado en Anasagasti y Algán, *Enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística*, 115; ANTA: *periódico decenal de arquitectura*, 11 de enero de 1932. Eduardo Moreu reproduce este apunte en su tesis doctoral pero rotulándolo erróneamente como *dibujos de Teodoro Anasagasti sobre el carmen Rodríguez-Acosta*.

1141. Reproducido en Luis Bello, «Un Renacimiento español del siglo XX», *La Esfera IX*, n.º 419 (1922). En el apunte se incluye el saledizo en la arista de una de las torres meridionales que desaparecería en la versión de octubre de ese mismo año, aunque la barandilla de la terraza de la planta principal figura continua y no segmentada por machones.

de lo popular y pintoresco, incluso castizo¹¹⁴² (zócalo de mampostería irregular, ladroneras, balcones enrejados, tejadillos anecdóticos, huecos dispares y desordenados, almenas y saledizos, etc.); cambio de tendencia que cabe asociar con el “zigzaguo”¹¹⁴³ profesional de Anasagasti y las contradicciones teórico-prácticas hasta cierto punto inevitables en aquellos confusos momentos para la proyectiva arquitectónica¹¹⁴⁴. De hecho, su rechazo verbal tanto al neoclasicismo¹¹⁴⁵ como al regionalismo folclorista¹¹⁴⁶ no le impidió expresarse arquitectónicamente en una personal interpretación del regionalismo en su exitosa propuesta para la Casa de Correos de Málaga¹¹⁴⁷. Anasagasti entendía el regionalismo no como una postura reaccionaria y nostálgica¹¹⁴⁸, sino como un camino viable para explorar una arquitectura moderna pero enraizada en el lugar. De manera voluntaria o inducida por el panorama general, su acercamiento a estas posiciones fue creciente, teniendo en cuenta, también, que la arquitectura popular centró su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1929)¹¹⁴⁹. En el caso que nos ocupa, y además del indudablemente perseguido efecto estético, tal vez el compromiso con el lugar que exigía el proyecto del carmen le condujese al regionalismo como única herramienta conocida para sintonizar con un paisaje donde sobrecogía la presencia de la historia.

En cualquier caso, aquel proyecto habría de decepcionar asimismo al exigente pintor. Nuevamente, lo que menos debió de agradarle fueron los alzados, que pidió depurar. Rodríguez-Acosta no gustaba en absoluto de lo pintoresco, como tampoco

1142. Moneo, «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada», 137.

1143. Juan Daniel Fullaondo, «Anasagasti: poesía olvidada», *Arquitectura*, n.º 145 (1971): 2-11.

1144. En ocasiones se ha afirmado, tomando como referencia el proyecto juvenil del Cementerio Ideal, que en su proyecto para el carmen Anasagasti fue incoherente con su línea profesional; véase por ejemplo Ángel Isac Martínez de Carvajal, *Ecléctico y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos, Arte y arqueología* (Granada: Diputación de Granada, 2017), 306.

1145. Hernández Pezzi, «Anasagasti: vida y obra», 43.

1146. Teodoro Anasagasti y Algán, «A uno de provincias: arquitectura de pandereta», *La construcción moderna*, n.º 21 (1917): 249.

1147. Como recuerda Pedro Navascués, las propias bases de los concursos para nuevas casas de Correos exigían el recurso a *los estilos históricos nacionales y, sobre todo, los típicos de la localidad en la que el nuevo edificio se haya de construir*; en Pedro Navascués Palacio, «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)», *AV. Arquitectura y Vivienda*, n.º 3 (1985): 34. El regionalismo se venía alentando desde el I Salón de Arquitectura (1911) y recibió un importante espaldarazo con la aplaudida ponencia de Anibal González y Leonardo Rucabado en el Congreso Nacional de Arquitectos de 1915: *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*; véanse: A. Alcaide, «Arquitectura regional (Conferencia en el Ateneo de Madrid)», *La construcción moderna*, n.º 23 (1916): 325-26; Hernández Pezzi, «Anasagasti: vida y obra», 77. En las conclusiones del congreso se recogía: *es muy conveniente, para la buena orientación de la arquitectura nacional, el estudio de nuestros estilos históricos, por constituir la interpretación española, en cada época, del arte arquitectónico*; en VV.AA., «VI Congreso Nacional de Arquitectos (San Sebastián - 12 al 19 de septiembre de 1915). Conclusiones aprobadas en la sesión privada de votación, que se celebró el día 19 de Septiembre de 1915, y proclamadas públicamente en la solemne de clausura...», *La construcción moderna*, n.º 20 (1915): 305-13.

1148. Mónica Vázquez Astorga, «En busca de una arquitectura de identidad nacional: Teodoro de Anasagasti y Algán», en *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, 2011, 169-84.

1149. Teodoro Anasagasti y Algán, *Arquitectura popular* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929). El discurso incluye afirmaciones como las siguientes: *En lo que parece nimio se refleja indubitadamente el espíritu del pueblo, lo pintoresco, lo nacional, lo que persiste a través de siglos. [...] En las regiones más apartadas, en aquellas que parece que huyen del contacto del mundo, lo vetusto, lo que se derrumba, va siendo reemplazado por sustitutos de pésimo gusto [...]*.

de lo que llamaba *un granadinismo mal entendido*. Así lo puso de manifiesto en una carta publicada en *El Defensor de Granada* en 1925:

No creo que sea lícito el estancamiento en lo de hace 50, 60 ó más años, ni hacer ahora cosas del siglo XVII ni del XVIII ni de otro tiempo, puesto que en esos siglos las hacían en el suyo, y nosotros estamos en el nuestro. Hay que mirar atrás, es claro; pero miremos, no para hundirnos y ahogarnos en lo antiguo, sino para deducir la dirección que hayamos de seguir¹¹⁵⁰.

Y pocos años después criticaría aquellas actitudes en una larga entrevista:

[...] ante el deseo de recuperar lo perdido, y ponernos al corriente de la época, vemos el peligro de la desorientación [...] donde otros no sienten más que un temor confuso de poder echar a perder la ciudad, y una especie de vaga idea, artístico-arqueológica, típica, de tipo fortunescio; pero nada concreto, ni claro, ni lógico. Es el peligro de los países de mucha tradición, que están expuestos a morir estrangulados por ella, si sus habitantes no comprenden que deben apartarla y seguir el camino de toda la humanidad [...].

Está bien que nos enorgullecen las bellas obras de nuestros abuelos; pero para mostrarlo dignamente y sin humillación, hay que presentar a la vez otras grandes cosas actuales, lo cual no podrá suceder si nos pasamos la vida admirados y asombrados de todo lo viejo, por burdo que sea, y sin distinguir lo que tiene valor de lo que no lo tiene.

[...] usamos también la palabra pintoresco, que tapa todas las bocas y resuelve todas las dudas, si se presentan. Pero la palabra pintoresco ha tomado aquí un sentido, que es sinónimo de aquello que deberíamos ocultar cuidadosamente. No es pintoresco el palacio de Carlos V, ni la Alhambra, ni la Catedral, ni la Sierra Nevada.

[...]

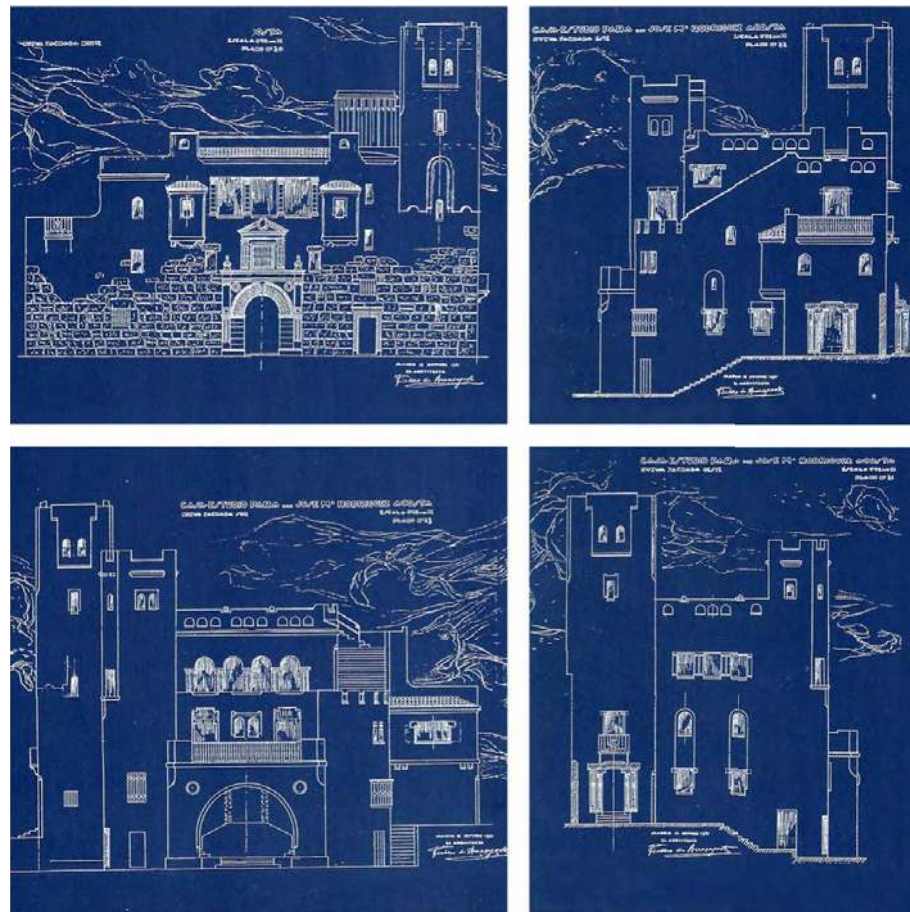
Liquidemos de una vez nuestros viejísimos prejuicios, sin resistir a las nuevas sugerencias¹¹⁵¹.

Estas declaraciones del artista resultan de sumo interés para entender lo que esperaba pocos años antes para el proyecto de su casa-estudio: una expresión arquitectónica genuinamente contemporánea, dotada de valores plásticos y espaciales propios, junto a la cual las obras del pasado —Rodríguez-Acosta era un coleccionista— se viesen realizadas por vía de una nítida diferenciación. Es lo que ya había conseguido parcialmente en el diseño del jardín, integrando piezas históricas de gran belleza pero descontextualizándolas y privándolas de su función original, convirtiéndolas en obras de arte aisladas en el marco de una ordenación neutra e inconfundiblemente moderna donde el vínculo con el pasado se establecía por medio de la abstracción evocadora. Los elementos del paisaje por el pintor explícitamente valorados —el Palacio de Carlos V, la Alhambra, la Catedral, Sierra Nevada— habían nacido como creaciones espontáneas del arte o la naturaleza, sin pretender en ningún caso mimetizarse con lo preexistente. La dureza del tono crítico en estas declaraciones no puede tampoco desligarse de su personal crisis pictórica, pues los valores figurativos y armónicos tradicionales en los que había sido

1150. José María Rodríguez-Acosta, «Algo sobre Arte granadino. Rodríguez Acosta dice...», *El Defensor de Granada*, 18 de enero de 1925.

1151. «Sobre la reforma de Granada. La ciudad vieja y el espíritu nuevo: lo que nos dice el pintor José M. Rodríguez-Acosta».

[Fig. 14] Alzados de la propuesta de Anasagasti para la casa-estudio firmados en octubre de 1921. AFRA. Reproducidas en Moneo (2001), 42 y Rivas López (2013), 101.



formado se estaban desmoronando y él mismo debía de reconocerse impotente para abrazar sin complejos las vanguardias, como demuestra su obra. Es, por tanto, una crítica a la ideología artística de muchos granadinos que encierra, con toda probabilidad, una más honda y dolorosa autocrítica, una profunda insatisfacción expresiva ante los nuevos tiempos que posiblemente deseó ver inspiradoramente resuelta en el proyecto de su carmen, por cristalización de aquellas intuiciones a las que en pintura no conseguía dar forma.

A pesar de la decepción, y dado el prestigio de Anasagasti, Rodríguez-Acosta decidió darle una oportunidad para perfeccionar los alzados, que se concretó en una tercera entrega efectuada en octubre de 1921 [Fig. 14]. La limpieza del número de huecos y la eliminación de algunos detalles superfluos no terminaron de erradicar el tono pintoresquista que al granadino desagradaba. Aunque a nivel gráfico Anasagasti se esmeró algo más en esta entrega¹¹⁵², persiguiendo quizás una mejor aceptación de su propuesta, el comitente debió nuevamente de experimentar una desazón que le llevaría a prescindir definitivamente de sus servicios. Con toda probabilidad, fue este descontento el motivo del cese de la participación del vasco en el proyecto, más que —como se ha apuntado en ocasiones— la publicación del

1152. Los huecos aparecen sombreados y se insinúan formas montañosas o nubosas tras el edificio.

apunte del carmen en construcción en su manual docente¹¹⁵³; hipótesis que viene apoyada por la inexistencia de nuevas trazas entre octubre de 1921 y la fecha de lanzamiento de aquel libro (1923). Que, pese a todo, Anasagasti se sentía satisfecho de su trabajo lo demuestra el hecho de que presentara un panel del proyecto en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922¹¹⁵⁴. A pesar de la acentuada sensibilidad paisajística que tanto el arquitecto como el pintor presentaban individualmente¹¹⁵⁵, su colaboración no terminó de fraguar.

De nuevo el proyecto del carmen quedaba huérfano de guía arquitectónica, por lo que las obras permanecían prácticamente paralizadas [Fig. 15]. Rodríguez-Acosta, cada vez más escéptico, debió de meditar largamente a qué técnico contactar esta vez para proseguir los trabajos. En 1922, precisamente por aquellas fechas en que el pintor se debatía entre las dudas, Santiago Rusiñol publicaba un artículo en la revista *Arquitectura* en el que afirmaba visionariamente, como transcribiendo las inarticuladas intuiciones de Rodríguez-Acosta: *los cármenes de Granada no son clásicos, ni románticos, ni primitivos, ni modernos*¹¹⁵⁶.

Seguramente persuadido por su hermano Manuel, quien había emprendido la construcción del palacete de Quinta Alegre en la Avenida Cervantes, José María Rodríguez-Acosta resolvió llamar a José Felipe Giménez Lacal, arquitecto granadino y conservador del Generalife entre 1923 y 1925¹¹⁵⁷. Moneo considera que, con esta elección de confianza, el pintor pensaría adquirir más capacidad de diseño sin recibir oposición por parte del arquitecto¹¹⁵⁸. Esteban Rivas, en cambio, ha argumentado que su decisión se habría basado, además de en la recomendación familiar, en su probada competencia, viendo en Giménez Lacal *un técnico con las aptitudes profesionales necesarias para marcar las directrices de aquel desorientado y complejo proyecto que debía de construirse, y que después de los 9 años transcurridos desde que Santa Cruz elaborara su propuesta, aún no había conseguido levantarse más allá de la estructura de planta baja*¹¹⁵⁹. A estos aspectos habría que sumar otros dos que podrían terminar de explicar el éxito de esta última colaboración: el personal modo de proyectar de Giménez Lacal y su labor en la almunia del Generalife.

Giménez Lacal debió de trabajar en paralelo la nueva versión del carmen de José María y el diseño del palacete de Manuel, y las visibles diferencias entre ambos proyectos hablan de la flexibilidad del arquitecto para con sus clientes. Los

1153. Moneo, «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada», 151.

1154. E. G., «La Sección de Arquitectura en la Exposición nacional de Bellas Artes», *La construcción moderna*, 1922, 145-49; Enrique Vaquer, «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *La época*, 24 de junio de 1922.

1155. Anasagasti propuso el concepto de «orogenia arquitectónica» para referirse a un modo de proyectar que atendiese principalmente a la topografía como recurso ideativo; en Teodoro Anasagasti y Algán, «Orogenia arquitectónica. Apropiación estética de la topografía», *Arquitectura*, n.º 6 (1918): 174-75. Además, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando declaró: *Las obras de arte, no bastándose a sí mismas, no viven aisladas. Las arquitectónicas, especialmente, están subordinadas al paisaje circundante, bien sea el de la Naturaleza, o el formado por las construcciones, que son su complemento o prolongación normal y pictórica. [...] El emplazamiento del Parthenón vale tanto como el Parthenón mismo.* Anasagasti y Algán, *Arquitectura popular*, 19.

1156. Santiago Rusiñol, «Los cármenes de Granada», *Arquitectura*, n.º 39 (1922): 307-8.

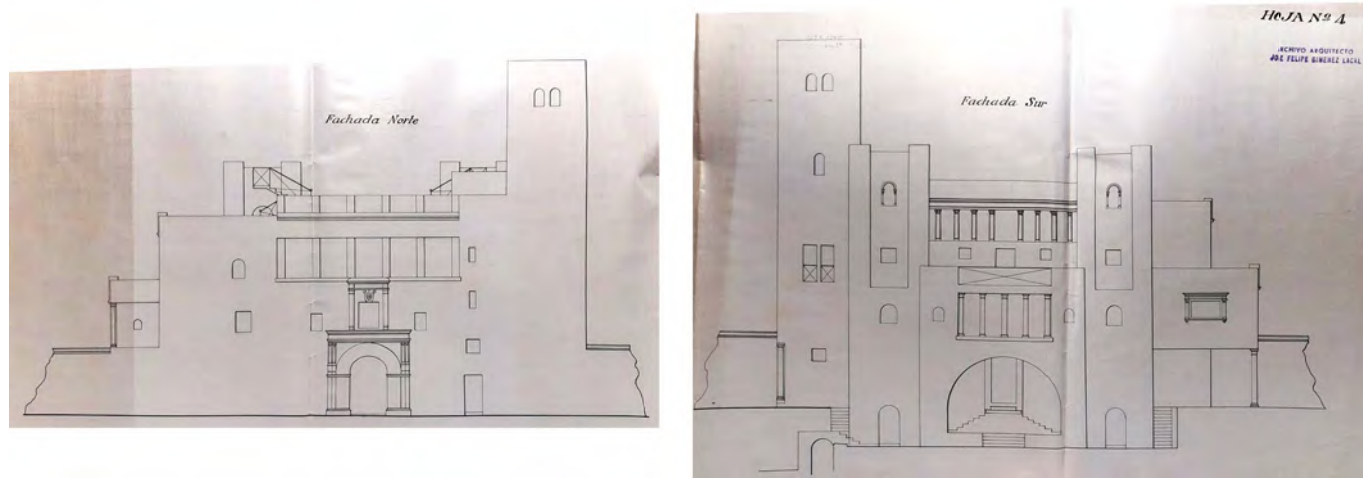
1157. Moreu Jalón, «José Felipe Giménez Lacal: el arquitecto en la Granada de su época», 12, 20-21.

1158. Moneo, «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada», 144.

1159. Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica», 108.



[Fig. 15] Vistas desde el jardín del carmen en construcción. La casa-estudio permanece sin ejecutar. Al fondo, el Hotel Alhambra Palace. Vicente León Callejas, 1922. APAG. Colección de Fotografías, signatura F-054217.



[Fig. 16] Alzados norte y sur definitivos de la propuesta de Giménez Lacal para la casa-estudio, ca. 1925. Archivo de D. Miguel Giménez Yanguas.

numerosos planos y croquis realizados para la casa-estudio¹¹⁶⁰ —entre 1924¹¹⁶¹ y 1926, aunque la mayoría no aparecen firmados ni fechados— partían de la planimetría anterior de Anasagasti para llevar a cabo una progresiva labor de depuración y racionalización de las trazas [Fig. 16]. La propuesta se centraba en la adecuada organización espacial y de masas, sin detenerse en los detalles —carpinterías, parapetos, barandillas, remates—, que parecían quedar abiertos al gusto del pintor o decisión posterior en obra. Eduardo Moreu ha reconocido este modo de proceder en la mayoría de los proyectos del autor¹¹⁶², por lo que no se trataría de un caso aislado. Con respecto al diseño de Anasagasti, Giménez Lacal rectificó el torreón curvo de la esquina suroriental; redujo y equilibró el número de huecos, al tiempo que los homogeneizó en tamaño y forma y procuró alinearlos; racionalizó la planta, creando espacios diáfanos y regulares de dimensiones generosas y estructurando, también, las comunicaciones verticales; suprimió saledizos, matacanes, tejadillos, almenas y otros elementos anecdóticos; unificó el acabado de los paramentos, eliminando la mampostería vista; descartó la escalera exterior conducente a la azotea; insistió en el recurso de las columnatas adinteladas para dotar de unidad a los alzados, y retornó a la simetría parcial del lienzo sur, frente a la impresión de desequilibrio que producía la solución del vasco. El resultado fue una organización espacial coherente y una volumetría neutra, blanca como un lienzo tridimensionalmente

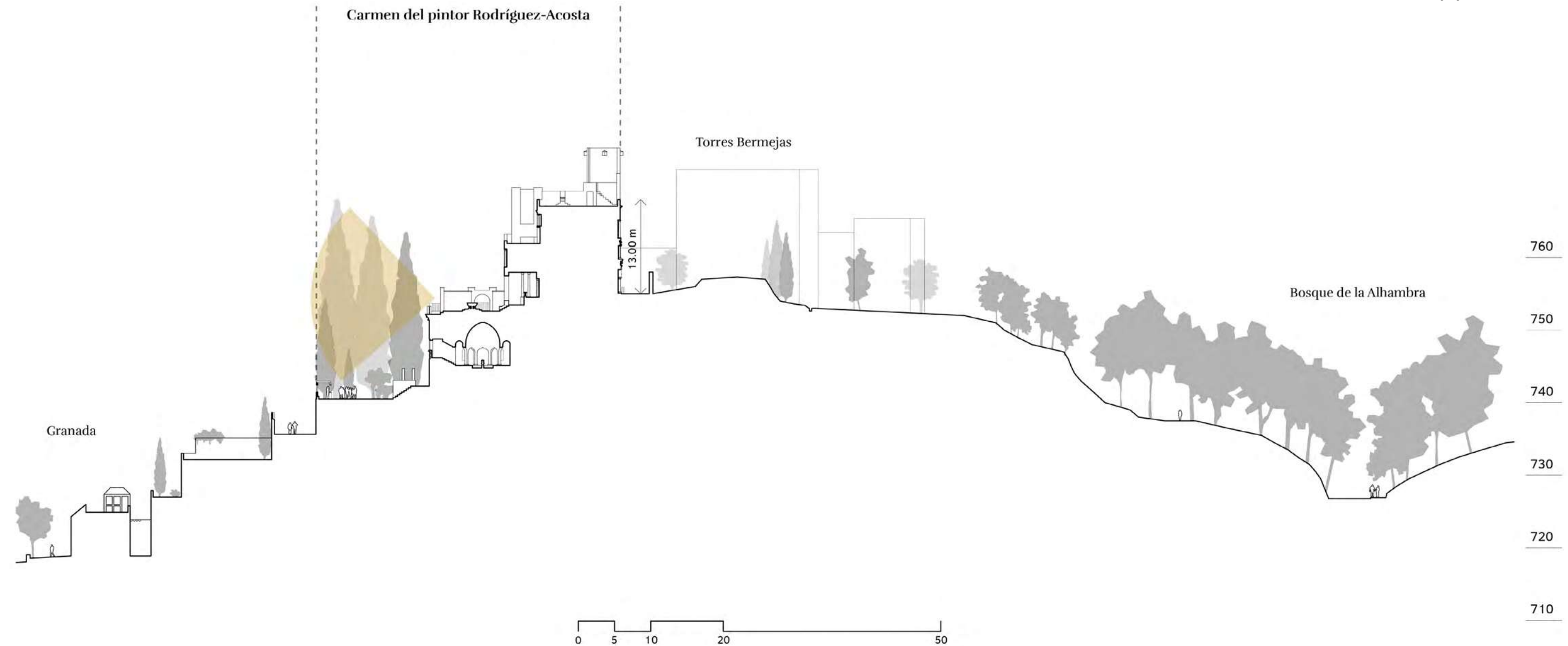
1160. Los planos y esbozos de José Felipe Giménez Lacal para el carmen de Rodríguez-Acosta los conserva D. Miguel Giménez Yanguas en su archivo personal, en el interior de una carpeta rotulada *Obra de Torre Bermeja*.

1161. Moreu Jalón, «José Felipe Giménez Lacal: el arquitecto en la Granada de su época»; Rivas López, «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica».

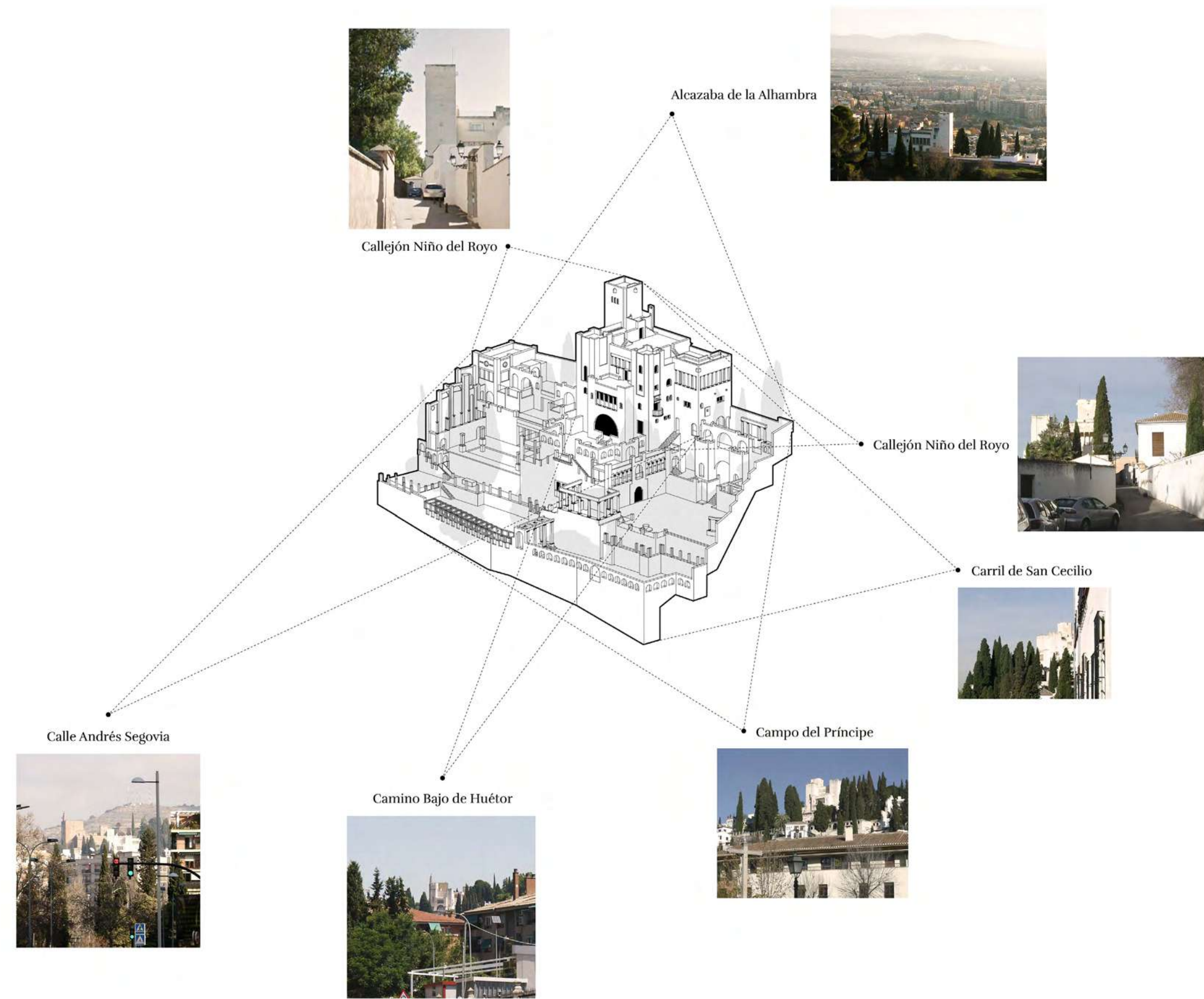
1162. Según Eduardo Moreu, en el pliego de condiciones de la casa-estudio las carpinterías no aparecen siquiera presupuestadas, y las calidades se dejan a elección posterior; en cambio, se incide en la adecuada colocación en obra de las piezas y fragmentos arquitectónicos adquiridos por el comitente; en Moreu Jalón, «José Felipe Giménez Lacal: el arquitecto en la Granada de su época», 237. El autor afirma, a partir del análisis del archivo de proyectos de Giménez Lacal, que se denota un modo de actuación muy personal que generalmente se encauza por la definición en obra de la mayoría de las unidades a desarrollar en el momento de ser ejecutadas. Incluso en la redacción de los documentos se deja claramente para el momento de la ejecución la solución definitiva. La escasez y generalidad del poco detalle encontrado en numerosos proyectos así lo confirman [...]. La configuración de los "dossiers" de proyecto es pues muy simple [...]; en Moreu Jalón, «José Felipe Giménez Lacal: el arquitecto en la Granada de su época», 18.



[Fig. 17] Panorama encuadrado en la terraza principal, entre los jardines de Apolo y Dafne. Fotografía de la autora, 2019.



[Fig. 18] Implantación topográfica del carmen. Elaboración propia.



[Fig. 19] Impronta perceptiva del carmen de Rodríguez-Acosta en la actualidad. Elaboración propia.

esculpido, cuya ausencia de lenguaje o estilo figurativo evitaba interferencias y disonancias con las preexistencias de las inmediaciones, al tiempo que realzaba la aparición de singularidades puntuales —las portadas, ventanas y piezas artísticas adquiridas por Rodríguez-Acosta— [Fig. 16]. Racionalizando la construcción en aras de su buen funcionamiento y despreocupándose del lenguaje y de la búsqueda de un “estilo”, Giménez Lacal produjo una arquitectura más sincera y trabada con el paisaje. Las referencias arquitectónicas al contexto se materializaron, a diferencia del Hotel Palace o la propuesta anterior de Anasagasti, en soluciones completamente abstractas¹¹⁶³: el diálogo con las austeras torres prismáticas de la Alhambra, la lógica de pequeños huecos alineados propia de las fortificaciones, el color blanco —que distanciaba temporal y tipológicamente la construcción de la militar fortaleza roja y conectaba, en su lugar, con lo secular, residencial y periurbano—, o las galerías y columnatas elevadas —que reinterpretaban las palaciegas tardogóticas y renacentistas pero eliminando literalidades—.

En este sentido, la resolución de la casa-estudio sugiere un aprendizaje del Generalife, de lo que representa como espacio de superposición e integración de culturas y como paradigma atemporal del carmen granadino¹¹⁶⁴, donde la concepción experiencial del espacio prima sobre la artisticidad deliberada¹¹⁶⁵. Ya se ha dicho que el arquitecto había pasado a ser conservador de la almunia en 1923¹¹⁶⁶, poco antes del encargo de la continuación del carmen, por lo que cabe pensar que esta experiencia le ayudase a dar forma definitiva a los deseos de su cliente. De hecho, hay otro dato que cabe poner en relación, como es el hecho de que el propio José María Rodríguez Acosta fuese miembro del efímero Patronato del Generalife (1921-1925)¹¹⁶⁷ ante el que Giménez Lacal debía responder como arquitecto conservador delegado. Esta entrada de pintor y arquitecto en el Generalife, desfasada poco más de un año, se produjo precisamente en el momento de crisis y rechazo de la propuesta de Anasagasti. Aunque se trata de una mera hipótesis que sería necesario estudiar en profundidad, parece plausible que esta toma de contacto mediada por la arquitectura de la almunia nazarí —en la que, como se dijo, Rodríguez-Acosta

¹¹⁶³. La interpretación abstracta de este legado multicultural llevó a Juan de la Encina a calificar el carmen, ya avanzada su construcción (1927), de *flor morogrecolatina*; en Gállego, «El carmen de las torres blancas», 32.

¹¹⁶⁴. Rafael Moneo, sin indicarlo expresamente, invita a establecer asociaciones yuxtaponiendo, en la misma página, dos fotografías, una del carmen de Rodríguez-Acosta y otra del Generalife, en Moneo, «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada», 152.

¹¹⁶⁵. Remitimos a los casos de estudio sitios en el Generalife tratados en las partes primera y segunda de la tesis.

¹¹⁶⁶. APAG, *Libro de actas del Patronato del Generalife*, acta del día 6 de febrero de 1923. Su nombramiento lo realizó el arquitecto Eladio Laredo para que le sustituyese durante su ausencia en Granada. En el APAG apenas se conservan dos planos firmados por Giménez Lacal y pertenecientes a una etapa posterior (1928), pero se sabe que, por ejemplo, descubrió en el verano de 1924 la llamada Casa de los Amigos del Generalife, en el marco de unas polémicas excavaciones; véase Moreu Jalón, «José Felipe Giménez Lacal: el arquitecto en la Granada de su época», 21; Carlos Vilchez Vilchez, *El Generalife* (Granada: Proyecto Sur, 1991), 57.

¹¹⁶⁷. Ministerio de Hacienda, «Real Decreto de 12 de octubre de 1921 disponiendo que el Monumento granadino denominado Generalife, así como sus jardines y terrenos que te rodean, continúen a cargo de la Dirección general de Propiedades e Impuestos, y encomendando su custodia...» (1921); Ministerio de Hacienda, «Real decreto (rectificado) de 12 de octubre de 1921 disponiendo que el Monumento granadino denominado Generalife, así como sus jardines y terrenos que le rodean, continúen a cargo de la Dirección general de Propiedades e Impuestos...» (1921). En el *Libro de actas del Patronato del Generalife* se registra la asistencia de Rodríguez-Acosta a las sesiones desde enero de 1922.



[Fig. 20] Detalle de *Oriental*. Granada y la vega transfiguradas en el Mediterráneo. José María Rodríguez-Acosta, 1930-1933.

ya se había inspirado visiblemente para la definición de aspectos tales como las tapias blancas perforadas por arcos— influyese en la casi inmediata designación de Giménez Lacal para la prosecución del carmen y en la resolución final de la casa-estudio.

Ultimada la construcción, la experiencia continuada del carmen pudo haber forjado a Rodríguez-Acosta una nueva visión de su ciudad natal, más metafísica o distante. Según Eduardo Quesada Dorador:

Aparte de ser espejo de su mundo interior y teatro o retablo del ancho mundo, además de ser espacio de introspección y de contemplación universal, el carmen es un mirador hacia Granada. Pero lo es de un modo extraño, sin enfocar nada muy concreto, orientado hacia las lejanías de la Vega, su amplio y sencillo horizonte, y, especialmente, el cielo¹¹⁶⁸.

En los fondos de algunos de sus cuadros de madurez —*Noche en el carmen blanco* (1930-1932), *Oriental* (1930-1933)— aparece insinuado el carmen o las vistas que desde él se divisan, transfiguradas y desdibujando las fronteras entre lugares y épocas. En *Oriental* el mar verde de la vega se reemplaza por el Mediterráneo, identificando a la construcción con una exótica Acrópolis de la que emergen arcos blancos y cipreses casi negros [Fig. 20]. Estos cuadros confirman la condición del carmen como escenario neutro y atemporal para la inspiración y ambientación pictóricas. Incluso los fondos de sus últimos y sombríos lienzos —*Desnudo tendido* (ca. 1939), *Desnudo de la bola de cristal* (ca. 1939) y *La noche* (ca. 1941)— parecen tomados de la observación directa desde este lugar¹¹⁶⁹, anticipando el ocaso tanto de su vida como de su obra en unos paisajes reducidos a turbadores cielos y un impreciso horizonte. En paralelo a la realización de estos cuadros, como un lienzo permanentemente inacabado e incansablemente retocado persiguiendo una utópica perfección¹¹⁷⁰, el carmen no cesó de experimentar ampliaciones y transformaciones hasta la muerte del pintor¹¹⁷¹, que legó finalmente a la ciudad de Granada en el escrito de creación de la Fundación que lleva su nombre¹¹⁷².

1168. Quesada Dorador, *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta*, 138.

1169. Quesada Dorador, *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta*, 138.

1170. Revilla Uceda, *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*, 166.

1171. Gállego, «El carmen de las torres blancas», 10.

1172. *Esta Fundación que instituyo con el fin de tener a Granada al corriente de todos los conocimientos del progreso humano sirviendo de estímulo a las personas de espíritu elevado. Con este pensamiento, la Fundación no debe dejarse caer en ninguna idea anquilosada ni en ninguna nueva sólo por serlo. Os ruego, por tanto, a vosotros, patronos, que al designar a vuestros sucesores elijáis hombres de espíritu abierto, de noble corazón que, aunque tengan sus normas particulares, sean capaces de analizar sin rencor, sin hostilidad las distintas sugerencias, con alegría, con la fecunda alegría de querer ensanchar los conocimientos de este milagro que es la vida y que tenemos el gozoso deber de hacer cada vez más noble, más bello y más dichoso. Fdo. José María Rodríguez-Acosta. En Granada, a 6 de enero de 1934. Miguel Rodríguez-Acosta Carlström, «Fulgor de cipreses y arrayanes: Un mecenazgo en Granada», *Revista de Occidente*, n.º 180 (1996): 157.*

Centro Manuel de Falla

Situado asimismo en la colina del Mauror, el Centro Manuel de Falla comprende el Auditorio del mismo nombre y el Archivo dedicado a la figura del compositor, residente en Granada entre 1920 y 1939¹¹⁷³. Su diseño se debe a José María García de Paredes Barreda (1924-1990), cuyo contacto con la vida y obra de Manuel de Falla se produjo de modo casual, a través de su matrimonio (1956) con la única sobrina y descendiente del compositor, María Isabel de Falla. García de Paredes, nacido en Sevilla, se había titulado en la Escuela de Madrid en 1950, habiendo iniciado seguidamente una brillante trayectoria profesional en colaboración con Rafael de la Hoz. En 1956¹¹⁷⁴ obtuvo el pensionado en la Academia de Bellas Artes en Roma¹¹⁷⁵, deseado paréntesis que le permitió ordenar su pensamiento y entrar en contacto con personas con las que en adelante establecería una fructífera colaboración, como Gio Ponti, Miguel Rodríguez-Acosta o Javier Carvajal. A su vuelta de Roma, inició una etapa de búsqueda personal que fructificaría en algunas de sus más destacadas realizaciones¹¹⁷⁶. La meditación pausada de los proyectos¹¹⁷⁷, sabiamente distanciada de las urgencias; la “mesura”¹¹⁷⁸ o contención formal y material, derivadas de su formación en una etapa de precariedad económica y de su profundo apego a la esencialidad, y el entronque con las preexistencias¹¹⁷⁹ caracterizaban su filosofía proyectual.

En 1962, coincidiendo con el XI Festival de Música y Danza, se celebró una exposición en el refectorio del Monasterio de San Jerónimo dedicada a la figura de Falla. El diseño de la museografía se encomendó enteramente a García de Paredes¹¹⁸⁰, quien para ello se ocupó de estudiar con detenimiento el legado del músico, celosamente conservado por la familia. Ese mismo año, el Ayuntamiento adquiriría el Carmen de la Antequeruela Alta¹¹⁸¹ [Fig. 1], desde el que el compositor dijera haber



[Fig. 1] La casa donde residiese Manuel de Falla en la Antequeruela. *La Antequeruela. Casa de Falla*, Fernando Roca González, fotografía publicada en *Manuel de Falla y Granada* (1963), s.p.

1173. Manuel de Falla (1876-1946) se trasladó a Granada a la muerte de sus padres en busca de “silencio y tiempo”, al decir de Juan Ramón Jiménez. Falla tuvo su primera residencia granadina en la Alhambra. En 1922 se trasladó al Carmen de la Antequeruela Alta. Terminada la Guerra Civil, el músico se exiliaría a Argentina.

1174. El mismo año recibió el Premio Nacional de Arquitectura (1956) por el Colegio Mayor Aquinas, desarrollado en colaboración con Rafael de la Hoz.

1175. Así argumentaba el arquitecto la pertinencia del pensionado en aquel momento de su vida en la presentación de su candidatura: *Creo, que, en esta época de cohetes y de átomos, de Bancos y de hipotecas, de fábricas y de inversiones, por encima de una lícita ambición de tipo material deben situarse los valores intelectuales y humanísticos*; en *J.M. García de Paredes: Arquitecto (1924-1990)* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), 213-14.

1176. Alberto Humanes Bustamante, «Introducción», en *J.M. García de Paredes: Arquitecto (1924-1990)* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), 11-13.

1177. Carlos Flores Pazos, «La arquitectura de García de Paredes», *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 61 (1965): 18-21.

1178. Baldellou, «El arquitecto García de Paredes. La arquitectura de García de Paredes».

1179. Baldellou, «El arquitecto García de Paredes. La arquitectura de García de Paredes», 41, 137; Carlos Hernández Pezzi, ed., *José María García de Paredes* (Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992).

1180. Con un sencillo poyo central que concentraba 24 vitrinas seriadas con coberturas colgantes, García de Paredes consiguió condensar el carácter, la vida y la obra del músico. Véase Enrique Franco, «El Festival de Granada en torno a Falla», *Triunfo*, n.º 6 (1962): 85; Baldellou, «El arquitecto García de Paredes. La arquitectura de García de Paredes», 115-19; Ángela García de Paredes Falla, ed., *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978* (Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1995), 9-11; Ángela García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra» (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 135-37.

1181. También conocido como Carmen del Ave María.

[Fig. 2] Algunas de las fotografías de la ladera de la Antequeruela conservadas en el archivo del proyecto. La primera toma parece haberse realizado desde la torre del actual Centro de Lenguas Modernas de la calle Molinos, mientras que la segunda debió de haber sido tomada desde la azotea de alguno de los bloques en torno a la Plaza del Campillo Bajo. En esta última se ha señalado la situación de la Casa-Museo de Manuel de Falla. Ferrer Fotografía. AMRS.



divisado *el panorama más hermoso del mundo*¹¹⁸², y lo convertía en Casa-Museo dedicada a su memoria. Esta modesta vivienda, de aspecto popular, era un símbolo de su estancia granadina, de su amistad con García Lorca y del concurso del Cante Jondo organizado entre ambos. Exposición y Casa-Museo serían el germen de un proyecto arquitectónico de mucha mayor envergadura: el Centro Manuel de Falla.

1182. Juan Ramírez de Lucas, «El Centro Manuel de Falla en Granada: Una gran obra arquitectónica junto a la modesta casa del compositor», *ABC*, 16 de julio de 1978.

En efecto, el volumen de documentos y objetos personales de Falla no podía ser albergado en la Casa-Museo, dadas sus limitaciones espaciales. El propósito de la casa era, más bien, otro: presentar al visitante su estado tal y como fuera cuando la habitara el músico. Estaba llamada a ser, por tanto, un testimonio histórico y un recuerdo sentimental. Se hacía necesario un nuevo espacio para la conservación del archivo Falla, así como para visibilizar su legado a nivel urbano¹¹⁸³. Un auditorio de música, del que la ciudad por entonces carecía a pesar de celebrarse año tras año el Festival de Música y Danza, se perfiló como el contenedor perfecto para ambos fines. La idea se gestó durante la alcaldía de Manuel Sola, quien consiguió una subvención del Ministerio de Información y Turismo¹¹⁸⁴, pero sería durante el mandato de Pérez-Serrabona (1968-1976) cuando se impulsase el proyecto, cuyas obras se prolongaron hasta la alcaldía de Morales Souvirón (1976-1979)¹¹⁸⁵.

El emplazamiento escogido fueron los cármenes de Matamoros, Santa Rita y Gran Capitán contiguos a la Casa-Museo, persiguiendo la coherencia espacial de la memoria del compositor [Fig. 2]. Estos inmuebles sumaban un total de 5.430 m²¹¹⁸⁶ y fueron adquiridos por el consistorio granadino en febrero de 1972¹¹⁸⁷. Hacía diez años que García de Paredes había comenzado a pensar en el futuro edificio¹¹⁸⁸. Dos premisas fundamentales estuvieron presentes desde el inicio: por un lado, la ineludible perfección acústica —entendiendo el auditorio como un instrumento musical de escala arquitectónica— y, por otro, el homenaje póstumo de un arquitecto a un músico que el edificio estaba llamado a constituir¹¹⁸⁹. García de Paredes entendía que el nuevo Centro habría de integrar la muestra de 1962, crecer en torno al material de archivo del compositor y ser fiel reflejo de su carácter y filosofía¹¹⁹⁰. Lo cierto es que los puntos de contacto entre el arquitecto y el músico en sus planteamientos creativos eran sustanciales: *la austeridad, la concisión, la relación entre el arte nuevo y el pasado, entre lo artesanal y lo culto [...]. Ambos son hombres de lento estudio y de prospección analítica, no de improvisaciones*, señala Ángela García de Paredes¹¹⁹¹. La identificación del proyectista con el compositor fue tal que

1183. Fernando Gil Olalla, «El "auditorium" Manuel de Falla, en Granada. Entrevista con el arquitecto D. José M^a García de Paredes», *Ritmo*, n.º 467 (1976): 77-79; José María García de Paredes, «Un centro de proyección intelectual», *IDEAL*, 10 de junio de 1978.

1184. «El proyecto del Auditorium "Manuel de Falla", presentado oficialmente en Granada», *IDEAL*, 7 de julio de 1974.

1185. Castelló Nicás, *La renovación urbana en el Albaicín: la evolución urbana y el proceso de recuperación de un barrio histórico*, 158.

1186. AMRS, *Excmo. Ayuntamiento de Granada. Anteproyecto del Auditorium Manuel de Falla. Memoria* (1970), 2.

1187. AMRS, *El Centro "Manuel de Falla" en Granada*, s.f., 3. También en García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 43.

1188. García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 68.

1189. Memoria del proyecto (1978). Publicada en Josep Lluís Sert, José María García de Paredes y Lothar Cremer, «García de Paredes. Auditorio Manuel de Falla», *Arquitectura*, n.º 215 (1978): 70-75. Este homenaje era exactamente el inverso del realizado por el músico Moussorgski al arquitecto Víktor Hartmann, según expuso el autor en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; véase José María García de Paredes, *Paseo por la arquitectura de la música: discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. José M^a García de Paredes el día 27 de abril de 1986 y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez*, ed. Federico Sopeña Ibáñez (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986), 16.

1190. AMRS, *El Centro "Manuel de Falla" en Granada*, s.f., 5.

1191. García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 11.

[Fig. 3] Algunas de las fotografías de la ladera de la Antequeruela conservadas en el archivo del proyecto y posiblemente realizadas por el propio José María García de Paredes. 1971. AMRS.



le llevó al primero a afirmar que Falla, sin haberlo conocido, fue su *mejor maestro de arquitectura*¹¹⁹².

El tercer condicionante decisivo del proyecto sería el emplazamiento y su contexto, que fue incrementando su peso a lo largo del proceso ideativo. La ladera sur del Mauror poseía una carga histórica y una presencia en el paisaje urbano que

1192. César Alonso, «He sentido la responsabilidad impresionante de poner mis manos sobre la Colina Roja», *IDEAL*, 10 de junio de 1978; García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 11.

se traducía en comprensible reparo hacia cualquier tipo de intervención. En el archivo del proyecto, custodiado por el Museo Reina Sofía, se conservan varias fotografías de la ladera desde distintos puntos de vista previas a la intervención, que denotan la preocupación del arquitecto por la adecuada inserción del edificio en estos panoramas [Fig. 2]. Las tomas realizadas desde el Realejo y la ciudad baja aparecen estampadas en el reverso por Ferrer Fotografía, y se complementan con otras imágenes capturadas desde el cercano Hotel Alhambra Palace en distintos momentos del día y selladas con marca de tiempo en junio de 1971, cuya ausencia de firma y menor formato sugieren que, muy plausiblemente, hubiesen sido tomadas por el propio arquitecto [Fig. 3]. Junto a estas últimas, figuran asimismo varias fotografías del jardín del Carmen de Matamoros, probablemente cercanas a la fecha de su adquisición por el Ayuntamiento (1972), que evidencian un reconocimiento de su atmósfera sombreada y punteada de luz, cualidades sensoriales y vegetación exuberante.

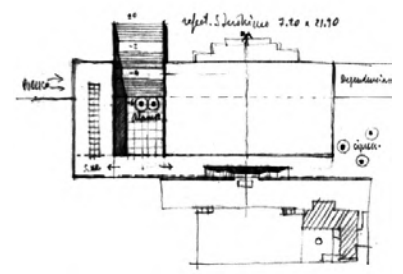
Para responder a este emplazamiento concreto desde un principio se barajaron dos ideas, aparentemente alternativas y finalmente armonizadas: la de una construcción encastrada en el terreno, modulada y compuesta por estratos o bandejas horizontales a modo de terrazas belvedere, en la que quedaría embebido y sin expresión exterior el volumen de la sala de conciertos, y la de un auditorio de perfil singular, cuasi-montañoso, que se convertiría en el motivo principal de la composición y silueta del edificio —aunque no de la colina, pues invariablemente se grafía el arbolado posterior y la mayor elevación de sus copas—. En sus primeros esbozos de los años sesenta, García de Paredes había ensayado la situación del Centro Manuel de Falla en el jardín del Carmen de Matamoros, a la cota 759, justo por encima de la Casa-Museo [Fig. 4]. Estos croquis sugerían la preservación de tres cipreses y dos álamos pero la total ocupación del resto del vergel, lo que implicaba igualmente la demolición de la casa enclavada en el mismo que en los años cuarenta fuera estudio del pintor José Guerrero. En esta primera ordenación esquemática, el acceso se producía desde el Paseo de los Mártires, a través de una escalinata descendente que desembocaría en un patio rehundido —situación que recuerda a al centro parroquial de Almendrales proyectado por el arquitecto¹¹⁹³—. A un lado del patio, se alzaría una pieza transversal a la topografía con la exposición de San Jerónimo; al otro, el cuerpo del auditorio con la escena encastrada en la topografía —cuya planta lenticular se inspiraba en la del concurso para la Ópera de Madrid (1964) desarrollado en colaboración con Aranguren, Corrales, Molezún y Sota¹¹⁹⁴—. Las dependencias de servicio se situaban adosadas al muro de contención del Paseo de los Mártires, mientras que la conexión con la Casa-Museo se verificaba mediante una doble escalera descendente. No quedaba todavía clara la expresividad en alzado de esta solución, aunque en sección se graficaba una sucesión de terrazas progresivamente retranqueadas y coincidentes con los niveles de los palcos¹¹⁹⁵.

Esta ordenación compacta y casi constreñida evolucionaría en los años siguientes. En los croquis posteriores, el auditorio se desplazó hacia el sureste, al

1193. García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 61.

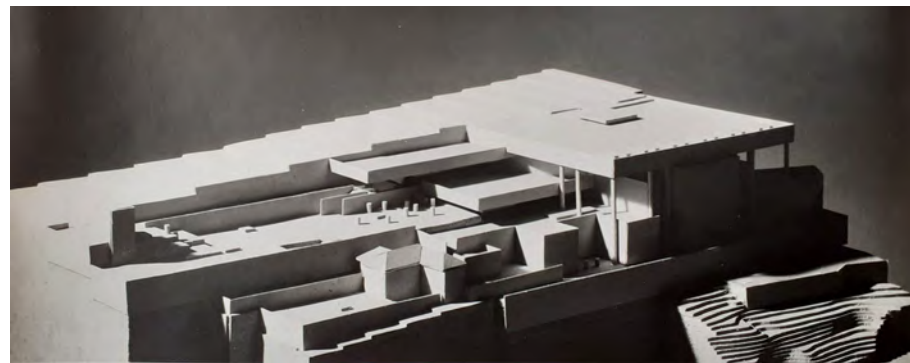
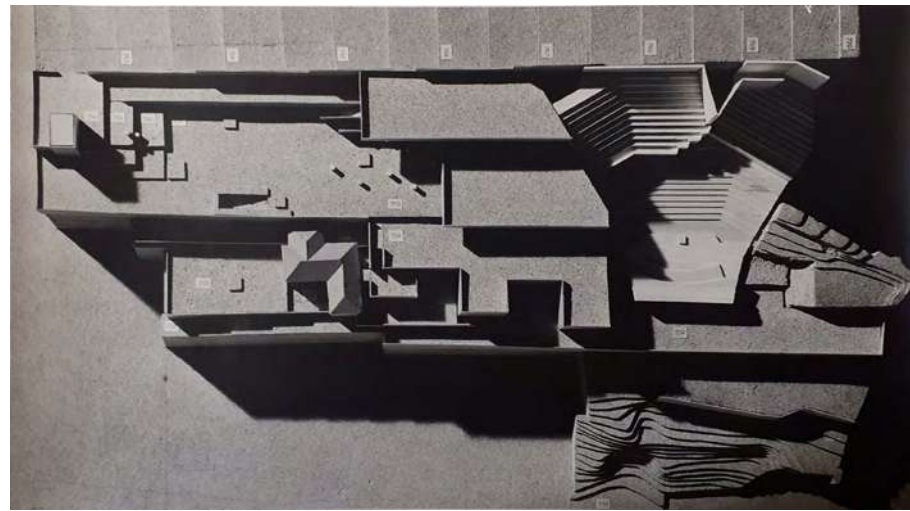
1194. Los planos se encuentran digitalizados en la web del Servicio Histórico de la Fundación COAM.

1195. García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 61.

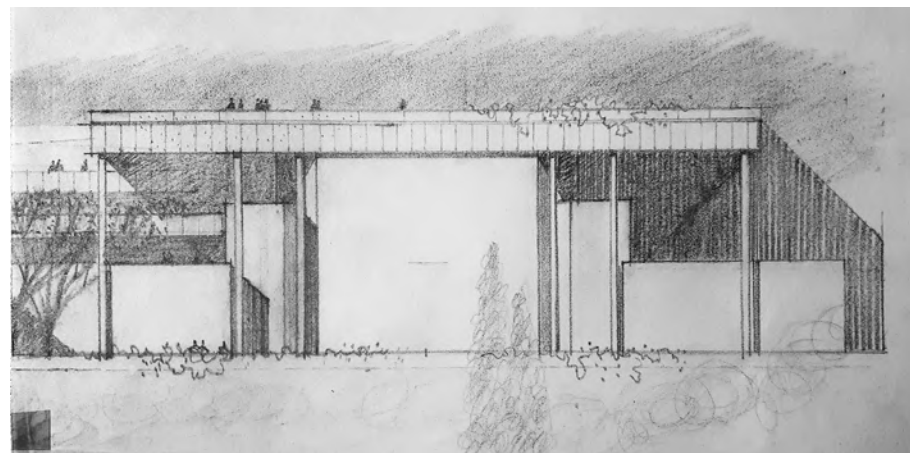


[Fig. 4] Primer tanteo en planta para el Centro Manuel de Falla. José María García de Paredes, 1966. AMRS. Reproducido en Ángela García de Paredes Falla, *La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra* (2015), 60.

[Fig. 5] Maqueta de trabajo del Centro Manuel de Falla con indicación de cotas de nivel y donde ya se anuncia la preservación del Jardín de Matamoros y el estudio de José Guerrero. Arriba, el auditorio sin la cubierta; abajo, volumetría general con la cubierta a modo de plaza o plataforma-mirador. José María García de Paredes, 1967-1969. AMRS.



[Fig. 6] Croquis del alzado del auditorio hacia la ciudad. José María García de Paredes, 1967-1969. AMRS.



[Fig. 7] Ortogonalidad de los ejes de visión y movimiento: arriba, el Generalife; abajo, el Centro Manuel de Falla en su solución definitiva. Elaboración propia.

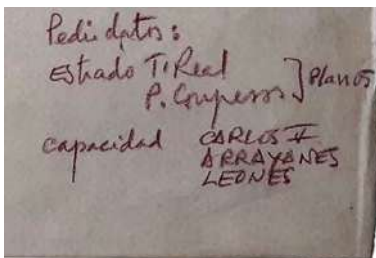
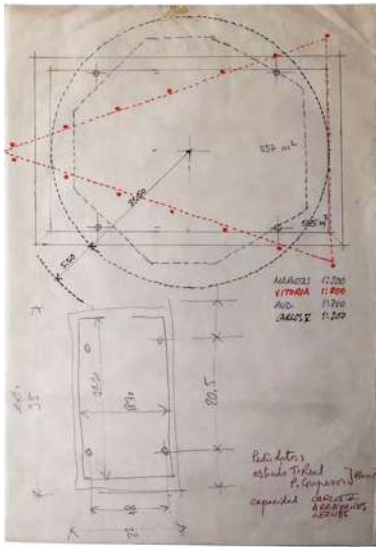
ángulo entre el Paseo y el Carmen de los Mártires, liberando el jardín de Matamoros y avanzando hacia su conservación como espacio libre de acceso al edificio¹¹⁹⁶. En el seno de este proceso cobran sentido las fotografías antedichas, que sugieren un

1196. [...] se proyecta emplazar el volumen principal correspondiente a la Sala de Conciertos al fondo de los Cármenes de Matamoros y Gran Capitán hasta su lindero con el Carmen de los Mártires, excavando más de la mitad de su altura. De esta forma se consigue salvar el arbolado del Carmen de Matamoros y no alterar las vistas sobre la Vega desde el paseo de los Mártires. AMRS, Excmo. Ayuntamiento de Granada. Anteproyecto del Auditorium Manuel de Falla. Memoria (1970), 4.

reconocimiento de los valores ambientales del antiguo carmen. En la maqueta de trabajo (1967-1969) estaban ya presentes los troncos de los árboles del jardín de Matamoros y el antiguo estudio de José Guerrero con intención de preservarlos. La planta de la sala de conciertos se geometrizó en forma de abanico poligonal, con tres zonas de butacas simétricas en el nivel inferior y dos gradas asimétricas en el superior, en este caso, con la escena orientada ladera abajo. Una plaza o plataforma horizontal a modo de mirador público cubría los volúmenes heterogéneos del auditorio y el resto de dependencias anejas, sustentada por esbeltos pilares que le daban apariencia de gran “mesa” [Figs. 5-6]. Esta opción también fue desechada por el arquitecto en el largo proceso de maduración de la propuesta, pues suponía introducir, en este sensible emplazamiento, una arquitectura radical y formalmente autónoma, de fuerte impronta visual basada en el contraste desacomplejado; una estrategia que reconoció en cierto modo similar a la que en su día adoptase el Palacio de Carlos V¹¹⁹⁷. El resultado era una superposición de bandejas horizontales cobertoras y volúmenes prismáticos cubiertos; imagen fragmentaria y quizás en exceso extrovertida para una ladera histórica de Granada.

El primer anteproyecto (1970) mantenía la ubicación y dimensiones generales del edificio pero lo replanteaba por completo: su eje principal pasó a orientarse en paralelo a la topografía. Esta sensata respuesta al condicionamiento topográfico forzaba que la dirección principal de movimiento y desarrollo de la planta fuese, a su vez, longitudinal y paralela a la pendiente, mientras que la dirección de la visión lejana era, lógicamente, ortogonal a los pasos, en el sentido descendente del terreno. Esta situación topológica recuerda a algunas construcciones de la Alhambra y el Generalife, referencia que en breve retomaremos [Fig. 7]. La formalización y el dimensionamiento de la nueva sala de conciertos aparecen preliminarmente

1197. García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 23; García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 63. La imagen de la “mesa” que recoge en su interior volúmenes diversos la llevaría finalmente a cabo en el Palau de la Música de Valencia (1987). La diferencia de planteamiento entre los edificios finalmente construidos en Granada y Valencia la sintetizaría el autor con las siguientes palabras: *el Auditorium de Granada es “cante jondo” y el Auditorium de Valencia son “alegrías de Cádiz”*; en Hernández Pezzi, *José María García de Paredes*, 109.



[Fig. 8] Croquis con superposición comparativa de las plantas de varios proyectos del autor y el patio del Palacio de Carlos V. Abajo, detalle de la anotación en la esquina inferior derecha de la hoja, donde se pone de manifiesto el interés por conocer la capacidad de los patios del Palacio de Carlos V, de Arrayanes y de Leones en la Alhambra. José María García de Paredes, ca. 1970. AMRS.



[Fig. 9] Alzado triangular del auditorio fraccionado por un pasaje en cubierta que reconocía la posición del escenario. José María García de Paredes, ca. 1970. AMRS.

explorados en un croquis en el que el arquitecto superpone a escala 1:200 los contornos de las plantas de dos de sus proyectos destinados a congregar sentada a una mediana concurrencia —triángulo que corresponde a la iglesia de Santa María de los Angeles en Vitoria (1957-1960) y rectángulo identificado como “Maristas” y alusivo a la capilla del Colegio San José del Parque proyectada junto con Rafael de la Hoz (1970-1971)¹¹⁹⁸— con el patio del Palacio de Carlos V y un octógono irregular referenciado como “Aud.” de superficie 557 m², posible simplificación de la platea del auditorio según tanteos previos, tomando como origen el centro geométrico de cada una de las trazas [Fig. 8]. Quizás más significativo resulte el hecho de que en la esquina inferior derecha de la hoja figure una anotación sobre la necesidad de pedir datos acerca de la capacidad de los patios del Palacio de Carlos V, Arrayanes y Leones. Todo indica que García de Paredes asoció la sala de conciertos con los patios alhambrenos, no sólo por su posición central y protegida y su carácter principal en los conjuntos edificados de la colina vecina, siendo además algunos de los espacios más representativos de la memoria de la ciudad, sino también por haber constituido desde sus inicios el escenario simbólico del Festival de Música y Danza¹¹⁹⁹. Con este anclaje conceptual, el arquitecto se habría autoimpuesto, además de un marco proporcional y una secuenciación espacial que suscitasen familiaridad, un límite dimensional más allá del cual el volumen resultaría fuera de escala en una ciudad como Granada [Figs. 10-11].

Consecuentemente con estas exploraciones, la sala de conciertos pasó a presentar planta rectangular y más estrecha, longitudinalmente tensada como el Patio de Arrayanes —del que el mismo arquitecto admitiría haber tomado las proporciones¹²⁰⁰—, pero la pérdida de anchura se compensaba con zonas de butacas a ambos lados del escenario, situado éste a 1/3 de la planta, lo que posibilitaba tres ocupaciones distintas en función de la afluencia de público (sala A, sala B o salas A+B). Esta innovadora idea de flexibilidad se mantendría en el proyecto definitivo. Al igual que los patios de la Alhambra, la sala de conciertos se ubicaba en el centro del edificio y circundada por crujías perimetrales con espacios compartimentados. Exteriormente, la posición del escenario se exteriorizaba, primero, en un descenso de la cubierta curva en este punto y, después, en un profundo corte vertical que hendía el tenso perfil triangular del alzado [Fig. 9]¹²⁰¹. Desde el Paseo de los Mártires, el paso en trinchera entre las cubiertas inclinadas subrayaba la dirección principal de la visión y desembocaba en un mirador semicircular —posible reminiscencia del balcón de la casa rectoral del poblado de Almendrales¹²⁰²—, a

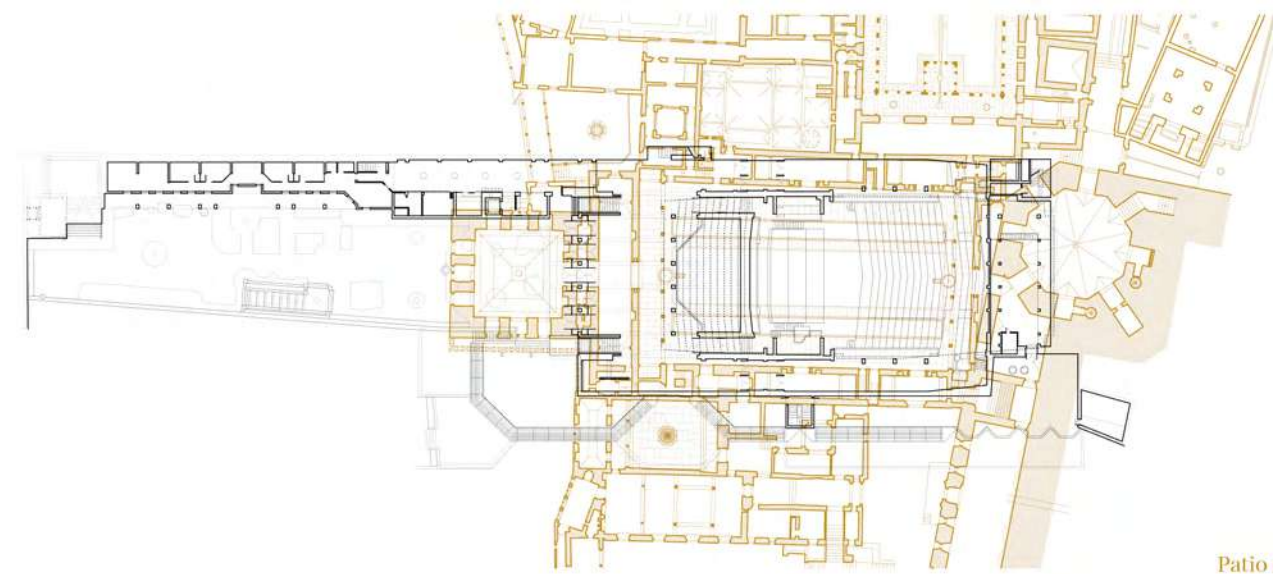
1198. La inmediatez de este proyecto respecto de la realización del croquis se deduce del esquema más detallado y acotado de la planta de la capilla madrileña que figura debajo del esbozo.

1199. [...] los patios árabes y renacentistas de la Alhambra proporcionan admirables escenarios naturales, pero a cielo abierto y, aún en Andalucía, puede llover. AMRS, *El Centro “Manuel de Falla” en Granada*, s.f., 2. En el APAG se conserva además un folleto del Festival de 1979 con los planos de los recintos a utilizar en los conciertos, que incluían en aquella edición el Patio de Arrayanes, el Teatro del Generalife, el patio y las galerías del Palacio de Carlos V y el Auditorio Manuel de Falla. APAG, Colección de Planos, signatura P-003864.

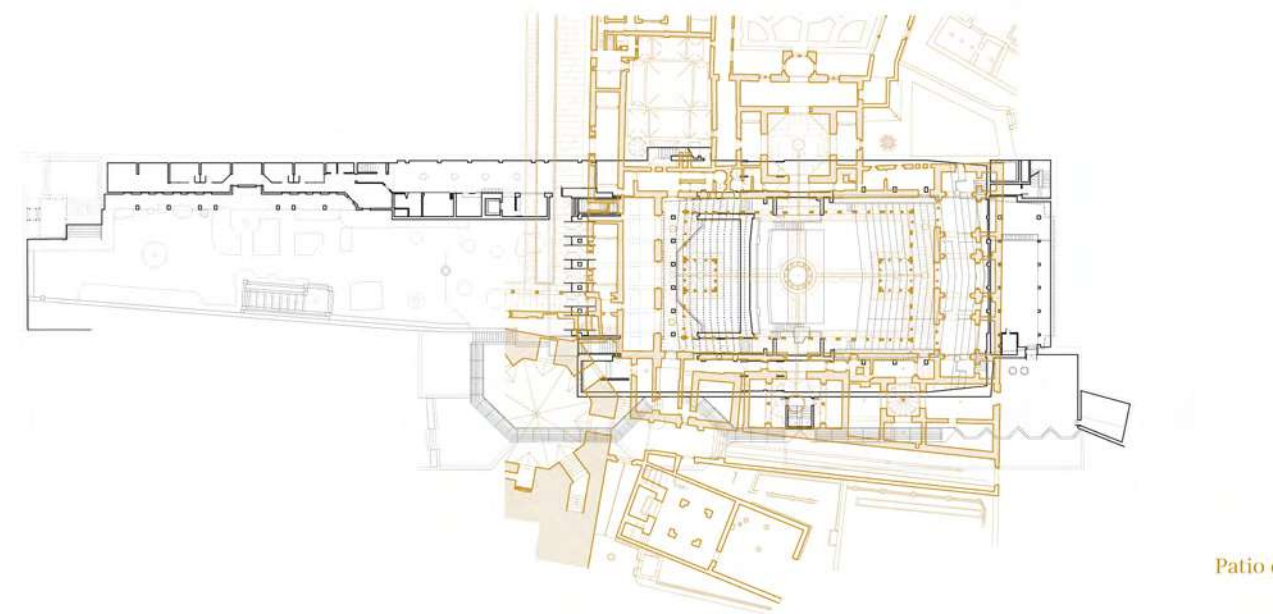
1200. Alonso, «He sentido la responsabilidad impresionante de poner mis manos sobre la Colina Roja».

1201. García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 65.

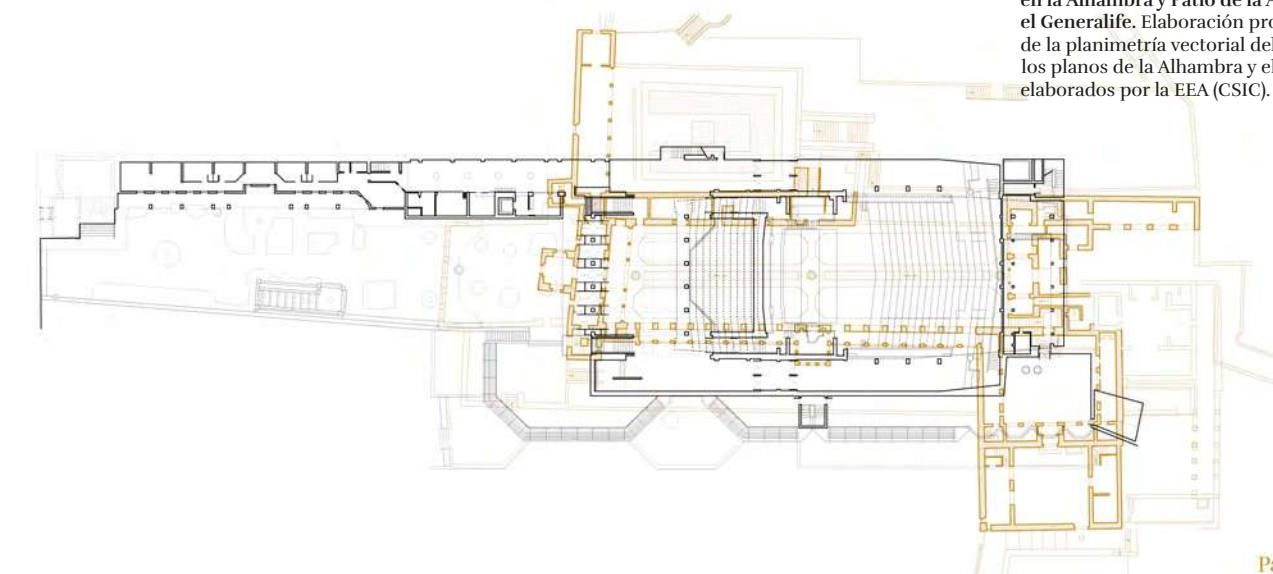
1202. García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 23-24, 45.



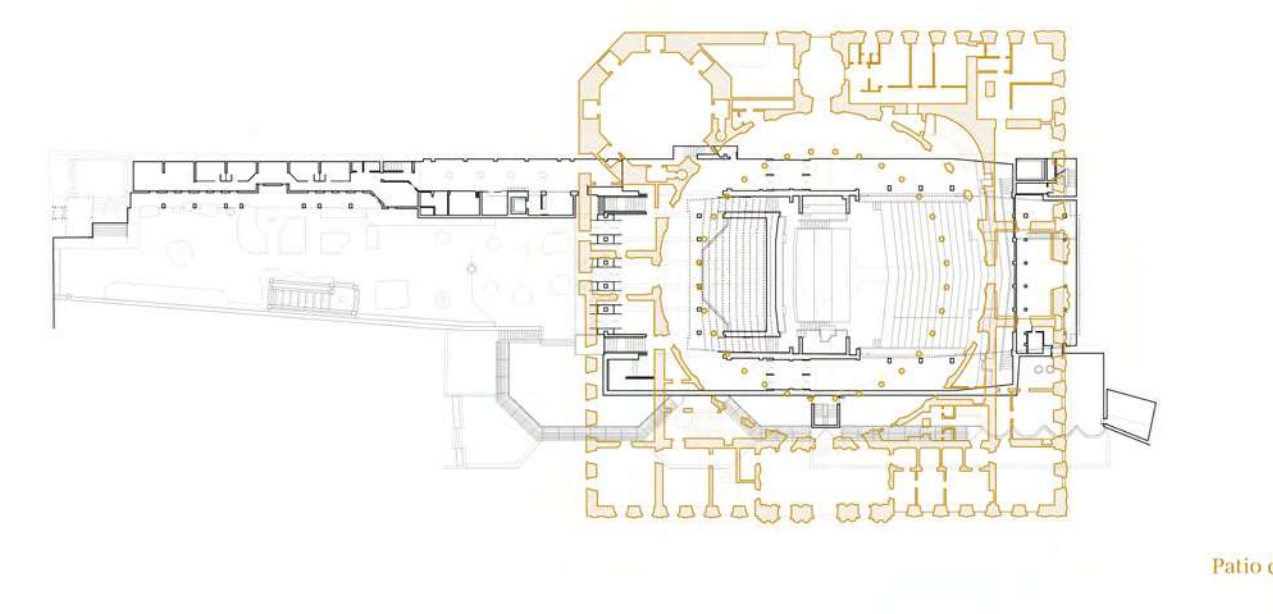
Patio de Arrayanes



Patio de los Leones



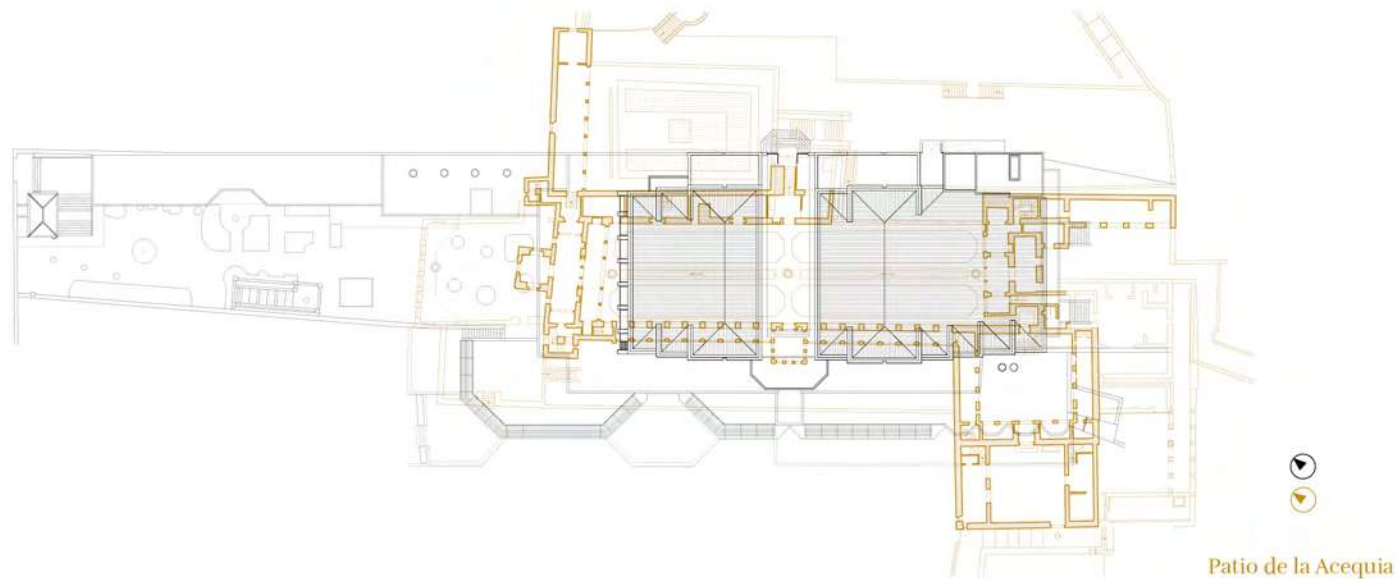
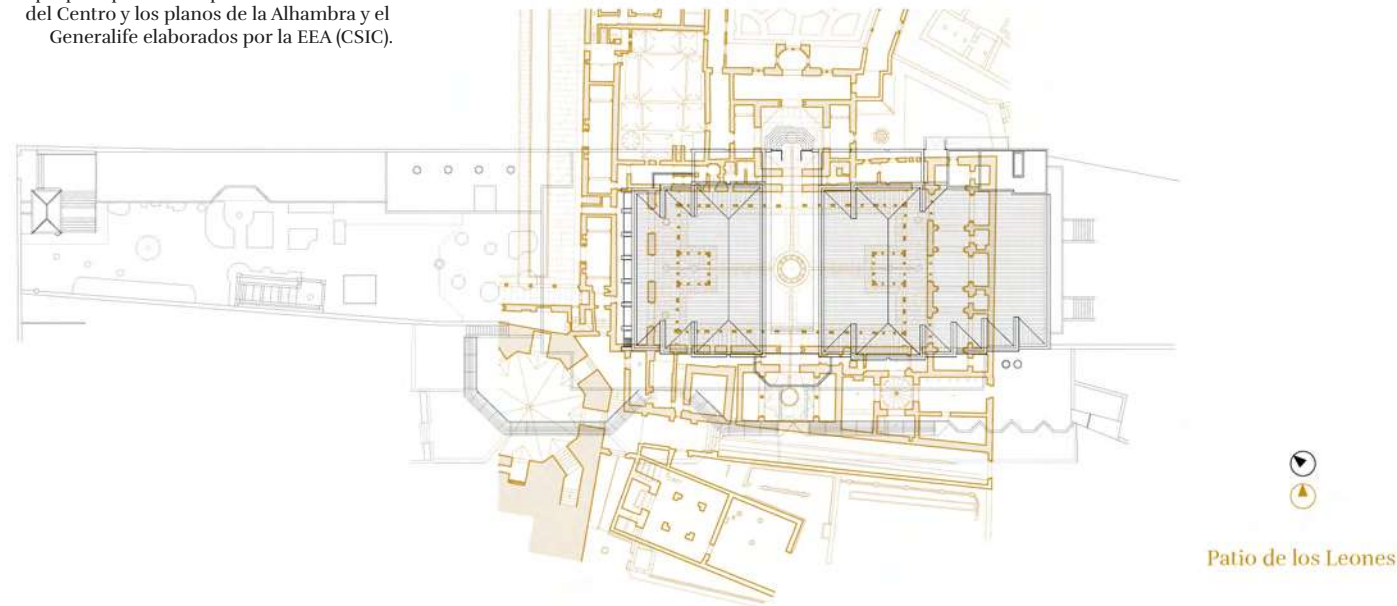
Patio de la Acequia



Patio del Palacio de Carlos V

[Fig. 10] Superposición de la planta definitiva de la sala de conciertos del Centro Manuel de Falla con los patios de Arrayanes, Leones y Palacio de Carlos V en la Alhambra y Patio de la Acequia en el Generalife. Elaboración propia a partir de la planimetría vectorial del Centro y los planos de la Alhambra y el Generalife elaborados por la EEA (CSIC).

[Fig. 11] Superposición de la planta definitiva de cubiertas del Centro Manuel de Falla con los patios de Leones y la Acequia en el Generalife. Elaboración propia a partir de la planimetría vectorial del Centro y los planos de la Alhambra y el Generalife elaborados por la EEA (CSIC).

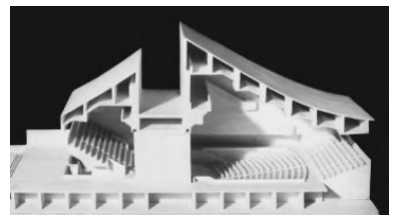


0 5 10 20 50 100

modo de “palco” asomado sobre la ciudad¹²⁰³. Se conseguía, así, hibridar en sección el programa público y el privado, el exterior con el interior y el edificio con la topografía, introduciendo en la composición un eje transversal que también se reconoce —si bien en el mismo plano— en los patios nazaríes de Leones y la Acequia, donde a su vez desemboca en sendos miradores (Lindaraja, Mirador del Patio de la Acequia) [Fig. 11]. De otra parte, se anunciaba ya la fusión entre la solución de las bandejas horizontales permeables y la del volumen opaco de perfil singular: la primera se emplearía en los niveles inferiores de la construcción, que, aprovechando la pendiente, albergaban el programa de apoyo, y la segunda realizaría la sala de conciertos coronando el alzado; estratificación horizontal igualmente presente en la Philharmonie berlinesa de Hans Scharoun (1960-1963), que el arquitecto había visitado y admiraba¹²⁰⁴.

Sería ya en 1973 cuando el Ayuntamiento hiciese formalmente el encargo del Centro Manuel de Falla a García de Paredes. El anteproyecto entregado ese mismo año perfilaba la propuesta anterior pero mantenía sus rasgos esenciales [Fig. 12]. La maqueta ponía de manifiesto el respeto casi integral del jardín de Matamoros y la emergencia, entre el arbolado, del volumen expresionista del auditorio, cuyas cubiertas inclinadas aparecían ahora ligeramente curvadas; una traza, como ha observado Miguel Ángel Baldellou, “exótica” en el lugar¹²⁰⁵, que debe también su influencia a la Philharmonie y que pronto el mismo arquitecto cuestionaría, rebajando su dramatismo y elevación [Fig. 13]. García de Paredes deseaba alterar el perfil doméstico y arbolado de la Antequeruela en la menor medida posible¹²⁰⁶, por lo que pareciera haberse propuesto, siguiendo una vieja recomendación de su compañero Sota, construir *un poco más de montaña*¹²⁰⁷. Por lo demás, la exposición con el material personal y documental de Falla procedente de San Jerónimo quedaba integrada bajo el forjado inclinado de la sala B, en comunicación directa con el vestíbulo a través de una doble altura, y, el archivo del compositor, protegido en una cámara acorazada bajo el hall de entrada¹²⁰⁸. Se cumplía, de este modo, el objetivo de reunir en un solo volumen el auditorio y el legado del músico, disponiendo este último simbólicamente en el corazón del edificio.

Aunque el proyecto de ejecución se terminó de redactar en abril de 1974¹²⁰⁹ y el edificio estaba prácticamente resuelto, en su adecuación definitiva al lugar jugarían un papel decisivo tanto las indicaciones del Patronato de la Alhambra (febrero de 1975) como otros proyectos que García de Paredes había venido desarrollando en Granada: fundamentalmente, los tres centros escolares (Juan XXIII en el



[Fig. 12] Maquetas del anteproyecto de 1973. Arriba, detalle de una maqueta completa de la ladera de la Antequeruela con el auditorio. José María García de Paredes, 1973. AMRS. Abajo, maqueta seccionada de la sala de conciertos. Se observa el auditorio ya dividido en las salas A (derecha) y B (izquierda) y el pasaje hacia el Mirador de Melisendra situado sobre el escenario. Bajo el forjado inclinado de la Sala B se ubica la exposición de San Jerónimo. José María García de Paredes, 1973. Ángela García de Paredes Falla, *La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra* (2015), 68.

1203. Hernández Soriano, «El estilo internacional en Granada», 323; «El proyecto del Auditorium “Manuel de Falla”, presentado oficialmente en Granada».

1204. García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 43-45; García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 68.

1205. Baldellou, «El arquitecto García de Paredes. La arquitectura de García de Paredes», 138.

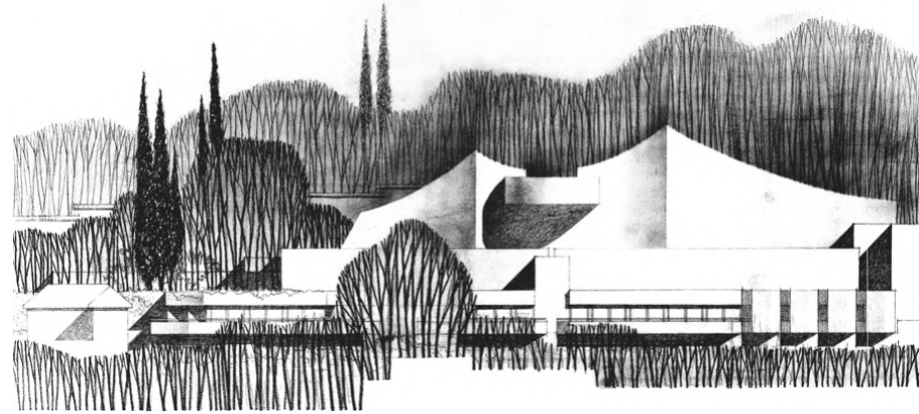
1206. García de Paredes, «Un centro de proyección intelectual»; Antonio Fernández, «Futuro eje de la vida musical granadina: el auditorio “Manuel de Falla”», *ABC*, 6 de julio de 1974.

1207. Alejandro de la Sota, «La arquitectura y el paisaje», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 128 (1952): 35-48.

1208. Este espacio actualmente alberga la exposición permanente “Universo Falla”, cuya museografía original diseñó Julio Juste. Agradezco a Elena García de Paredes Falla, gerente del Archivo Manuel de Falla, su generoso préstamo de una copia del proyecto expositivo original. AMF, Julio Juste, «Universo Manuel de Falla. Exposición permanente. Proyecto museográfico», 2002.

1209. García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 45.

[Fig. 13] Alzado del Centro Manuel de Falla en 1974. AMRS. Reproducido también en Ángela García de Paredes Falla, *La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra* (2015), 66.



Zaidín y La Chana y Cristo Rey en el Albaicín, 1964-1967¹²¹⁰), el carmen para la familia Rodríguez-Acosta en el Albaicín (1964-1967) y la ampliación de la Fundación Rodríguez-Acosta en el Realejo (desde 1972). En ellos había ensayado soluciones de modulación¹²¹¹ y disgregación volumétrica mediante escalonamiento y deslizamiento de crujías; en el caso de los centros de enseñanza, con propósitos funcionales de economía, iluminación y soleamiento igualitarios con el mínimo presupuesto y, en el de aquellos proyectos emplazados en laderas históricas, con el objetivo de minimizar su impacto perceptivo. En estos últimos —colegio Cristo Rey, carmen de la familia Rodríguez-Acosta y ampliación de la Fundación Rodríguez-Acosta— se había enfrentado al dilema de la inserción de la arquitectura contemporánea en un paisaje urbano histórico y singular¹²¹². Había descubierto que la fragmentación de los volúmenes para adecuarlos a la escala del vecindario, la limpieza y sencillez de los paramentos, las líneas rectas y el empleo de materiales tradicionales de la zona como el ladrillo, el revoco blanco o las cubiertas inclinadas de teja árabe contribuían a la integración en estas áreas sensibles del paisaje local.

Todos estos aprendizajes los introduciría en el proyecto del Centro Manuel de Falla a raíz de las observaciones del Patronato de la Alhambra [Figs. 14-15]. La planta ya estaba, en su mayor parte, modulada en sentido transversal en crujías de 4 m —a excepción del escenario—, que facilitarían el diálogo con el caserío doméstico de la zona en caso de evidenciarse en el exterior. Hacia el Paseo de los Mártires y, especialmente, hacia Granada —orientación hacia la cual el edificio estaba abocado a adquirir una gran presencia por motivos topográficos— los levísimos deslizamientos de crujías, siguiendo el estrechamiento de la sala de conciertos hacia sus extremos, se tradujeron en unos alzados con relieve, pautados por sombras verticales —motivo ya presente en algunos de los primeros esbozos aunque posteriormente olvidado—. Se evitaba, así, la presencia de lienzos continuos de gran longitud,

1210. Sergio Castillo Hispán y Elisa Valero Ramos, «La arquitectura escolar de José María García de Paredes en Granada. Un prototipo, tres escuelas», *Informes de la Construcción* 68, n.º 541 (2016).

1211. La modulación la había puesto repetidamente en práctica en proyectos de los años sesenta como la parroquia de Almendrales o el proyecto para la iglesia de San Pedro protomártir en Cuenca.

1212. García de Paredes, «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra», 25.



[Fig. 14] Maqueta del Centro Manuel de Falla tras las modificaciones exigidas por el Patronato de la Alhambra. José María García de Paredes, 1975. RABASE, E-698.



[Fig. 15] Detalle de la maqueta del Centro Manuel de Falla según se percibiría desde el Paseo de los Mártires. AMRS. Reproducido asimismo en Ángela García de Paredes Falla (ed.) *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978* (1995), 42.

que habrían contrastado sobremanera con la menuda proporción del caserío aldeano. Este deslizamiento en planta se reforzaba, además, con el escalonamiento en altura del perfil del auditorio. Los dramáticos perfiles curvos de reminiscencia expresionista se rectificaron y abstraieron en piezas prismáticas ascendentes, rematadas por cubiertas inclinadas de teja árabe sin alero¹²¹³. Los prismas verticales desnudos que, adosados y diversamente retranqueados, componen finalmente el alzado meridional del auditorio recuerdan a las torres defensivas de la Alhambra, no visibles desde la zona sur de la ciudad pero invariablemente presentes en el “paisaje imaginado”¹²¹⁴. El balcón curvo en cubierta se rectificó asimismo en una planta semioctogonal más afín a la geometría nazarí. Hacia el Paseo de los Mártires, García de Paredes se propuso que el edificio apenas sobresaliese por encima de la tapia, sugiriendo con su escala doméstica la presencia de un carmen más como los de la zona [Fig. 15]. La materialidad exterior se concretó en muros de ladrillo rosado visto y cantos de forjados de hormigón. Los paramentos, inicialmente previstos para revocar¹²¹⁵, quedaron finalmente desnudos, mostrando con mayor naturalidad si cabe su esencialidad desacomplejada.

1213. La creación de planos de cubierta continuos enlazando faldones menores ya la había puesto en práctica en el colegio Cristo Rey en el Albaicín.

1214. Hernández Pezzi, *José María García de Paredes*, 77.

1215. García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 47.

[Fig. 16] Secuencia de acceso al Centro Manuel de Falla en relación con el paisaje. Elaboración propia.



Aunque estas decisiones finales hayan resultado determinantes de la imagen externa del edificio, la clave de su magistral inserción en el paisaje reside precisamente, como advirtiera Giancarlo De Carlo¹²¹⁶, en que el dilema entre la mimesis y el contraste no había presidido el desarrollo del proyecto —lo que habría implicado una consideración del entorno meramente visualista—. En cambio, la atención prestada a todas las dimensiones de la construcción en aras de su perfecto funcionamiento en este preciso lugar había dado como resultado esa palpable armonía e impresión de pertenencia, incluso de obviedad. El arquitecto había señalado que su intención no era *levantar un monumento*, sino *construir algo útil para la ciudad*¹²¹⁷, al tiempo que reconocía haber sentido *la responsabilidad impresionante de poner sus manos sobre la Colina Roja*¹²¹⁸. Así justificaba la solución definitiva al término de las obras¹²¹⁹:

Uno de los principales factores que incidieron en el diseño del Centro fue la preocupación de integrarlo con sensibilidad en el paisaje. El Centro “Manuel de Falla” es el primer edificio importante erigido en esta sagrada colina arquitectónica desde que, en 1537, el Palacio de Carlos V fuera lanzado en medio de la Alhambra¹²²⁰. La empresa requería tanto tacto como valor: se diseñó, pues, un racimo de formas creciendo a partir de los espacios

1216. Giancarlo De Carlo, «Questioni», *Spazio e Società*, n.º 6 (1979): 32-33. Traducido y reproducido en Ángela García de Paredes, ed., *José María García de Paredes: 1924-1990* (Madrid: Fundación Arquia, 2019), 171.

1217. AMRS, *El Centro “Manuel de Falla” en Granada*, s.f., 3.

1218. Alonso, «He sentido la responsabilidad impresionante de poner mis manos sobre la Colina Roja».

1219. La construcción se inició en noviembre de 1975 con la constructora Pastor Peris y Compañía, S.A. Véase Antonio J. Gómez Blanco y Fernando Acale Sánchez, «Dos proyectos para el auditorio Manuel de Falla. Análisis comparado», *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 13 (2008): 144. El auditorio se inauguró en junio de 1978. En 1986 un incendio obligó a su reconstrucción, aprovechada para actualizar algunos aspectos técnicos pero sin alterar el proyecto original. Estas actualizaciones han sido estudiadas en detalle en el artículo referido. También se recogen datos al respecto en García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 62. Finalmente, entre 1989 y 1990, se añadió el pabellón del Archivo Manuel de Falla a continuación de la guardarropea, terminando de cubrir, con esta operación, el muro de contención del Paseo de los Mártires, que daba al proyecto cierto aspecto inacabado; véase García de Paredes Falla, *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*, 64. Construido con idéntica materialidad al auditorio, el archivo permitió liberar la sala situada bajo el hall de entrada, de limitada superficie (7,60 × 8, 70 m), para fines expositivos. Referencias en AMG, *Centro Manuel de Falla. Archivo y oficinas*, signatura 05.004.03, número de registro 575; AMF, Julio Juste, «Universo Manuel de Falla. Exposición permanente. Proyecto museográfico», 2002.

1220. En esta expresión el arquitecto se anticipa a Tafuri en su juicio sobre el Palacio de Carlos V, que calificó de *meteorito casualmente clavado*, véase la traducción en «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 24 (1988): 77-108.

interiores como las de la Alhambra, en una concepción básica totalmente opuesta a la del noble palacio renacentista de Pedro Machuca, en el que las cuatro fachadas condicionan el recinto.

El resultado es un edificio alargado, con una silueta irregular que apenas sobresale de las copas de los árboles, y con gran parte del mismo bajo tierra aprovechando la fuerte pendiente de la colina. El exterior presenta un mínimo de hormigón combinado con grandes superficies de un hermoso ladrillo rosado y quebradas cubiertas de teja patinada. No se perdió ningún árbol importante de los jardines y las yedras pronto cubrirán sus muros¹²²¹.

Obsérvese la afirmación de que el edificio se proyectó como *un racimo de formas creciendo a partir de los espacios interiores como las de la Alhambra*, que concuerda con las operaciones descritas de traslación espacial y reinterpretación de la memoria. Las superposiciones planimétricas con los principales patios de la Alhambra resultan, como hemos visto, altamente elocuentes [Figs. 10-11]. Pero la interpretación del patrimonio local podría haber alcanzado también otros aspectos de orden conceptual, como las experiencias entre interior y exterior o entre arquitectura y paisaje. La correspondencia topológica con el Generalife y diversos espacios de la Alhambra situados al borde de caídas topográficas —ortogonalidad de visión y movimiento— se enriquece con similitudes e inversiones experienciales respecto a los palacios alhambrenos. Así, por ejemplo, el acceso al recinto del jardín de Matamoros se produce en recodo, ocultando inicialmente toda visión del exterior (“paisaje oculto”) [Fig. 16]. El panorama se descubre progresivamente conforme se recorre el jardín, pues en un principio aparece cubierto por la vegetación (“paisaje velado”) y precisamente cuando se desvela por completo, a la altura de la terraza mirador Federico García Lorca (“paisaje desvelado”), el visitante se halla ante el acceso al edificio. El horizonte, por tanto, no se descubre en la culminación del recorrido a través de la arquitectura, como en los palacios nazaries, sino que, al contrario, lo hace en el jardín previo para desaparecer una vez traspasado el umbral de acceso al auditorio, donde domina el “paisaje interior”. En este mismo jardín no sólo se respeta la vegetación preexistente, sino que se enfatiza el papel de los puntos de agua —pilas bajas a ras de suelo— matizando el pavimento y acompañando la transición entre interior y exterior. Como escribiera en *Spazio e Società*

1221. AMRS, *El Centro “Manuel de Falla” en Granada*, s.f., 6. También en Sert, García de Paredes y Cremer, «García de Paredes. Auditorio Manuel de Falla».



[Fig. 17] Terrazas que posibilitan recorridos zigzagueantes sobre el panorama y pérgolas que escalan y encuadran fragmentos del mismo. Arriba, fotografía de Dominique Souise, s.f. AMRS. Abajo, fotografía de la autora, 2021.

(1979), para García de Paredes la Alhambra era un monumento *intessuto di giardini, fontane, stagni e balconi*¹²²²: esta imbricación o entrelazamiento entre interior y exterior, o entre arquitectura, jardín y paisaje, era una de las claves del legado nazarí, y su integración hubo de identificarse como estrategia para alcanzar una arquitectura enraizada.

A continuación sigue una sombra: un porche de 2,62 m de altura libre y 2,85 m de profundidad formado por un contundente voladizo y un pavimento cerámico liso que, como una alfombra, sale del interior al exterior para recibir al visitante, contrastando vivamente bajo los pies con el empedrado previo. Este cambio textural recuerda a la elevación de unos centímetros de los pórticos nazaríes respecto del espacio exterior descubierto en cuanto mecanismo arquitectónico que enfatiza la transición espacial. Tras el umbral hay un cortavientos: doble piel transparente que ejerce el mismo regruesamiento de la transición hacia el espacio principal que los dobles muros nazaríes. Ya en el vestíbulo, la luz indirecta y matizada sustituye a la cegadora del exterior, al igual que en las *qubba-s* de la Alhambra, mientras que las ventanas altas veladas por celosías se transfiguran en una banda de lucernarios transparentes que ofrece una reconexión con el firmamento al introvertido espacio interior. Pero, si en el vestíbulo y la sala de conciertos domina el sobrio “paisaje interior” modelado por García de Paredes —de “elegancia franciscana”, al decir de Rafael Moneo¹²²³—, la salida a cualquiera de las terrazas proporciona expansiones al horizonte de una incontenida exuberancia. En las de la planta -1, el arquitecto dispuso unas esquemáticas pérgolas metálicas, a modo de veladuras que segmentan, escalan y enfocan recortes del panorama al tiempo que materializan la mediación entre individuo y paisaje omnipresente en los espacios liminales de la tradición granadina [Fig. 17]. Por ellas estaba previsto que trepasen las enredaderas, fundiendo la construcción con los jardines¹²²⁴ y evocando los emparrados y bóvedas vegetales de los cármenes tradicionales —aunque estas previsiones no se han cumplido—. Las formas octogonales presentes en terrazas y plataformas, que recercan y preservan los árboles preexistentes, remiten sin proponérselo a los trazados nazaríes de cuarteles jardineros ochavados. ¿Y qué es el Mirador de Melisendra, volado sobre el vacío y barriendo una panorámica de 180 grados, sino un ajimez contemporáneo? [Figs. 19-21]

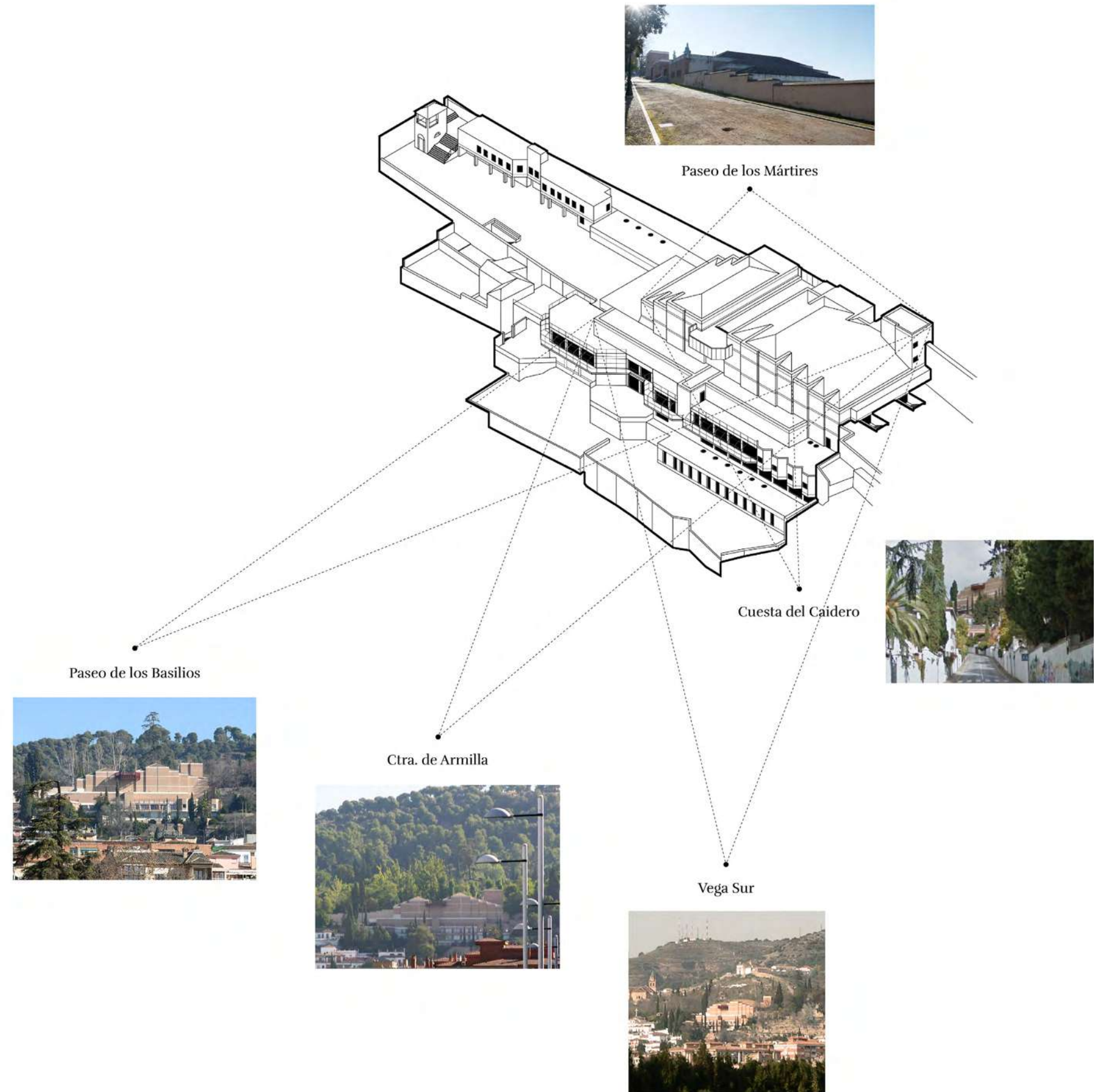
Este Mirador en cubierta pone término al eje visual ortogonal al de desarrollo de la planta; ejes cuyo cruce virtual en el espacio recae sobre el escenario de la sala de conciertos, foco en torno al cual se despliega la construcción. Lugar no ya para “ver sin ser visto”, sino para “ver y dejarse ver”¹²²⁵; espacio para sumergirse en una panorámica semicircular, en vez de para otear veladamente en varias direcciones complementarias, el Mirador de Melisendra constituye no sólo un gesto conceptualmente brillante en cuanto reinterpretación contemporánea de la memoria local —el balcón se conforma con perfiles y pletinas de acero pintados de granate—,

1222. José García de Paredes, «El Centro Manuel De Falla a Granada», *Spazio e Società*, n.º 6 (1979): 31-48.

1223. Rafael Moneo, «José María García de Paredes», en *José María García de Paredes* (Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992), 13-14.

1224. AMRS, *Excmo. Ayuntamiento de Granada. Centro “Manuel de Falla”: Jardinería complementaria. Memoria* (1980). También en Ramírez de Lucas, «El Centro Manuel de Falla en Granada: Una gran obra arquitectónica junto a la modesta casa del compositor».

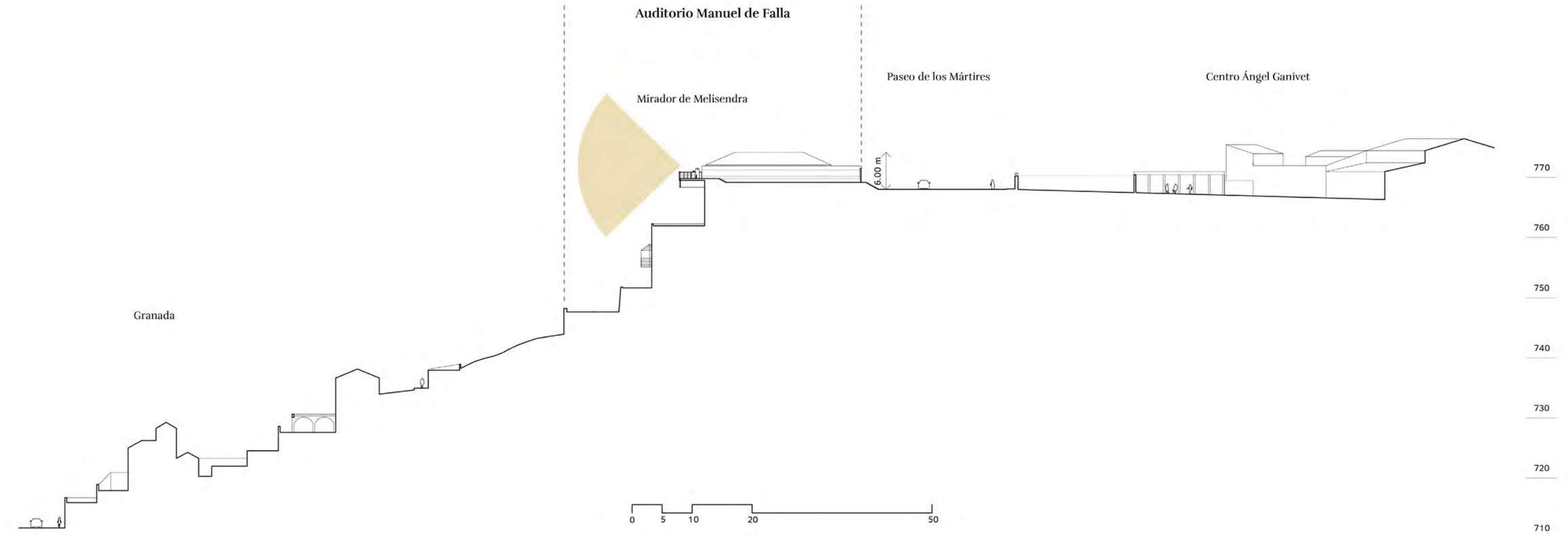
1225. Hernández Pezzi, *José María García de Paredes*, 77.



[Fig. 18] Impronta perceptiva del Centro Manuel de Falla en la actualidad. Elaboración propia.



[Fig. 19] Vista desde el Mirador de Melisendra. Fotografía de la autora, 2017.

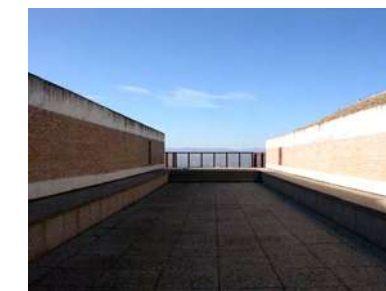


[Fig. 20] Implantación topográfica del Centro Manuel de Falla. Elaboración propia.

sino también un acto de generosidad del arquitecto para con la ciudad. En este punto más prominente y visualmente expuesto¹²²⁶, donde habría sido fácil colocar un remate vanidoso de gran visibilidad, García de Paredes crea un vacío, una calle de aire abierta a todos que expone al paisaje [Fig. 21]. Compensa, de este modo, la mínima emergencia de la construcción y sus tapias hacia el Paseo de los Mártires, restituyendo la experiencia del paisaje desde este lugar y enriqueciéndola, además, con su arquitectura. En la actualidad, sin embargo, el Mirador no ejerce su vocación pública al haberse dispuesto a su entrada una cancela.

Este proyecto, como el anterior, se enfrenta a un emplazamiento topográficamente complejo y sometido a la influencia de la Alhambra y, además, condicionado por preexistencias edificadas y jardinerías que se hacía conveniente preservar. La reinterpretación, desde la abstracción, la materialidad y la métrica del patrimonio edificado de la colina, unida a la focalización de los esfuerzos en el perfecto funcionamiento de la construcción en el lugar, da como resultado una arquitectura enraizada al tiempo que de absoluta contemporaneidad. Su decidida vocación pública, finalmente, favorece su uso y reconocimiento social y lo convierte en emblema y referente para la ciudad. Sin proponérselo, José María García de Paredes legó a Granada un monumento para la posteridad. Había respondido implícitamente, con su obra, a aquel inquietante interrogante que lanzase en una conferencia impartida en la Fundación Juan March:

No sé qué quedará de nuestro tiempo en el futuro. ¿Qué clase de ruinas producirá nuestra modesta arquitectura del siglo XX? Ante unas, sin duda, hermosas, y ojalá lejanas, ruinas de San Pedro, de Chartres o de El Escorial, ¿qué especie de cementerio de automóviles legaremos a nuestros nietos? Quizás una montaña de cristales rotos, quizás un montón de chatarra oxidada, quizás algún puente retorcido¹²²⁷.



[Fig. 21] El Mirador de Melisendra, exteriormente y desde el pasaje en cubierta. Fotografías de la autora, 2021.

¹²²⁶ Hernández Soriano, «El estilo internacional en Granada», 330.

¹²²⁷ José María García de Paredes, *Tres paisajes con arquitecturas* (Madrid: Fundación Juan March, 1986), <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21682>.

Edificio Zaida

Para terminar este bloque de experiencias singulares entre arquitectura y paisaje, nos ocuparemos del edificio cabecera de manzana que preside el espacio urbano emblemático de la Fuente de las Batallas, proyectado y construido por Álvaro Siza Vieira entre 1993 y 2006 en colaboración con Juan Domingo Santos.

Esta cabecera urbana siempre tuvo un gran protagonismo en el “paisaje urbano interior”¹²²⁸ de la ciudad. A mediados del s. XIX estaba conformada por dos inmuebles adosados de carácter residencial con acceso por la Carrera del Genil [Figs. 1-3]. El que ocupaba la esquina hacia la Carrera, aunque muy transformado, se remontaba al s. XVII: se trataba del primer módulo de una construcción de dos plantas que se extendía a lo largo de todo el paseo, reconociéndose en la Plataforma de Vico y, ya algo desfigurado, en los grabados de Andrés Giraldo (1835) o George Vivian (1838) [Fig. 2]. El segundo inmueble, erigido en el patio trasero del anterior, presentaba su misma altura, habiendo variado numerosas veces de configuración y distribución de huecos.

Entre 1866 y 1868 se llevaría a cabo el embovedado del tramo del Darro comprendido entre el Puente de la Paja y el Puente de Castañeda; operación que cambiaría radicalmente la fisonomía de este espacio urbano, que de estar surcado por el cauce descubierta del río flanqueado por pretilos¹²²⁹ pasó a convertirse en una amplia explanada. Borrada la traza del río, la disposición de edificios, manzanas y paseos en este amplio espacio urbano resultaba aparentemente más azarosa. En 1941 se colocó la Fuente de las Batallas¹²³⁰ en el aproximado centro geométrico de la explanada, con objeto de introducir algo de orden —visual y circulatorio— en su desbaratada configuración.

A mediados de la centuria se instaló en el edificio cabecero la Gran Pensión Sevilla, con acceso por Carrera del Genil¹²³¹. Las Ordenanzas de 1949 lo reconocieron como “final de perspectiva” del espacio urbano y merecedor de un tratamiento especial¹²³². Pocos años después, el propietario de la pensión solicitaría instalar en



[Fig. 1] Puerta Real a mediados del s. XIX. El Darro discurría descubierta. En el centro de la perspectiva, el edificio cabecera de manzana en cuyo solar se alzaría el Zaida. Al fondo, Sierra Nevada. Fotografía de Charles Soulier, 1858.

1228. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

1229. De acuerdo con las tendencias higienistas entonces en boga, los contornos irregulares del curso de agua, los depósitos arenosos que en él se acumulaban y la heterogeneidad de su fábrica eran considerados visualmente despreciables. Madoz en su *Diccionario* (1847) había señalado que *contribuiría mucho a su hermosura la supresión de los bancos de piedra y del pretil que corona las márgenes del Darro, así como el cierre de este río, proyectado ya, empresa que imperiosamente reclama el buen gusto y hasta la policía de Granada*; en Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. VIII: 505. Un primer proyecto rectificación y estrechamiento del cauce con ampliación del Puente de Castañeda, firmado por Luis de Osete y Salvador Amador, no llegó a ser ejecutado. Se conserva en AMG, *Regularización del margen izquierdo del río Darro por la Carrera del Genil y colocación de una fuente junto al Puente de Castañeda, frente al Teatro*, expediente con signatura C.00005.0099.

1230. Acale Sánchez, *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*, 454.

1231. En 1947 se solicitó licencia para obras de reparación y reforma proyectadas por el arquitecto Cienfuegos. La intervención consistía en la *apertura de un claro en planta baja, colocación de puerta metálica enrollada, catorce m² de tabique, entresacado de solería, repellos y blanqueos*. Se concedió la licencia de obra pero el plazo expiró sin haberse ejecutado ésta. AMG, *Obra de reforma en Carrera del Genil, nº 2*, expediente con signatura C.03115.0509.

1232. Ayuntamiento de Granada, *Ordenanzas Generales de Construcción de 1949*, Art. 127.

[Fig. 2] El edificio cabecera de manzana, junto al Puente de Castañeda, en 1835. Se reconoce que la mitad izquierda del inmueble pertenece a una estructura mayor que recorre el alzado occidental de la Carrera del Darro. Hacia el centro del paseo se alza la basílica de las Angustias con sus dos torres gemelas. Al fondo, Sierra Nevada. Detalle del grabado N.S. de las Angustias patrona de Granada, Andrés Giraldo, 1835. BNE, INVENT/49773.



[Fig. 3] El edificio cabecera de manzana y el Puente de Castañeda hacia 1855. Se confirma la independencia de los dos inmuebles adosados, aunque éstos pudieron haber compartido escalera. Detalle de la fotografía Granada, Sierra Nevada de Louis Leon Masson, perteneciente al Album fotográfico sevillano dedicado a los Duques de Montpensier. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, Fototeca, 001671. BD FFF.



la cubierta un rótulo luminoso¹²³³, consciente de la presencia urbana del edificio y de su potencial publicitario. Seguidamente, el inmueble cambió de manos y pasó a ser denominado Hotel Zaida¹²³⁴. Todo indica que fue entonces cuando se reorganizaron las fachadas, unificando todos sus huecos y trasladando el acceso al centro del lienzo orientado a la Fuente de las Batallas. Se pretendió crear una composición prácticamente simétrica y un acceso que atrajese a los transeúntes que discurrían por este nodo de actividad. La entrada principal se subrayó con un ojo de buey y una marquesina volada. En lo que respecta a los acabados, el color blanco dominaba los alzados salvo en el basamento, que se pintó de azul grisáceo; una esquemática cornisa separaba ambos niveles tratando de aportar distinción burguesa. Las cubiertas se reformaron íntegramente en esta operación y un ático lineal reemplazó a la anterior linterna¹²³⁵ [Fig. 4]. En este estado se mantuvo el edificio, con sólo cambios de orden menor, hasta los años noventa.

1233. AMG, Francisco Antelo Molina solicita instalar un anuncio luminoso en el tejado de su establecimiento Pensión Sevilla situado en la Carrera del Genil, expediente con signatura C.04715.0370.

1234. AMG, José Zarzo Hernández solicita licencia de apertura del 'Hotel Zaida' en Carrera del Genil nº 2, expediente con signatura C.04717.0425.

1235. En estos momentos, el embovedado del Darro hasta el Genil ya había sido ultimado, dando lugar a la que estaba llamada a ser una concurrida vía de tráfico: Acera del Darro. Consecuentemente, el rótulo



[Fig. 4] El Hotel Zaida hacia 1970. Ya estaba ultimado el embovedado del Darro y se había instalado la Fuente de las Batallas en el centro de la explanada, frente al edificio. Autor desconocido.

Sobre su solar fue llamado a intervenir Álvaro Siza en 1993. La Caja Rural de Granada había adquirido el vetusto hotel dos años antes. El Ayuntamiento decretó que la actuación había de ser conjunta en los tres inmuebles que por entonces integraban la cabecera de manzana —el antiguo Hotel Zaida y otros dos edificios domésticos entre medianeras— y designó a Siza como proyectista de la remodelación¹²³⁶. Al escoger a un arquitecto de reconocido prestigio —Pritzker en 1992— se pretendía sortear polémicas¹²³⁷, algo que, pese a todo, no se consiguió: el proyecto estuvo rodeado desde sus inicios de una encendida controversia en la que se solapaban recelos hacia la arquitectura contemporánea, intereses inmobiliarios y alarmas de que ocultaría para siempre la estampa de Sierra Nevada; alarmas que, por otro lado, raramente habían saltado ante la abundante edificación especulativa de la ciudad¹²³⁸.

Para cuando el portugués recibió el encargo, si bien el antiguo hotel mantenía su aspecto de mediados de siglo, su entorno había sufrido una profunda transformación [Fig. 5]. Los inmuebles de renta y casas familiares habían dado paso, durante la etapa desarrollista, a masivos bloques de viviendas de arquitectura heterogénea. Sus alzados, repetitivos y con alturas de 6 a 8 plantas, habían alterado las proporciones del espacio urbano, su luminosidad y calidad ambiental. La panorámica de Sierra Nevada aparecía, por tanto, ya fragmentada e interrumpida por las

identificativo del establecimiento hotelero se trasladó a la esquina opuesta del lienzo de fachada, con vistas a atraer una mayor clientela.

1236. Juan Enrique Gómez, «Los pisos del nuevo Zaida costarán 400.000 pesetas el metro cuadrado», IDEAL, 25 de julio de 2000.

1237. A. N., «El Ayuntamiento encarga a Siza la rehabilitación de la manzana del Hotel Zaida para sortear polémicas», IDEAL, 17 de septiembre de 1994.

1238. Amina Nasser, «La Escuela de Arquitectura respalda el proyecto de Siza en el Zaida y dice que existe "hipocresía" en la controversia», IDEAL, 25 de noviembre de 1994; A. N., «El gobierno municipal pretende aprobar hoy por urgencia el controvertido proyecto de Alvaro Siza en el Zaida», IDEAL, 23 de diciembre de 1994.

[Fig. 5] El Hotel Zaida abandonado y adquirido por Caja Rural, hacia 1998. La Fuente de las Batallas ya aparece desplazada y alineada con la Carrera y, la zona, peatonalizada. Obsérvese la edificación estandarizada que contornea el espacio urbano. Fotografía incluida en *Granada siempre viva* (2000), s. p.

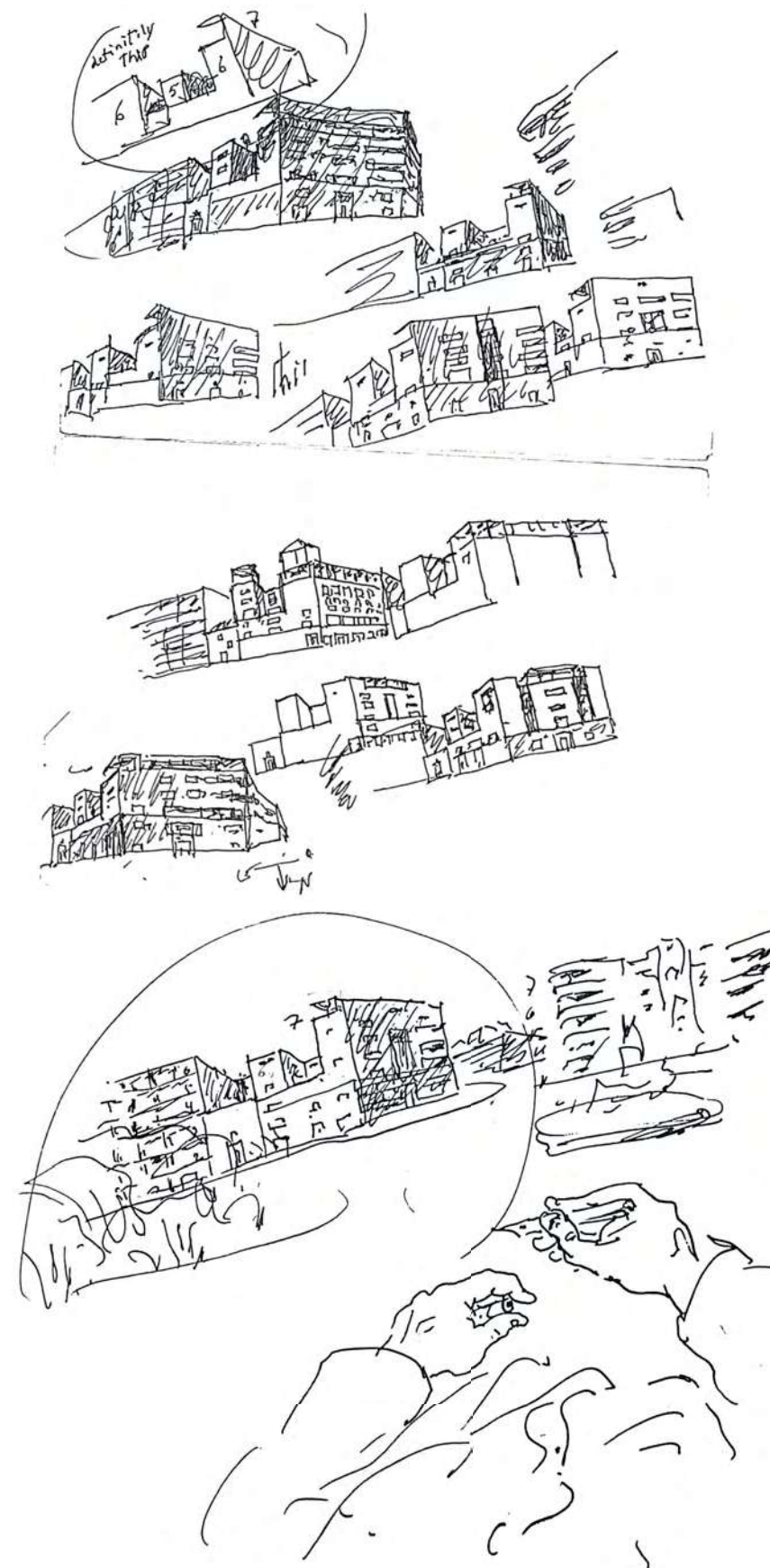


nuevas edificaciones. Aunque el tráfico había sido canalizado hacia Acera del Darro y peatonalizada la zona de la Fuente de las Batallas, éste seguía —y sigue— siendo constante: los vehículos rodean la manzana que encabeza el Zaida, y su afluencia viene intensificada por la entrada y salida a un aparcamiento subterráneo¹²³⁹. La escena urbana aparecía consecuentemente tensionada por el flujo de vehículos que, discurriendo desde Reyes Católicos hacia Acera del Darro, seguía la traza del río oculto bajo el asfalto. La Fuente de las Batallas había sido también desplazada hasta alinearse con la Carrera del Genil, ahora de la Virgen, de modo que el frente del antiguo Hotel Zaida volvía a presentar una situación perceptiva sensiblemente similar a aquella del siglo XIX. Tras él, no obstante, se alzaba la indecorosa medianería del bloque colindante, que lo superaba en tres plantas. Empequeñecido por sus convecinos, el Zaida no podía mantener sus proporciones originarias [Fig. 5].

La propuesta de Álvaro Siza fue fruto de una larga reflexión acerca de cómo intervenir en un espacio urbano emblemático, con gran presencia en el imaginario local, que ofrecía además una vista de la Sierra ampliamente apreciada. La arquitectura existente del Hotel Zaida, aunque precaria y carente de valor intrínseco¹²⁴⁰, permitía meditar acerca de su papel urbano y decidir qué mantener y qué innovar de su relación con el paisaje a distintas escalas. Es conocido que Siza se caracteriza

1239. Siza critica el exceso de vehículos en los centros urbanos, al que alude como “la dictadura del coche”; en A. N., «El coche ha propiciado la pérdida de carácter de las ciudades», *IDEAL*, 18 de marzo de 2002.

1240. El edificio se hallaba catalogado en el PGOU de 1985 con nivel 3 de protección (estructural). Entre 1993 y 1996 se redactó el Plan Especial hotel Zaida, que con el PGOU de 2001 pasó a denominarse Plan Especial Transitorio ET-05. Para Siza, se había confundido el valor estratégico de la posición urbana del edificio con su valor arquitectónico; véase Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos, «Sobre la memoria de la ciudad y algunas notas acerca de Picasso. Conversación entre los arquitectos Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos», 2003, <https://fundacion.arquia.com/media/5007/sobre-la-memoria-de-la-ciudadcadiz.pdf>.



[Fig. 6] Croquis exploratorios de Álvaro Siza que denotan su inquietud por la inserción de la arquitectura en el paisaje urbano. Arriba, determinación del número de plantas en relación con los inmuebles de las inmediaciones y con la memoria de las construcciones sobreescritas. Le siguen numerosos esbozos en los que se tantea la cualidad de los alzados en relación con el espacio urbano inmediato. Abajo, el arquitecto retrata sus propias manos dibujando desde la zona del Campillo Bajo. CCA, AP178.S1.PR03.SS1.004.

por su “escucha” atenta de los lugares, que entiende el *origen de toda arquitectura*¹²⁴¹. El autor admite que, en sus proyectos, el alcance del contexto considerado es variable, según lo requiera el emplazamiento: en sus palabras, *encontrar el tono en este balance entre objeto y ciudad, el tono de cada operación, es uno de los trabajos y exigencias más importantes*¹²⁴². Asume el paisaje urbano como palimpsesto en el que la presencia humana y la arquitectura van imprimiendo un carácter específico generación tras generación¹²⁴³. Descifrar ese palimpsesto, comprender el paisaje escrito a través del tiempo, se convierte en la primera meta de la acción proyectual; una meta que *exige estudio, concentración, pero que, por otro lado, incentiva la creatividad, la emoción, las ganas de encontrar cosas nuevas*¹²⁴⁴.

En el caso que nos ocupa, la búsqueda de la trabazón con el lugar la ejemplifican los numerosos bocetos realizados desde distintas perspectivas y salpicados de anotaciones [Fig. 6]¹²⁴⁵. Los objetivos del proyecto, en palabras del autor, eran: *por un lado dialogar con las construcciones existentes mediante las proporciones más adecuadas; luego, rescatar de entre las tres edificaciones una casa tradicional de dos patios y, por último, aprovechar la vista bellísima del Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta*¹²⁴⁶. El nuevo Zaida se llevó a cabo en dos fases: en la primera se sustituyó el volumen compuesto por el hotel y el edificio residencial adyacente y, en la segunda, se reinterpretó la contigua casa-patio decimonónica, no catalogada pero entendida por el arquitecto como testimonio valioso de la tradición doméstica granadina¹²⁴⁷. El primer volumen albergaría un sótano de almacenamiento, plantas baja y primera destinadas a oficina y sala de exposiciones (200 m²) de la entidad bancaria¹²⁴⁸, además de dos locales comerciales; planta segunda de oficinas y tres plantas de viviendas; el segundo edificio se pensó destinar en principio a fines culturales¹²⁴⁹, pero terminaría definiéndose como sede empresarial¹²⁵⁰. Con este programa, las relaciones que vino a establecer el nuevo Zaida con su entorno pueden ser descritas en tres niveles.

En primer lugar, hay que considerar el entorno inmediato al inmueble constituido por la vía pública, de la que el edificio participa a través de sus tres alzados.

1241. Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 207. *Todo lo que existe es importante*, ha declarado el arquitecto, evidenciando su intención de aprehender la realidad del lugar en cada proyecto; véase Peter A. Testa, «The Architecture of Alvaro Siza» (Memoria para la obtención del Master of Science in Architecture Studies, MIT, 1984), 43.

1242. Alejandro Zaera, «Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza», *El Croquis*, n.º 68/69 (1994): 17.

1243. Valdemar Cruz, *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 23. El autor realiza dicha reflexión sobre el caso de Lisboa.

1244. Cruz, *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*, 51-52.

1245. El archivo del proyecto se conserva en el CCA, a cuyo personal agradecemos la información y documentación facilitada mediante consulta telemática.

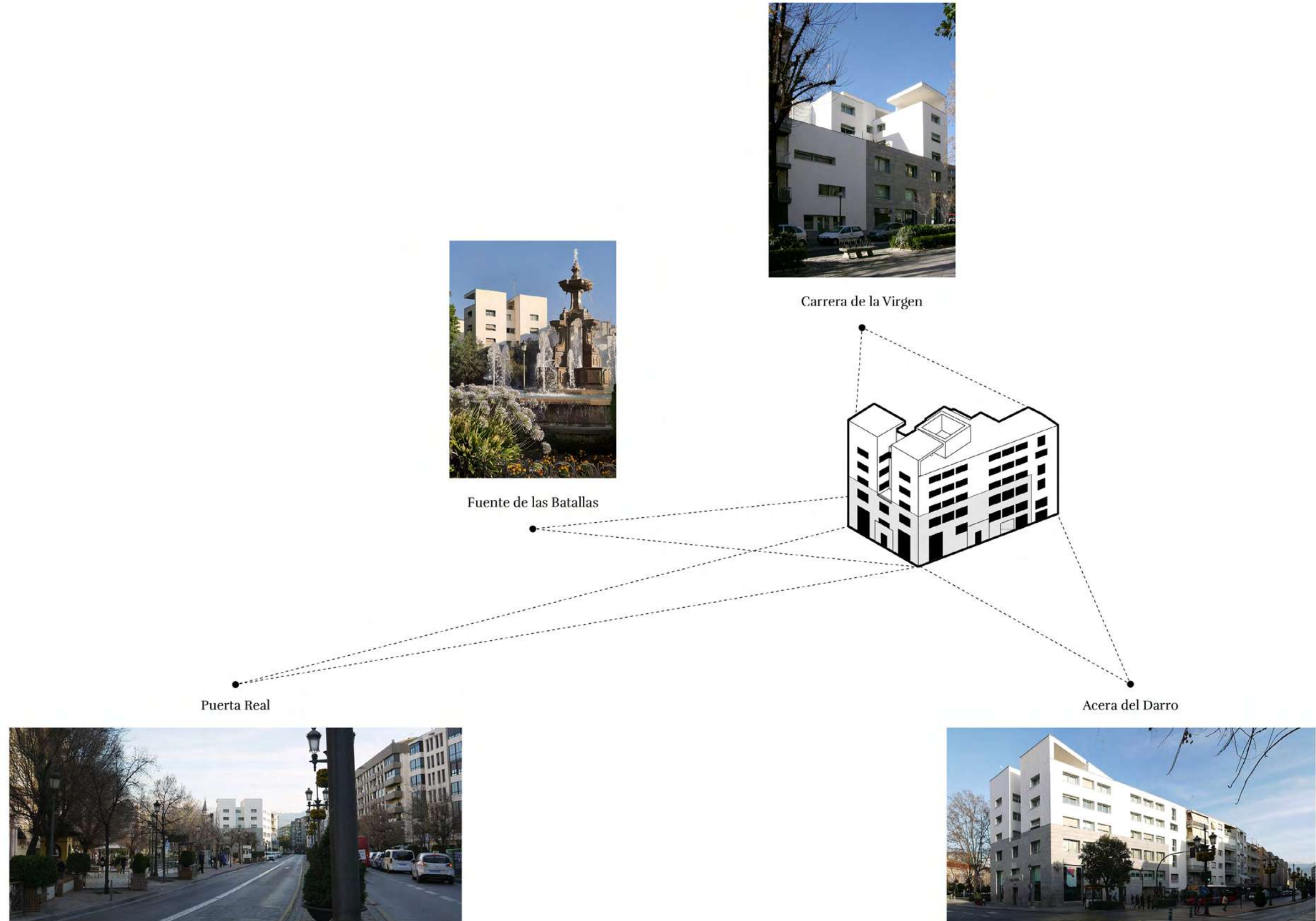
1246. Juan Domingo Santos, «El ojo de la memoria. Anotaciones a una arquitectura actual: el edificio Zaida de Puerta Real en Granada», *AQ: Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental*, n.º 10 (1996): 50-51.

1247. Siza Vieira y Domingo Santos, «Sobre la memoria de la ciudad y algunas notas acerca de Picasso. Conversación entre los arquitectos Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos».

1248. Brígida Gallego Coín, «El edificio Siza formará parte de una muestra sobre arquitectura española en el MOMA de Nueva York», *IDEAL*, 11 de agosto de 2005.

1249. Juan Luis Tapia, «Un patio de artesanía Siza», *IDEAL*, 31 de mayo de 2006.

1250. Siza Vieira y Domingo Santos, «Sobre la memoria de la ciudad y algunas notas acerca de Picasso. Conversación entre los arquitectos Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos».



[Fig. 7] Impronta perceptiva del edificio Zaida en la actualidad. Elaboración propia.

Siza advirtió prontamente la diferente cualidad urbana de los espacios adyacentes. Acera del Darro era una concurrida y frenética calle comercial, regada de tráfico, ruidosa y flanqueada por bloques de viviendas anodinos. Carrera de la Virgen, en cambio, era un paseo peatonal emblemático, arbolado con crecidos plátanos de sombra, cuya atmósfera de quietud sólo la interrumpían las campanas cantoras de la parroquia de las Angustias. Su condición conectora entre el Campillo y la Fuente de las Batallas y los paseos del Genil, unida a su abundante sombra, lo convertía en una travesía-umbral, de preparación mental para la entrada o salida del núcleo de más frenética actividad. Por último, la Fuente de las Batallas constituía una explanada muy frecuentada, lugar tanto de circulación como de descanso de locales y visitantes, con una honda penetración visual —sólo matizada por el mobiliario urbano y un arbolado joven— y una conectividad peatonal interrumpida por la calzada y el acceso al aparcamiento subterráneo.

En su propuesta, Siza atendió a la diferente cualidad de dichas situaciones¹²⁵¹ [Fig. 7]. El nuevo edificio exhibe su cara más urbana y “convencional” hacia Acera del Darro, adoptando la cota de coronación del inmueble aledaño y creando un alzado ordenado y neutro con huecos predominantemente horizontales. Sólo la última crujía, correspondiente a la casa-patio, se diferencia ligeramente, con su alternancia de huecos verticales y apaisados. Hacia Carrera de la Virgen, en cambio, el arquitecto significa la diferencia entre las dos propiedades originales variando drásticamente el orden regular de huecos del volumen delantero, que pasan a ser rasgados y desalineados en el posterior, y esculpiendo las plantas superiores, semiocultas entre las copas de los plátanos, para crear espacios libres privados asociados a las viviendas. Finalmente, hacia la Fuente de las Batallas y Puerta Real el edificio presenta un alzado más oficial, simétrico —como lo fuera el del antiguo hotel—, con acceso centrado y vocación de equilibrio para una plaza irregular sin apenas referencias y fuertemente tensionada por el tráfico.

De rigurosa rectitud, el edificio se terminó en piedra de Sierra Elvira, característica de Granada, con acabado mate, en los tres niveles inferiores, y revoco blanco en las superiores, excepto en el volumen trasero, donde se dispuso un zócalo de piedra bajo, más adecuado a la menor altura que presenta esta pieza hacia Carrera de la Virgen. Estas decisiones materiales aparecen anotadas en algunos de los croquis (*Branco + pedra igual a de Granada*) y enlazan directamente con la tradición local. Globalmente, la porción del alzado revestida de piedra en el volumen delantero parece recuperar las proporciones del hotel original y, en general, del caserío del siglo XIX, algunos de cuyos ejemplares aún persisten en la zona [Fig. 8]. También el bicromatismo de los alzados, del que Siza hace uso en otros proyectos¹²⁵², hace recordar el aspecto del Hotel Zaida en sus mejores años.

Si bien el autor suele inclinarse, en general, por los accesos tangenciales y semiocultos, recelando de la frontalidad¹²⁵³ y de la separación nítida entre interior y

1251. Álvaro Siza Vieira, «Edificio Zaida y casa patio», *El Croquis*, n.º 140 (2008): 112-25.

1252. Esta diferenciación material en dos niveles está también presente en otros proyectos del autor, como el Centro Meteorológico de Barcelona (1988-1992), la Escuela de Arquitectura de Oporto (1985-1996) o la iglesia de San Marco de Canavezes (1990-1996).

1253. Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 224.

exterior, en este proyecto deja a un lado sus preferencias personales y responde a la necesidad de rematar de forma precisa la manzana, respetando sus alineaciones. El acceso a la entidad bancaria y su sala de exposiciones se produce por el centro del lienzo orientado a la Fuente de las Batallas y en su mismo plano, incluso levemente monumentalizado por una abstracta portada de piedra; la entrada al portal de viviendas y oficinas emplea similar recurso hacia Acera del Darro. Desde las plantas dedicadas a la Caja Rural, la arquitectura asiste, serena y callada, al tráfago de la vida urbana a su alrededor, a través de grandes ventanales verticales que señalan su condición pública. Con la altura, los huecos incrementan progresivamente su horizontalidad, como si tratasen de mirar más lejos, de relacionarse directamente con el horizonte. En las viviendas, sus proporciones tendidas y los sistemas de oscurecimiento batientes los asemejan a ojos entornados que observan en silencio los alrededores. Las vistas no se imponen ni apoderan del interior — para Siza, la experiencia del paisaje debe ser una elección voluntaria¹²⁵⁴—, sino que se introducen en forma caleidoscópica y desjerarquizada, atendiendo a los movimientos y actividades de los ocupantes. En conjunto, a pie de calle el nuevo Zaida es completamente diferente de los edificios aledaños; no rehúye el contraste, sin por ello dejar de expresar un profundo respeto por el lugar —respeto entendido no como sumisión¹²⁵⁵, sino como “mirada atenta”¹²⁵⁶ a sus particularidades— y una íntima comprensión de las situaciones de contorno¹²⁵⁷. Peter A. Testa ha hablado, en este sentido, de un “contextualismo no imitativo”, basado en el conocimiento crítico de la situación con la que se trabaja y en la construcción de estructuras relacionales¹²⁵⁸, aspecto que en breve retomaremos.

En segundo lugar, hay que considerar las relaciones proyectadas con el entorno cercano, en especial, la emblemática vista en embocadura que se obtiene al caminar calle abajo desde el nodo conformado entre Puerta Real, el edificio Suizo y el Hotel Victoria [Fig. 9]. La tensión longitudinal y de movimiento constante que introducía el tráfico necesitaba ser contrarrestada por un elemento que arropase el espacio urbano e indujese a la quietud y la estancia en el entorno de la Fuente de las Batallas. El antiguo Hotel Zaida había quedado no sólo empequeñecido e insignificante en relación con los edificios de su entorno, sino prácticamente invisibilizado por el mobiliario urbano y el arbolado del espacio público; además, la medianería desnuda tras él era una ofensa perceptiva en este céntrico enclave. El



[Fig. 8] Superposición de los alzados del edificio Zaida y el antiguo Hotel Zaida hacia la Fuente de las Batallas. Obsérvese la correspondencia aproximada entre la altura del cuerpo principal del primitivo edificio y la cota alcanzada por el revestimiento de piedra en el nuevo Zaida. Se reinterpretan también la composición centrada y el bicromatismo de los alzados. Elaboración propia a partir de planimetría urbana vectorial actual y las fotografías y alzados del archivo de proyecto custodiado por el CCA.

arquitecto, consciente de estos compromisos¹²⁵⁹, resuelve elevar este alzado hasta las siete plantas de altura, consiguiendo así ocultar la medianería y atenuar, con su presencia frontal, la tensión movimental del espacio. Su composición se manifiesta netamente contemporánea y voluntariamente protagonista¹²⁶⁰. En un principio, el alzado se concibió como un plano rectangular singularizado por un gran hueco de tres plantas de altura, que enmarcaría de modo teatral una vista vertical del espacio urbano¹²⁶¹ [Fig. 11]. Quizás en exceso provocadora para este emplazamiento, la composición finalmente varió para relacionarse, desde la abstracción, con arquitecturas características de la ciudad, mediante una ordenación prácticamente simétrica con dos cuerpos laterales que, gracias al rehundido central, adquieren aspecto de torres. El sencillo gesto de la hendidura del alzado contribuye a su esbeltez y plasticidad, evitando una presencia masiva e imponente. Esta disposición binaria, que reaparece con frecuencia en su obra¹²⁶², recuerda asimismo tanto a

1254. Anaxu Zabalbescoa, «El valor de las cosas aflora en los momentos difíciles», *El País*, 2 de octubre de 2011, http://elpais.com/diario/2011/10/02/eps/1317536813_850215.html; Álvaro Siza Vieira, *Textos*, ed. Carlos Campos Morais, trad. Juana María Inarejos Ortiz y Juan Calatrava (Madrid: Abada Editores, 2014), 22. Siza explica su rechazo a la existencia de una vista dominante a raíz de una enfermedad en su niñez que le impidió salir durante un mes de su habitación, llegando a aborrecer el panorama que desde ella se divisaba; véase Juan Domingo Santos, «El sentido de las cosas [una conversación con Alvaro Siza]», *El Croquis*, n.º 140 (2008): 6-62. También en: Enrico Molteni, *Álvaro Siza «Habitar el paisaje»* (España: Instituto Valenciano de la Edificación, 2006).

1255. Véase Vittorio Gregotti, «Architettura recenti di Álvaro Siza», *Controspazio*, n.º 9 (1972): 22-39.

1256. Josep M. Esquirol entiende el “respeto” como una mezcla de conocimiento y afectividad; en *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*, 117.

1257. Esta cualidad de Álvaro Siza ha sido resaltada por Moneo en relación con otros proyectos; véase Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 235.

1258. Testa, «The Architecture of Alvaro Siza», 137-43.

1259. Moneo ha observado que Siza acepta la hibridez, el mestizaje, el compromiso impuesto por los condicionantes; en Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 206.

1260. Domingo Santos, «El sentido de las cosas [una conversación con Alvaro Siza]».

1261. Juan Domingo Santos, «Álvaro Siza en Granada: Argumentos de una arquitectura contemporánea para una ciudad histórica», *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 305 (1995): 102-6.

1262. El caso más evidente probablemente sea la iglesia de San Marco de Canavezes, donde el autor reconoce que la abstracta apariencia torreada remite a las iglesias tradicionales. Véase al respecto: Michael Blackwood, *Alvaro Siza: Transformando la realidad*, ed. Michael Blackwood y Juan Miguel Hernández León (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012). También se observa en la Casa Avelino Duarte (1980-1984) y en el testero de la Biblioteca Universitaria de Aveiro (1988-1994). La composición



[Fig. 9] Conexión perceptiva entre el edificio Zaida y Sierra Nevada. Fotografía de la autora, 2020.

la vecina iglesia de las Angustias como a la Puerta de los Siete Suelos en el recinto fortificado de la Alhambra, pasando por los palacios señoriales del Renacimiento, el carmen de Rodríguez-Acosta¹²⁶³ e incluso las casas burguesas decimonónicas [Fig. 10]. Establece, así, sutiles conexiones con la arquitectura señorial y monumental granadina, aquella que preside, organiza y serena el entorno cercano. Esta decisión fue consciente, pues en palabras del autor:

[...] el testero principal, en un intento por reequilibrar y reestructurar el desorden urbano de la Plaza, articula una fachada de siete plantas de altura, coronada con un cuerpo superior quebrado, similar a como lo hacen otros edificios singulares que ocupan una posición estratégica en esta parte de la ciudad¹²⁶⁴.

Podríamos hablar también, en este sentido, de la influencia del "paisaje imaginado"¹²⁶⁵, aquel que está presente en la memoria aun no siendo directamente experimentable. Siza ha confesado en varias ocasiones su fascinación por la Alhambra desde que en los años cuarenta la visitase por primera vez¹²⁶⁶. Algo de la

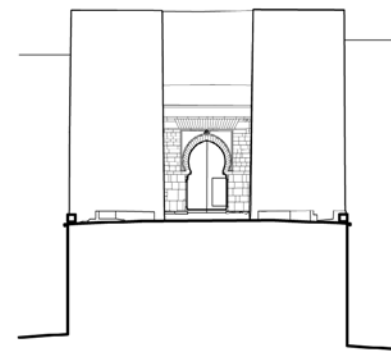
binaria se manifiesta en muchos proyectos firmados por Siza no sólo en los alzados, sino también en las plantas, como se aprecia en su estudio de arquitectura en Oporto (1993-1998), en el Pabellón Carlos Ramos (1985-1986) y en la Escuela de Educación de Setúbal (1986-1994). El alzado principal del Zaida presenta también intensos paralelismos con el orientado al jardín de la Villa Steiner de Adolf Loos (1910).

1263. Remitimos al caso de estudio correspondiente.

1264. Siza Vieira, «Edificio Zaida y casa patio», 118.

1265. Hernández Pezzi, *José María García de Paredes*, 77.

1266. Brígida Gallego Coin, «Granada me parece un sueño», *IDEAL*, 16 de diciembre de 2005. También en *Discurso de aceptación del Premio Nominaciones de Arquitectura de Granada concedido por el Colegio de Arquitectos*, reproducido en Siza Vieira, *Textos*, 364-65.



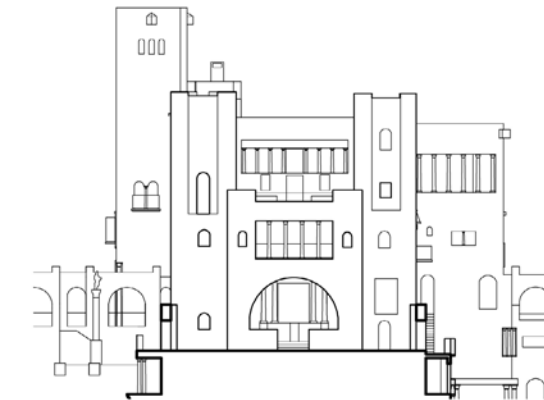
Puerta de los Siete Suelos (s. XIV)



Palacio de los Marqueses de Caicedo (s. XVI)



Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias (s. XVII)

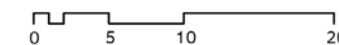


Carmen del pintor Rodríguez-Acosta (s. XX)



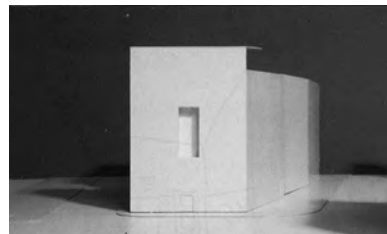
Edificio Zaida (2006)

[Fig. 10] Alzados granadinos emblemáticos de composición binaria: relación con el nuevo Zaida. Elaboración propia.



limpieza, honestidad y sencillez de las construcciones militares de la Colina Roja está presente en este edificio de apariencia sobria y torreada, como si reconociese la anterior existencia, a escasos metros de distancia, de la muralla nazarí de la ciudad y el castillo de Bibataubín¹²⁶⁷. En cualquier caso —y a diferencia del Palace y otra arquitectura “tematizada”—, las referencias granadinas *no han supuesto una transposición directa de las formas, pero sí del espíritu del lugar*, señala¹²⁶⁸. En este sentido, puede decirse, con Norberg-Schulz, que Siza desvela *los significados potencialmente presentes en el entorno*¹²⁶⁹. Y es que, según el portugués, nada puede crearse a partir de cero o de la nada, sólo se puede transformar la realidad con las materias que ofrece la memoria¹²⁷⁰.

Claramente, por su frontalidad lateralmente exenta, el Zaida es una “figura”¹²⁷¹ en este espacio urbano emblemático, que cualifica y completa. Pero, aun siendo muy marcada su presencia —o quizás precisamente por ello—, el edificio escoge el silencio por lenguaje¹²⁷². Frente a la heterogeneidad y el ruido perceptivo de los inmuebles cercanos, el nuevo Zaida opta por minimizar el número de gestos, colores y materiales, ordenar y sistematizar sus huecos. Más que un actor gesticulante¹²⁷³, prefiere ser un equilibrado fondo de escena, devolviendo el protagonismo al espacio y la vida urbana¹²⁷⁴. El zócalo de piedra gris se hace pertenecer al mundo del asfalto y los pavimentos urbanos, anclando la mitad inferior de la construcción al terreno, mientras que las plantas superiores, acabadas en mortero blanco, flotan, livianas, sobre las copas de los árboles, relacionándose con el cielo¹²⁷⁵. Al establecer esta distinción perceptiva en sentido horizontal, la posible contundencia volumétrica del edificio se atenúa, respondiendo cada estrato a un tipo de solicitudes urbanas y paisajísticas. El séptimo nivel, en realidad, no es una planta, sino un ardid por el que los dos volúmenes salientes se prolongan para cubrir y ocultar tras ellos la medianería contigua y las instalaciones en cubierta¹²⁷⁶. Su plegamiento horizontal a modo de viseras introduce un carácter dinámico, enfatiza la distinción del frente hacia la Fuente de las Batallas como principal y reconoce la dimensión urbana del edificio como remate de la manzana.



[Fig. 11] Maqueta de una versión inicial del edificio Zaida, con un hueco de escala urbana y el acceso ya centrado hacia la Fuente de las Batallas. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 305 (1995): 105.

1267. Remitimos al plano general de Granada en el siglo XV presentado en la primera parte de la tesis.

1268. Domingo Santos, «El sentido de las cosas [una conversación con Alvaro Siza]».

1269. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, 18 [traducción de la autora].

1270. Blackwood, *Alvaro Siza: Transformando la realidad*. Peter Zumthor se refiere en términos parecidos a su propia práctica proyectual: *me sumerjo en el lugar de mi proyecto, lo rastreo y, al mismo tiempo, miro hacia fuera, al mundo de mis otros lugares*; en *Pensar la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 41.

1271. Sobre la ambivalencia figura-fondo en las obras de Siza, véase William Curtis, «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes», *El Croquis*, n.º 68-69 (1994): 32-45; William Curtis, «Álvaro. Siza: Paisajes urbanos», en *Alvaro Siza: obras y proyectos*, ed. Pedro de Llano y Carlos Castanheira (Madrid: Electa España, 1995), 19-25.

1272. El mismo arquitecto afirma: *Hay un silencio visual que es muy necesario*; en Cruz, *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*, 58.

1273. Rafael Moneo ha apuntado que, en su obra a partir de los años ochenta, Siza ha tendido a proyectar edificios asimilables a “personajes”; en Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 245.

1274. William Curtis ha señalado que la arquitectura de Siza puede entenderse *como un medio para resaltar la acción humana y para intensificar la experiencia cotidiana, así como para activar las líneas ocultas de energía en la ciudad o en el paisaje*; en Curtis, «Álvaro. Siza: Paisajes urbanos».

1275. Similares apreciaciones realiza el autor respecto a la iglesia de San Marco de Canavezes; en Álvaro Siza Vieira, *Imaginar la evidencia* (Madrid: Abada Editores, 2003), 63.

1276. N., «El gobierno municipal pretende aprobar hoy por urgencia el controvertido proyecto de Alvaro Siza en el Zaida».

[Fig. 12] Experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico de las terrazas. Fotocopia de un croquis de Álvaro Siza. Se señala la ubicación del carmen de Rodríguez-Acosta como "Fundação Acosta". CCA, AP178.Si.1998.PR03.SSi.004.



Por último, hay que considerar las relaciones que el edificio establece con el entorno lejano. El edificio no presenta una impronta perceptiva de largo alcance; no aspira a convertirse en hito de la silueta urbana ni resulta inmediatamente reconocible desde los espacios de visualización tradicionales, pero sí se propone entablar relaciones con algunos elementos del panorama lejano en lo que se refiere a la experiencia a pie de calle y desde sus espacios interiores. De una parte, el arquitecto sostiene que la variedad volumétrica del alzado oriental, hacia Carrera de la Virgen, se inspira en la arquitectura del carmen de Rodríguez-Acosta, hacia el cual sus plantas superiores se asoman en la distancia. Las terrazas elevadas que genera en planta tercera, asociadas a las viviendas, se configuran como vacíos cuidadosamente modelados, sustracciones al sólido capaz que dirigen y acotan las percepciones sin necesidad de marcos [Fig. 12]. En ellas, la arquitectura se convierte en escenario neutro que fomenta la libre exposición al entorno circundante: a la ambivalencia figura-fondo se solapa la ambigüedad entre arquitectura y paisaje¹²⁷⁷. De otra parte, la duplicidad de acabados superficiales de las fachadas establece, especialmente en invierno, afortunadas conexiones con la silueta nevada de la Sierra, visible a ambos lados del edificio desde Puerta Real. Aunque no puede remediar la ocultación de la cordillera ya perpetrada por otros inmuebles y prioriza en su diseño el remate de la manzana, el Zaida consigue dialogar con aquélla a través de la limpieza y serenidad de sus líneas, el cromatismo glacial y la interacción con la luz. Siza sostiene que no fue ésta una decisión consciente; lo cierto es que, por un efecto de inmensa fortuna, el revoco blanco manchado con otros pigmentos¹²⁷⁸ reacciona bajo la luz solar emitiendo las mismas tonalidades que la nieve situada

1277. En este sentido, señala Curtis que *los proyectos de Siza también son fragmentos de paisaje*; en Curtis, «Álvaro. Siza: Paisajes urbanos».

1278. A. N., «Álvaro Siza concluye el proyecto definitivo del nuevo edificio Zaida», *IDEAL*, 24 de julio de 2000.

a sus espaldas, mientras que la piedra de Sierra Elvira de los niveles inferiores se asocia con las pendientes desnudas que, en la lejanía, se perciben asimismo de color grisáceo [Fig. 9]. Con todo, no pretende el Zaida ser un objeto arquitectónico orientado a la contemplación estática¹²⁷⁹, ni tampoco a su visionado fugaz y dinámico: en él se encuentra implícita una concepción experiencial del paisaje urbano, que Siza propone aprehender libremente con todos los sentidos y evocar, posteriormente, en la memoria.

1279. Domingo Santos, «Álvaro Siza en Granada: Argumentos de una arquitectura contemporánea para una ciudad histórica», 106.

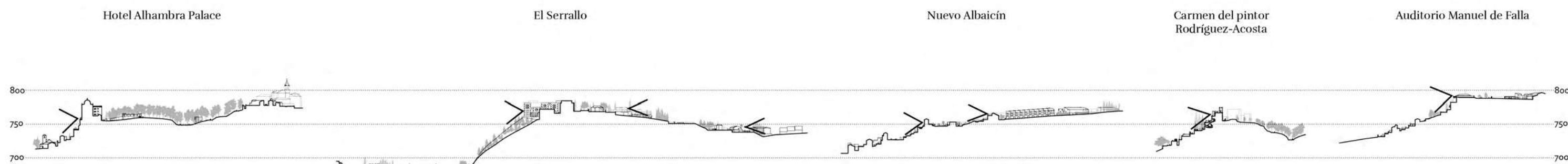
CONCLUSIONES

En esta tercera parte de la tesis hemos examinado algunas de las situaciones entre arquitectura y paisaje más representativas de la Granada de los últimos tiempos; un periodo en que, a diferencia de los anteriores, la conciencia paisajística se extiende rápidamente a todos los niveles de la sociedad. Esta universalización del “pensamiento del paisaje”¹²⁸⁰ no se traduce, sin embargo, en modos de habitar y construir más comprometidos con el lugar, sino que deriva en simplificaciones diversas de la idea de paisaje por reducción a alguna de sus componentes.

Aunque a Granada llegaron comparativamente tarde el crecimiento demográfico, los avances de la industrialización y las nuevas tendencias artísticas, quedando interrumpido el proceso modernizador por el conflicto civil, sus preliminares y secuelas, las interpretaciones del entorno local como paisaje a lo largo del periodo considerado se caracterizan por su inestabilidad, habiendo experimentado sensibles contracciones y dilataciones, así como cambios de valoración, en función de los intereses dominantes. De un paisaje restringido a comienzos de siglo a la Alhambra, Sierra Nevada y las perspectivas lejanas proporcionadas por las colinas pintorescas, se avanza entre los años veinte y cuarenta hacia un reconocimiento creciente del Albaicín y el centro histórico y monumental, para durante el desarrollismo abandonar las cautelas paisajísticas en la práctica totalidad de la ciudad y, posteriormente, reincorporar los barrios históricos al paisaje urbano, junto con una vega alarmantemente mermada y cualquier traza natural o patrimonial superviviente al avance de la urbanización. La inexistencia de una interpretación paisajística estable, dominante o suficientemente articulada en este tercer intervalo nos llevó a hablar del “paisaje incierto” de la Granada contemporánea; incerteza que sintetiza su devenir reciente pero que se proyecta asimismo hacia el futuro. Estos cambios de óptica hacia el entorno obedecen a variaciones culturales de ciclo cada vez más corto —sentido patrimonial, modas, medios de comunicación, conciencia ecológica—, al criterio también variable de la clase gobernante y, especialmente, al contexto y actividad económicos —autarquía, turismo, mercado inmobiliario, consumo de masas—. En este sentido, el paisaje urbano ha dejado de ser una “imagen cerrada”¹²⁸¹ a efectos cognitivos —dotada de una precisa significación

1280. Berque, *El pensamiento paisajero*.

1281. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 44.



[Fig. 1] Comparativa de secciones transversales a la topografía en los casos estudiados con implantación en ladera. Correspondencia entre este tipo de emplazamientos y la vocación de apertura al panorama. Elaboración propia.

cultural, simbólica e identitaria— para convertirse en una “imagen abierta”¹²⁸² susceptible de infinitas reinterpretaciones simultáneas, incluso interesadas, todas ellas aparentemente legítimas.

A pesar de esta apertura contemporánea de la idea de paisaje, las aproximaciones al mismo desde la iniciativa constructora demuestran un abanico bastante estrecho de enfoques. A lo largo de los bloques de estudio anteriores hemos podido comprobar que lo que diferencia la arquitectura producida en los últimos tiempos y que de manera más decisiva ha transformado el paisaje local es en mayor medida su dimensión perceptiva —su apariencia— que su planteamiento de fondo en relación con el lugar. Dichos planteamientos o aproximaciones, a diferencia de los episodios pasados en que la arquitectura (con mayúsculas) era ante todo una actividad sociopolítica, religiosa e ideológica, se evidencian principalmente marcados por premisas y condicionantes económicos, sea en un sentido restrictivo, de escasez y determinismo, sea en un sentido proactivo, de apropiación, propaganda o maximización de los beneficios. Françoise Choay ya observó el “empobrecimiento semántico” experimentado por el paisaje urbano de las ciudades europeas durante el siglo XIX¹²⁸³; en la centuria siguiente, dicho proceso no parece sino haberse afirmado y consolidado, y en ello la arquitectura ha jugado sin duda un papel determinante.

Es evidente que la vinculación estrecha con el territorio por razones familiares, de pertenencia, de propiedad, de administración o de trabajo físico, que conllevaban lazos emocionales, corporales y de responsabilidad vital con la tierra, ha quedado prácticamente disuelta. Debido a la obsolescencia de estos lazos y de los símbolos y significados tradicionalmente asociados a los lugares, unida al paralelo ascenso del enfoque mercantilista aplicado a la arquitectura y el paisaje urbano, en la construcción de los últimos tiempos prevalece cuantitativamente bien la indiferencia, bien la apropiación, explotación o comodificación del paisaje, sea de su espacio físico, sea de sus cualidades ambientales y perceptivas o de su dimensión evocadora.

En Granada, las laderas —especialmente de la cota 750 en adelante— han mantenido su vocación histórica de dominio y recreación paisajística desde el espacio

privado, pero ampliando progresivamente las bases sociales con capacidad de acceder a esta experiencia hasta llegar a las clases medias. Ello se ha traducido en una ocupación más extensiva e indiscriminada y en una relación forzosa de la arquitectura con la topografía, que oscila entre su sometimiento y la fusión con lo construido. La estetización del panorama divisable y de la “ciudad soñada”¹²⁸⁴ con fines comerciales ha sido un recurso común en estas zonas del territorio desde la iniciativa pionera del Hotel Alhambra Palace, si bien se aprecia una paulatina diversificación de las perspectivas y cualidades paisajísticas susceptibles de ser empleadas como reclamo. A la vista dominante y jerárquica del Palace, con la ciudad abriéndose a sus pies y fundiéndose con la vega bajo la silueta de Sierra Nevada, se suman, con el tiempo, nuevas visuales desde pendientes otrora escasamente renombradas y ocupadas por explotaciones agrarias, viviendas populares o vegetación de ladera (Cerro de San Miguel, Barranco del Abogado, El Serrallo, Camino de los Neveros). Paralelamente, de la connotación elitista de aquel hotel de lujo altivamente dominante del panorama se pasa a la condición aburguesada de las urbanizaciones privadas en enclaves exclusivos y a las ocupaciones masivas orientadas a las rentas medias; promociones en las que las cualidades paisajísticas asociadas a la arquitectura son frecuentemente reducidas a imágenes planas y signos comercializables.

Las periferias modernas, en cambio, aparecen edificadas mayoritariamente en el llano —por su facilidad para la construcción— y a retazos, sin proyectos urbanos efectivos hasta finales del siglo XX. La estrategia de ocupación de los contornos de la ciudad histórica evoluciona desde la transición intuitiva de lo urbano a lo agrario a la indiferencia ante el paisaje y su posterior comodificación; cambios de planteamiento que aparecen directamente relacionados con las tipologías habitacionales preferentes, de la casa unifamiliar con patio o jardín al bloque bajo en manzana cerrada y posteriormente al bloque abierto con alturas crecientes, para retornar en las últimas décadas a la vivienda unifamiliar y el bloque bajo, frecuentemente asociados a las mencionadas laderas. En el primer tercio de siglo, el paisaje no sólo se encontraba limitado a las vistas más emblemáticas y los entornos más cualificados, desde una óptica esteticista apoyada en el criterio del arte, sino que su experiencia asociada al domicilio, entendida como recepción sensorial pasiva,

1282. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 47.

1283. Choay, *The Modern City: Planning in the 19th Century*, 8.

1284. Conde, *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*.



[Fig. 2] Evolución de los focos de urbanización en la periferia (en negro) en relación con la ciudad consolidada (en blanco). Elaboración propia.

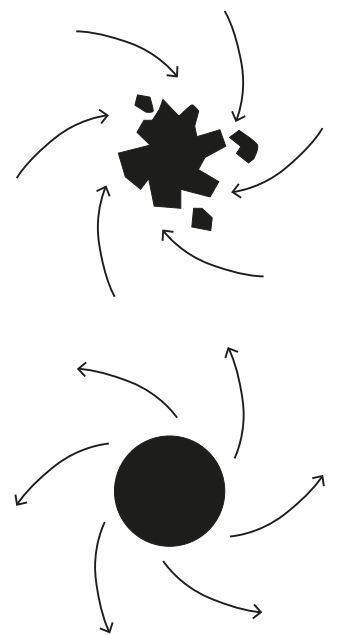
presentaba connotaciones eminentemente burguesas. Durante la Guerra Civil y primera posguerra, el supuesto privilegio del paisaje se trató de extender a la clase obrera y de adeptos al régimen en las agrupaciones de promoción oficial, reemplazando la componente contemplativa por un simulacro de vida rural. La motivación propagandística y de refuerzo ideológico subyacente a estas posiciones no se tradujo en una conciencia paisajística integral. Mediado el siglo, el ambiente local se hizo poco permeable para las ideas más avanzadas con respecto al paisaje urbano, como las expresadas en el *Manifiesto de la Alhambra* (1953) o la *Recomendación de la UNESCO relativa a la Protección de la Belleza y el Carácter de los Lugares y Paisajes* (1962). El desplazamiento progresivo del énfasis de lo cualitativo a lo cuantitativo desembocó, de la mano de una construcción pseudorracionalista estandarizada y un planeamiento inoperante, en la edificación anárquica del territorio y la desintegración del paisaje periurbano. En las zonas de ensanche creadas entre los sesenta y setenta domina la indiferencia paisajística o, en todo caso, subyace una engañosa imagen de gran ciudad, ávida de progreso material e independiente del lugar y su pasado. Frente a la reiterada estetización de ciertos panoramas, barrios periféricos como La Chana carecen casi por completo de memoria visual, lo que resulta en sí mismo expresivo del histórico desinterés por su conocimiento y valoración crítica en cuanto parte del paisaje urbano.

Los bordes de la ciudad, por último, aparecen relacionados con las más recientes vías rápidas de la Circunvalación y la Ronda Sur, que encintan la forma urbana. Con ellas, la ciudad pasó de presentar condición centrípeta y contornos accidentales a tendencia centrífuga y contornos planificados [Fig. 3], en un contexto de inquietud global por la dinamización del paisaje urbano desde premisas mercadotécnicas. Así, se constata un desplazamiento de los nuevos hitos construidos, de la ciudad consolidada a la corona exterior, tendencia ya iniciada tras la conquista por falta de suelo intramuros; sin embargo, a diferencia de entonces, y en consonancia con la citada tendencia a la centrifugación y la atracción de visitantes, la direccionalidad

comunicativa de la “arquitectura-signo”¹²⁸⁵ erigida en esta franja se orienta hacia afuera de la capital en vez de hacia su centro. Este tipo de arquitectura, en general, desecha las trazas agrícolas preexistentes como elementos de proyecto y se rige por estrategias de significación y una “lógica de la apropiación”¹²⁸⁶ de las componentes estetizables del entorno, orientándose a su fugaz visionado por las masas.

Como se puede apreciar, estas estrategias generales de implantación se encuentran claramente territorializadas, componiendo, en conjunto, una suerte de “geografía de las aproximaciones al paisaje” mayoritarias por parte de la arquitectura de los últimos tiempos, que diferencia fundamentalmente entre laderas, periferias y borde urbano exterior [Fig. 4]. Por otro lado, se observa que estos acercamientos recurrentes al paisaje, independientemente de la calidad de los productos arquitectónicos resultantes, denotan un distanciamiento efectivo del lugar, dado que éste tiende con frecuencia a ser obviado o simplificado e instrumentalizado como un medio para la consecución de otros fines, generalmente beneficios sectoriales a corto plazo. Este distanciamiento operativo desde la práctica proyectual, a su vez, alimenta el distanciamiento de los usuarios por vía de la experiencia cosificadora y desapegada. Consecuentemente, se detecta una tendencia al progresivo aplanamiento de la experiencia existencial, tanto del paisaje desde el espacio arquitectónico como de la arquitectura en el paisaje urbano.

En el primer caso, el distanciamiento ontológico con respecto al medio habitado tiende naturalmente a ser compensado con un proporcional incremento de las situaciones “transparentes”, incluso voyeuristas, que producen ilusión de armónica continuidad ambiental: emplazamientos aventajados, alturas superiores, pero también ventanales, fachadas acristaladas, terrazas o voladizos suspendidos, son, como hemos comprobado, valores en alza por lo sugestivo y vagamente



[Fig. 3] De la ciudad centrípeta de contornos accidentales a la ciudad centrífuga de contornos planificados. Elaboración propia.

1285. Verdaguer Viana-Cárdenas, «El paisaje análogo, un sueño urbano de la modernidad».

1286. Solà-Morales, *Territorios*, 28-29.

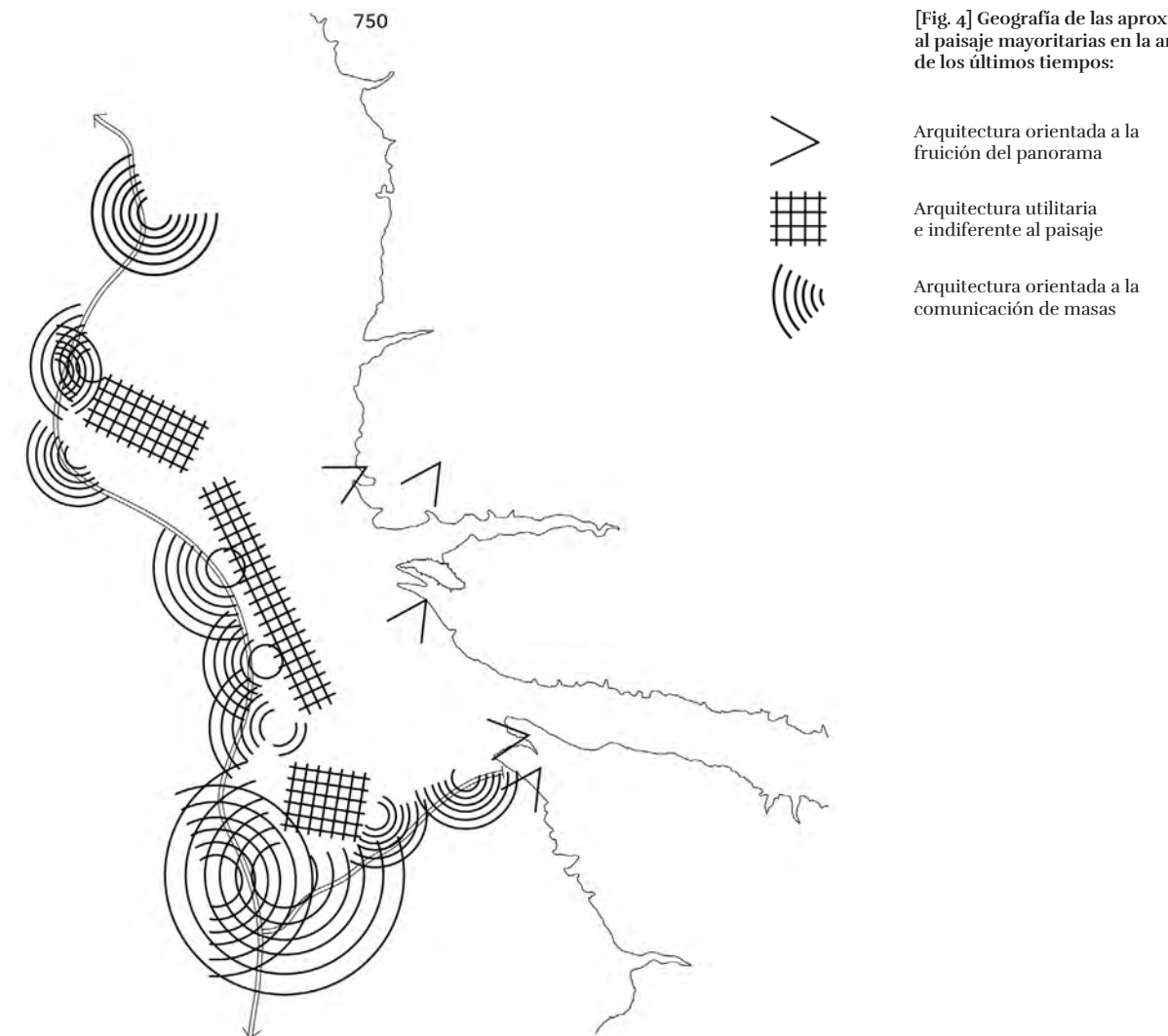
reconfortante de su experiencia. Las situaciones de apropiación escénica del panorama exenta de compromiso gozan de popularidad por cuanto proporcionan una efímera satisfacción estética —lo que hemos llamado “un fugaz sueño de arraigo a la tierra” — y una tácita declaración de posición social —hemos visto que la connotación de poder y prestigio del dominio visual del entorno desde el espacio privado se ha mantenido prácticamente intacta—. Así, frente a la mediación ejercida por la arquitectura en tiempos pasados, que convertía la experiencia del paisaje en un acontecimiento excepcional, deliberadamente proyectado e impregnado de resonancias culturales e implicaciones vitales, todo indica que asistimos a una desmaterialización creciente del hecho arquitectónico y a un adelgazamiento y simplificación de la conexión con el entorno. Se diría que, siendo el visual el único lazo sólido que resta entre la sociedad y su paisaje, su peso relativo tiende a amplificarse hasta la hipertrofia —caso de la arquitectura orientada al consumo visual—. Se detecta, en consecuencia, un progresivo vaciamiento de significados en las experiencias del paisaje proporcionadas por la arquitectura respecto a las etapas anteriormente analizadas, que —recordando a Henri Lefebvre o Juhani Pallasmaa¹²⁸⁷— tiende cada vez más a asimilar el paisaje vivido al panorama visualizado. Esta simplificación resulta especialmente notoria cuando dicha experiencia es utilizada como reclamo comercial, pues las estrategias publicitarias convencionales predisponen a un acercamiento concreto al lugar, el del espectador-consumidor, que disuade de practicar otras aproximaciones más personales y de mayor riqueza¹²⁸⁸. El dualismo sujeto/objeto en la experiencia del entorno, que cuestionamos en el contexto de la primera parte, alcanza en este episodio su culminación con la cosificación visual del paisaje. En la actualidad, el proceso de desmaterialización del espacio arquitectónico continúa, posibilitado por los avances constructivos y de las tecnologías de acondicionamiento y convirtiendo a la arquitectura en proveedora de las conexiones paisajísticas, aunque sean efímeras y meramente ópticas, que una sociedad progresivamente desterritorializada demanda con creciente avidez. El avance incuestionado de esta tendencia se vislumbra inquietante: ¿hacia una promiscua y hedonista —a la par que trágica— apertura total al entorno, sólo sutilmente mediada por una arquitectura reducida a un sistema inteligente de filtrado y modulación de estímulos y de control ambiental?¹²⁸⁹

No puede obviarse, por otro lado, que la simplificación del paisaje a su dimensión visual y estética, frecuentemente unidireccional —lo que hemos denominado “la estetización de los horizontes”—, entraña un riesgo real de abandono de la mirada crítica, lo que conduce a la implantación de políticas que, en aras de la explotación o preservación de dicha dimensión escénica, eliminan capas de complejidad. Así, la simplificación sesgada en la interpretación del paisaje se traduce, a través del construir y el habitar, en simplificación efectiva de la realidad; simplificación que equivale a empobrecimiento, por cuanto oscurece las conexiones entre la sociedad y el medio y vuelve más limitados y excluyentes los marcos cognitivos de

1287. Lefebvre, *La producción del espacio*, 110; Pallasmaa, *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*, 64,174-175.

1288. Cruz Pérez y Español Echániz, *El paisaje: de la percepción a la gestión*, 70-71.

1289. Hans Hollein ya incitó a dejar de pensar la arquitectura en términos de materialidad y a explorar medios intangibles para la caracterización espacial, en «Alles Ist Architektur», *Bau* 1, n.º 2 (1968).



[Fig. 4] Geografía de las aproximaciones al paisaje mayoritarias en la arquitectura de los últimos tiempos:

- Arquitectura orientada a la fruición del panorama
- Arquitectura utilitaria e indiferente al paisaje
- Arquitectura orientada a la comunicación de masas

receptividad paisajística. En este sentido, cabe incluso pensar que la crisis interpretativa de los paisajes contemporáneos venga en parte favorecida por la estrechez de los enfoques convencionales al paisaje desde la práctica arquitectónica, con su asimilación acrítica de las estrategias de consumo y su tópica discriminación de estímulos y propuestas experienciales de recepción pasiva. La exploración de relaciones implicadas y activas con el medio¹²⁹⁰ desde la actividad proyectual, abiertas a la decisión, interpretación y determinación última por el usuario, posiblemente permitiría avanzar más allá de estas situaciones sin salida. De modo similar, frente al entendimiento del paisaje como espectáculo visual exclusivo de componente estática, el futuro en aquellos enclaves construidos orientados a la fruición escénica del panorama parece pasar por abrirlos a la sociedad para que ésta los redescubra y los haga suyos, invitando a “re-paisajizar” o generar nuevas lecturas y experiencias del entorno que enriquezcan su forzada unidimensionalidad.

1290. Véase, en relación con ello, Iñaki Ábalos, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008), 100.

No sólo la experiencia existencial entre espacio arquitectónico y paisaje ha perdido paulatinamente profundidad e intensidad, sino también la lectura o decodificación cultural del paisaje urbano, por efecto del proceso globalizador, de la obsolescencia de los contenidos simbólicos que unían a la colectividad y de la ausencia, en la mayor parte de la nueva construcción, de mensajes que superen la exclamación demandante de una mirada instantánea. En este sentido, se reconoce un proceso paralelo y lógicamente complementario del anterior, de incremento de la extroversión y preocupación por la imagen externa de la ciudad y de las nuevas edificaciones, al tiempo que el conjunto del paisaje urbano pierde profundidad experiencial y complejidad de significados¹²⁹¹, rigiéndose —recordando de nuevo a Choay o Bailly¹²⁹²— preferentemente por las leyes y valores del mercado. Se trata, recuperando ahora a Walter Benjamin, de una arquitectura sin “aura” en la que, en cambio, prima el valor de exhibición y de experiencia estética¹²⁹³; una arquitectura caracterizada, al igual que el paisaje urbano que compone, por su condición de “imagen abierta”¹²⁹⁴.

Así, en una cultura dominada por el “éxtasis de la comunicación”¹²⁹⁵ y en la que la imagen constituye un mecanismo emisor transcultural de primer orden, los paisajes reales, los espacios comerciales y los entornos virtuales se aproximan de modo igualmente inquietante, acariciando todos ellos el concepto de simulación. La nueva fenomenología de lo urbano se traduce en una multiplicación de imágenes más o menos estimulantes en competencia y sucesión incesante, en una complejidad amalgamada en la que lo que permanece es minoría. Si los “horizontes estetizados” se han venido interpretando como espectáculo exclusivo orientado a su fruición escénica desde el espacio privado, la “arquitectura-signo” se ha propuesto conscientemente como espectáculo de masas, en un paisaje urbano entendido como “escaparate” o “expositor” de escala territorial y similarmente orientado a su visionado, más que a su lectura crítica o experiencia integral. En esta situación, además del riesgo de la simplificación del “paisaje urbano exterior”¹²⁹⁶ a su dimensión visual, existe el de la desvinculación de lo construido con el lugar por abuso del enfoque acontextual —deficiencia que, reiterada, configura una “geografía objetualizada”¹²⁹⁷ y “despaisajiza” el territorio— y el de la sobresaturación de estímulos interesados; emoción, ésta, que lleva asimismo a suspender el juicio crítico y sitúa problemáticamente al ciudadano como espectador en un simulacro inmersivo cuya única acción posible es el consumo, entendido como elección entre lo sensorialmente disponible. El horizonte presenta el reto de conciliar las necesidades empresariales e institucionales de publicidad, significación y rentabilidad con el contexto y los valores locales, para lo cual convendría diferenciar nítidamente entre paisajes

1291. Venturi, Scott Brown y Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*.

1292. Bailly, *La percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*, 29.

1293. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

1294. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 47.

1295. Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación».

1296. Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico».

1297. Muñoz Ramírez, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*.

urbanos, espacios comerciales y entornos virtuales a efectos de políticas públicas y privadas, argumentos de diseño y estrategias de comunicación. En los primeros, su condición de patrimonio cultural colectivo habría de prevalecer sobre aquellos mensajes comercialmente interesados, para lo cual sería necesario examinar y reconsiderar el condicionamiento y la mediatización que este tipo de construcciones ejercen en la aproximación de la población a su paisaje.

Para abordar estos retos, algunos de los casos aquí tratados pueden servir como referentes. Hemos comprobado que aquellos proyectos que han sabido “construir paisaje”, trascendiendo el debate meramente visualista entre la mimesis y el contraste para integrar, desde la “mirada atenta”¹²⁹⁸, aspectos clave de la memoria del lugar y aportar, al mismo tiempo, valores nuevos que entran en resonancia con lo existente adquieren, con el tiempo, condición referencial, y su creciente aceptación social puede terminar convirtiéndolos en los auténticos “monumentos” de la contemporaneidad, es decir, en parte insustituible de la identidad colectiva y el orgullo cívico. Esta arquitectura, retomando el razonable interrogante de García de Paredes, puede aspirar a ser el patrimonio edificado genuino de nuestra era; una era reflexiva que debe demostrar haber superado los planteamientos ingenuos del desarrollo ilimitado, la inagotabilidad de los recursos territoriales, la supremacía de lo urbano sobre lo rural o la independencia de las construcciones —y, por extensión, del ser humano— respecto del medio y su contexto.

Así, retomando las intuiciones apuntadas al inicio, todo indica que la crisis del paisaje contemporáneo puede ser eficazmente abordada, más que desde una ampliación de los criterios de valoración estética aplicables al entorno percibido —recurso que se vislumbra autolimitado y replicador por doquier de las deficiencias actuales, a la par que implícitamente legitimador de la reductividad del paisaje a su dimensión estética—, desde cuestionamientos y planteamientos éticos, que también conciernen a la práctica arquitectónica. Se hace necesario promover, social y profesionalmente, una “mirada atenta”¹²⁹⁹ a lo humano y a lo no-humano del paisaje, entendido éste como patrimonio público, vivo y dotado de valor intrínseco, más que solamente como recurso capaz de generar riqueza; mirada que se habría de traducir en modos de construir y habitar basados en relaciones conscientes, activas, libres y sustentables con el medio, que a su vez cristalizarían en la deseable trabazón vital y afectiva con el mismo y en interpretaciones paisajísticas complejas. Estos planteamientos éticos, por otro lado, darían sin duda como resultado paisajes que serían valorados en su faceta estética, pero derivada ésta, más que de una superficial armonía visual de apreciación forzada por la insistencia mediática, del reconocimiento en ellos de una honda coherencia interna y un equilibrio dinámico entre elementos y procesos. En definitiva, la búsqueda de auténtico¹³⁰⁰ comprometido con el entorno se perfila como la meta última a la que la arquitectura de nuestro tiempo habría de apuntar. Se avanzaría, de este modo, hacia un “pensamiento del paisaje”¹³⁰¹ más ético que simplemente estético, acorde a los postulados del CEP y propio del tercer milenio en que nos hallamos inmersos.

1298. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*.

1299. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*.

1300. Relph, *Place and Placelessness*, 71-78.

1301. Berque, *El pensamiento paisajero*.

conclusiones finales | *final conclusions*

Esta tesis se propuso explorar las interrelaciones entre conciencia del paisaje y proyecto arquitectónico en tres episodios concretos de la historia de Granada. Con este objetivo hemos indagado de modo desprejuiciado en una selección de obras arquitectónicas de la Granada nazarí, la Granada cristianizada y la Granada contemporánea, para arrojar algo de luz sobre sus premisas e implicaciones paisajísticas. En los tres casos hemos extraído ideas relevantes en cuanto a las conexiones entre proyecto arquitectónico, interpretación y experiencia del entorno, reflejadas en las conclusiones de cada una de las partes. Puede decirse, por tanto, que la investigación ha cumplido su objetivo. En esta sección final compendiamos las aportaciones principales de la tesis y las futuras líneas de trabajo que se derivan de los resultados obtenidos, sin entrar en el detalle de los hallazgos de cada uno de los episodios analizados, para lo cual remitimos a las conclusiones parciales.

This thesis set out to explore the interrelationships between landscape awareness and architectural design in three specific periods of Granada's history. With this aim in mind, we have investigated in an unprejudiced way a selection of architectural works of Nasrid Granada, Christianised Granada and contemporary Granada, to shed some light on their premises and landscape implications. In all three cases we have extracted relevant ideas regarding the connections between architectural design, interpretation and experience of the environment, reflected in the conclusions of each of the parts. It can therefore be said that the research has achieved its objective. In this final section we will summarise the main contributions of the thesis and the future lines of work that derive from the results obtained, without going into the detail of the findings of each of the analysed periods, for which we refer to the partial conclusions.

APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN |

RESEARCH CONTRIBUTIONS

1. La tesis ha explorado la conciencia del entorno existente entre la clase dirigente de la Granada nazarí y la Granada cristianizada y entre una base social más amplia de la Granada contemporánea, a partir de una muestra de su producción arquitectónica más representativa. No tenemos constancia de investigaciones previas de esta temática con un enfoque transversal y relacional como el propuesto, tanto referidas a Granada como a otras ciudades de especial relieve paisajístico. La cuestión del paisaje, sin embargo, viene exigiendo desde su redefinición por el Convenio Europeo (CEP) este tipo de lecturas cruzadas para alcanzar una comprensión más integrada de su dimensión e implicaciones tanto históricas como contemporáneas. Completada la investigación doctoral, se reafirma la pertinencia del estudio desarrollado y la conveniencia de seguir ahondando en la misma línea.

2. La indagación ha permitido identificar algunos de los más destacados acercamientos al enclave de Granada por parte de la iniciativa constructora en los tres episodios considerados. Hemos constatado que la ciudad posee una historia propia entre paisaje y arquitectura, que merece ser estudiada con detenimiento y sentido crítico y convenientemente valorizada. Este análisis ha supuesto un

cuestionamiento de la linealidad tradicional de los relatos sobre la génesis del paisaje en Europa, con inicio único en el Renacimiento italiano o flamenco, para abogar por una reconsideración crítica de estos postulados, de claro sesgo pictorialista. La historia del paisaje tal y como es entendido en la contemporaneidad (CEP) no se restringe a la historia de la pintura de paisajes ni a la historia de las manifestaciones artísticas que denotan una estetización del medio, sino que abarca todas aquellas interacciones entre una sociedad y su territorio mediadas por la cultura, entre las cuales las materializadas por la arquitectura juegan un papel destacado. Aunque el término “paisaje” surgiese para denominar un género pictórico, la progresiva y aceptada ampliación de su significado ha venido a llamar la atención sobre realidades y situaciones hasta ahora escasamente examinadas, que, sin perder de vista la distancia temporal y cultural con el momento presente, parece lícito explorar desde los marcos conceptuales y terminológicos de que disponemos en la actualidad. Se intuye una enorme riqueza de situaciones aún pendientes de abordar por parte de nuevas investigaciones territorial y culturalmente localizadas, que saquen a la luz la historia de las relaciones entre arquitectura y paisaje en cada enclave o paraje en que resulten de interés. Nuevas aportaciones en este sentido permitirían caminar hacia una historia del paisaje no ya jerárquica, lineal y monolítica, sino multifocal, diacrónica y diversa, como lo son la geografía y la cultura en que se apoya la misma idea de paisaje.

3. La selección de los tres intervalos de estudio o “ventanas” a la historia de Granada, a causa de su diversidad, ha resultado de sumo interés para la provocación de contrastes y comparaciones y para la detección de tendencias en avance o retroceso en lo que respecta a las relaciones entre arquitectura y paisaje. En este sentido, lo ambicioso y complejo de una investigación no circunscrita a un único contexto histórico-cultural se ha visto recompensado con la citada visión relacional, que ha permitido ponderar con mayor perspectiva las implicaciones paisajísticas más trascendentes de cada uno de los episodios y reconocer varios temas de fondo que atraviesan este relato, como el papel de los referentes culturales en la construcción de experiencias del paisaje mediadas por la arquitectura, las implicaciones socioespaciales de dichas experiencias o la capacidad de las construcciones de semantizar el paisaje urbano según los valores de los poderes dominantes. Esta exploración de tres episodios facilita asimismo, en adelante, profundizaciones monográficas en alguno de ellos o la apertura de nuevas “ventanas” a la historia del paisaje local, con la posibilidad de establecer nexos con las aquí exploradas. Por otro lado, la yuxtaposición intencionada de estas tres “ventanas” como fragmentos de una misma historia evidencia lo ficticio de una distinción radical entre pasado lejano, pasado reciente y presente en lo que respecta a la construcción cultural del paisaje urbano. Cada una de estas etapas ha dejado su particular impronta en el paisaje contemporáneo, pero no debe perderse de vista que éste continúa reelaborándose en el momento actual, por lo que la mirada crítica ha de ser capaz de detectar y examinar los procesos en curso así como de anticipar sus posibles efectos.

4. La metodología mixta empleada, que ha combinado la aproximación bibliográfica y documental con el registro experiencial y la interpretación gráfica, ha

demostrado ser de utilidad para abordar el objeto de estudio desde la formación académica de la que se parte (Arquitectura). El primer acercamiento ha permitido adquirir una base de conocimiento sólida y veraz, mientras que el segundo ha completado dicha información con la exploración *in situ*, la toma de datos métricos y materiales y el registro de percepciones; finalmente, la interpretación gráfica ha permitido sintetizar la comprensión adquirida de los casos de estudio en cuanto hechos arquitectónicos y urbanos dotados de precisas implicaciones paisajísticas. Los tres procesos han debido trabajarse en paralelo para evitar los riesgos de seguir sin más una tradición historiográfica establecida, dejarse llevar por la sugestión sensorial o dispersar las atenciones por ausencia de concreción en el aspecto arquitectónico. Por su parte, las simplificaciones o abstracciones operativas de las interpretaciones paisajísticas latentes en los episodios considerados (*EL PAISAJE COMO JARDÍN DICHOSO / EL PAISAJE COMO TEATRO DE LA MEMORIA / EL PAISAJE INCIERTO*) han demostrado asimismo su utilidad como herramientas conceptuales de síntesis que facilitan la destilación de aspectos clave en la visión del entorno por parte de culturas diferentes. Con todo, se trata de un ensayo metodológico susceptible de ser mejorado y, posiblemente, sistematizado en algunos puntos, con vistas a conformar una base procedimental confiable a la que puedan recurrir futuros estudios.

5. En lo que respecta a los resultados de la investigación, y sin entrar en el detalle de lo expresado en las conclusiones parciales, de la etapa de mayor esplendor de la dinastía nazarí hemos extraído una concepción simbólica, mística y cósmica de la experiencia entre arquitectura y paisaje, a la que progresivamente se agregan contenidos seculares de paz, prosperidad, feracidad y buen gobierno, que son objeto tanto de íntimo deleite como de demostraciones de poder en reuniones privadas (*EL PAISAJE COMO JARDÍN DICHOSO*). Esta transición de lo místico a lo secular se acusa en la propia resolución arquitectónica de los espacios que facilitan tal experiencia, con protagonismo decreciente de la dimensión vertical y las alusiones cósmicas y paulatino aumento de la transparencia y las relaciones horizontales con el entorno circundante. Como se ha argumentado, se trataba de experiencias del paisaje mayoritariamente estáticas y reservadas fundamentalmente a personajes masculinos de alto rango, aunque en el ocaso del reino ya pudieron asociarse a algunas soberanas nazaríes. La arquitectura que las proporciona presenta condición introvertida y se proyecta para ser vivida desde dentro más que “leída” desde fuera, al igual que la ciudad que se expande y densifica a los pies de la colina roja.

6. Por su parte, de la Granada cristianizada (1492-1667) hemos dilucidado el inmediato reconocimiento y la alta valoración de este entorno por parte de los conquistadores; una interpretación paisajística en la que prevalecían las componentes sociopolíticas, históricas y religiosas (*EL PAISAJE COMO TEATRO DE LA MEMORIA*), a las que se suma lentamente la valoración artístico-estética, conforme se extiende el gusto por los “lienzos de Flandes”. Los palacios de la Sabika reacondicionados por la Corona se identificaron como “palco” sobre la ciudad y su territorio, al tiempo que la ciudad baja se concibió como “escenario” preferente de las intervenciones de signo transformador y alta incidencia simbólica. La experiencia aventajada del

paisaje desde la arquitectura notable, progresivamente secularizada, se entendió fundamentalmente como signo de poder y magnificencia, por lo que se persiguió hacerla públicamente notoria. Ello se tradujo en una mayor extroversión, desmaterialización y transparencia de las envolventes con respecto a la etapa nazarí: la arquitectura orientada a la experiencia del entorno se concibe no ya sólo para ser vivida, sino también para ser “leída”. Además, frente a su anterior condición estática, cobra peso la percepción dinámica del panorama, al tiempo que llama la atención la aparente pérdida de la connotación de género asociada a los espacios arquitectónicos liminales y permeables, que en el caso de los palacios alhambrenos aparecen también utilizados, e incluso posiblemente promovidos, por algunas de las reinas españolas. Con todo, el cambio más radical en el acercamiento al paisaje por parte de la iniciativa constructora lo constituyó probablemente el énfasis otorgado a volumetrías y fachadas en los edificios principales, erigidos no sólo para actualizar funcionalmente la ciudad a las costumbres y necesidades occidentales de los conquistadores, sino también con objeto de reimaginar el paisaje urbano mediante nuevos contenidos simbólicos y diluir su inquietante atmósfera islámica. En este contexto, los espacios libres y arterias principales de la capital fueron implícitamente entendidos como “escenarios” urbanos donde se escenificaba la ideología de la clase dominante por medio de la arquitectura monumental; arquitectura crecientemente extrovertida que hacía gala de su pureza formal, concepción estereotómica y composición regular como pruebas incontrovertibles de su génesis occidental cristiana. En este periodo la ciudad continuó presentando condición centrípeta e introspectiva, centrando los esfuerzos en la “resemantización”¹ de sus espacios interiores más emblemáticos en cuanto “imágenes cerradas”² y prescindiendo de atenciones explícitas al “paisaje urbano exterior”³. Esta situación se mantendría incluso en el marco de la Contrarreforma, cuando el conjunto del territorio en torno a la capital asumiese esta dimensión teatral, como “escenario” o soporte físico del complejo drama que planteaba su identidad urbana. En este último contexto, la secularización de la experiencia del paisaje experimentó un apreciable retroceso como consecuencia de la puntual excitación de la imaginación devota, que hizo disminuir el peso de la realidad física y sensorial en favor de las asociaciones simbólicas.

7. Finalmente, del análisis de algunos de los proyectos arquitectónicos y urbanos más representativos de la Granada contemporánea (1900-2020) hemos extraído una concepción inestable y cambiante del entorno, mediada por efímeros patrones culturales, por voluntades políticas y, sobre todo, por dinámicas e intereses económicos (*EL PAISAJE INCIERTO*). La multiplicidad de lecturas posibles de la

1. José Luis Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985), 73.

2. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 44.

3. Florencio Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico», en *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*, ed. Carmen Delgado Viñas, Joseba Juaristi Linacero, y Sergio Tomé Fernández (Santander: Librería Estudio, 2012), 13-92.

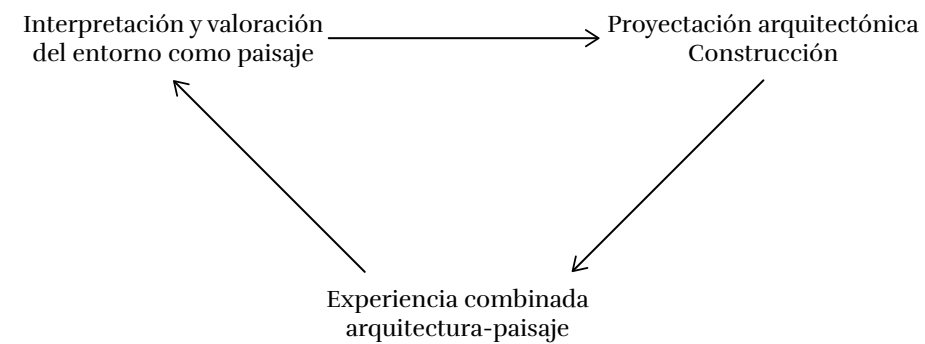
ciudad en su territorio la convierten en “imagen abierta”⁴ a cualquier interpretación, sin que parezca existir una jerarquía o prevalencia entre ellas. Con esta apertura interpretativa, la conciencia del paisaje extendida a la práctica totalidad de la sociedad y la secularización de su experiencia consumada, los acercamientos al paisaje por parte de la construcción de los últimos tiempos no demuestran una gran variedad de enfoques, caracterizándose mayoritariamente, bien por la indiferencia y el pragmatismo, bien por su utilización consciente como recurso estético. En el primer caso, es frecuente ver reducido el paisaje a las componentes objetivas de localización, superficie del suelo, costes y rendimiento monetario; en el segundo, éste se simplifica usualmente a su dimensión visual, sensorial o evocadora —siempre de fácil aprehensión estética—, ya sea para realzar el objeto arquitectónico y sus contenidos en una localización estratégica, ya para presentar al paisaje como espectáculo exclusivo asociado al espacio construido y aumentar así su valor. Se trata de visiones reduccionistas que, asumidas desde la práctica proyectual, se trasladan a las obras construidas y a la experiencia de los usuarios, difundiendo lecturas y modos de estar en el mundo que favorecen la cosificación y el aplanamiento del paisaje como realidad cultural, así como el empobrecimiento de su experiencia existencial. Hemos argumentado que este tipo de aproximaciones “despaisajizan” el territorio, esto es, menguan el espesor cultural del paisaje y acrecientan la apatía hacia el mismo. Todo apunta a que la crisis del paisaje contemporáneo no es únicamente estética ni interpretativa, sino que hunde sus raíces en la ausencia de verdadero compromiso con el entorno, o lo que es lo mismo, en la condición accidental o instrumental de las relaciones convencionalmente practicadas con el mismo, entendidas como medios para la consecución de otros fines y no como fines en sí mismos. El análisis de algunos casos singulares ha permitido, sin embargo, identificar el conocimiento crítico, la receptividad al lugar o “mirada atenta”⁵, la búsqueda de relaciones implicadas, voluntarias y activas con el medio —más que predeterminadas, cosméticas o contemplativas— y la ética profesional como herramientas para minimizar estas situaciones en lo que respecta a nuevas realizaciones.

8. A través del estudio de estas tres “ventanas” a la historia del paisaje de Granada, se ha evidenciado cómo las interpretaciones y valoraciones del territorio en cuestión inciden directamente en el diseño y formalización de la arquitectura que pasa a integrarlo; al mismo tiempo, se ha demostrado el papel determinante del hecho arquitectónico en la experiencia y caracterización cultural del paisaje urbano, haya existido o no una intencionalidad o reflexión previa en este sentido por parte de comitentes y proyectistas. Se trata de correspondencias bidireccionales que, consideradas conjuntamente, dibujan con claridad un proceso circular de reelaboración permanente de la visión del entorno como paisaje, en el cual la arquitectura juega un papel destacado [Fig. 1]. Esta conclusión valida la hipótesis de partida y tiene como implicación directa la conveniencia de fomentar la mencionada “mirada

4. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 44.

5. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*.

[Fig. 1] Proceso circular continuo de interpretación, construcción y experiencia del paisaje mediado por la arquitectura. Elaboración propia.



atenta⁶ al lugar por parte del colectivo profesional de arquitectos y arquitectas, con objeto de idear modos de construir y habitar más comprometidos con el medio que, a su vez, favorezcan el desarrollo y la extensión, en el conjunto de la sociedad, de una conciencia paisajística integral a través de la experiencia cotidiana. Una práctica profesional de estas características tendería, con toda probabilidad, a “construir paisaje”, o enriquecer su espesor y valor cultural. En cualquier caso, parece claro que esta atención renovada al paisaje desde la actividad profesional no puede servirse de normas o “recetarios” al uso, pues la complejidad que éste entraña y su especificidad en cada contexto no admiten estrategias predeterminadas, que en último término conducirían a soluciones pobres y estandarizadas y al desperdicio de potencial. Las herramientas conceptuales señaladas en el punto anterior podrían constituir un punto de partida, aunque sería deseable indagar sobre esta cuestión en mayor profundidad.

9. Del estudio realizado también se desprende que las experiencias valiosas entre arquitectura y paisaje habrían de considerarse patrimonio común e inseparable. Es urgente que este tipo de situaciones pasen a reconocerse institucionalmente como patrimonio colectivo cuya dimensión excede la concreción espacial y material de la arquitectura que las hace posibles. En la experiencia entre arquitectura y paisaje son igualmente irrenunciables los aspectos sensoriales relacionados con el entorno perceptible y también las implicaciones culturales de dicha experiencia, referidas tanto al momento de su concepción como a su evolución posterior. Se trata de un patrimonio calificable como arquitectónico-paisajístico que convendría visibilizar y valorizar en su multidimensionalidad, poniéndolo a disposición del gran público mediante una difusión cualificada. El conocimiento crítico y el reconocimiento social de estas situaciones de valor permitirían avanzar hacia un paisaje urbano más rico y consciente de su espesor cultural y evitar, en lo posible, intervenciones empobrecedoras, banalizadoras o destructoras de este tipo de patrimonio.

10. La investigación ha puesto también indirectamente de manifiesto la utilidad de pensar la ciudad en términos de paisaje. Reconocer la ciudad como paisaje, y este último como producto cultural sujeto a la historia, permite avanzar hacia un

entendimiento más holístico y comprensivo del fenómeno urbano, necesario para orientar adecuadamente sus transformaciones evitando los riesgos de ópticas excesivamente sectoriales o cortoplacistas. Al mismo tiempo, entender la ciudad como paisaje facilita su reconocimiento como patrimonio cultural colectivo dotado de valor intrínseco, y no solamente como recurso. La asunción plena de esta conceptualización implicaría, por parte de las administraciones, gestionar la realidad paisajística que constituye la ciudad, tanto en sus dimensiones espaciales y morfológicas como funcionales, económicas, sociales, ecológicas y culturales. Hablamos de gestionar porque —en contra de lo que pensábamos al emprender esta tesis— probablemente “planificar” o “proyectar” el paisaje, tal y como es entendido en este estudio, resulte una tarea tan titánica como contraproducente, en tanto que su riqueza como patrimonio cultural reside precisamente en la diversidad, la superposición imprevista y la adaptabilidad creativa que la sociedad imprime espontáneamente en su entorno al habitarlo e interpretarlo. En otras palabras, el paisaje como constructo cultural es creación natural colectiva y resultado de las actividades, los referentes y la memoria de la población, que “paisajiza”⁷ su territorio habitándolo. Es por ello que, desde una perspectiva contemporánea, no procede ya predefinir ni imponer el paisaje, como se pretendió en la Granada cristianizada, ni tampoco predeterminar las relaciones que han de establecerse con él. Pero, aunque carezca de sentido “proyectar” el paisaje tal y como lo define el CEP⁸, sí que parece conveniente impulsar su reconocimiento y efectuar un seguimiento estrecho de su evolución, detectando situaciones valiosas y potencialmente perjudiciales para su riqueza cultural, con objeto de favorecer unas y reconducir las otras, y fomentando su construcción socialmente igualitaria y su experiencia accesible y rica en contenidos e implicaciones vitales. Desde este punto de vista, sería deseable un mayor compromiso paisajístico por parte de las administraciones, especialmente, locales. Integrar la cuestión paisajística en las distintas políticas sectoriales, como señala el CEP⁹, sería sin duda un paso adelante, pero lo verdaderamente recomendable sería que éstas quedasen subsumidas e integradas en un entendimiento de la ciudad como paisaje de orden superior (aunque esta cuestión podría ser por sí misma objeto de una nueva investigación).

11. Por último, aunque no menos importante, en esta tesis se ha avanzado en el conocimiento histórico de todos los casos de estudio analizados, aportando reconstrucciones gráficas de elaboración propia, nuevos datos e hipótesis susceptibles de ser exploradas, asociaciones hasta el momento no trazadas y numerosos planos y fotografías inéditos. Con todo, la investigación no deja de ser una primera incursión en una temática de profundidad insospechada, por lo que se entiende, sobre todo, como invitación para que nuevos trabajos vengán a llenar el vacío existente en esta materia, como se expone seguidamente.

7. W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, 2ª ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 1.

8. El CEP habla de “protección”, “gestión” y “ordenación” de los paisajes (Art. 1d-e-f), pero en esta terminología se intuye un deslizamiento respecto de la definición de “paisaje” propuesta hacia un entendimiento de esta realidad más convencional y especializado.

9. Consejo de Europa, «Convenio Europeo del Paisaje» (Florencia, 2000), Art. 5d.

6. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*.

* * *

1. The thesis has explored the landscape awareness among the ruling class of Nasrid Granada and Christianised Granada and among a broader social base of contemporary Granada, from a sample of their most representative architectural production. We have no record of previous research on this subject with a cross-temporal and relational approach such as the one proposed, referring to Granada or other cities of special landscape relief. The question of landscape, however, since its redefinition by the European Landscape Convention (ELC), has called for this type of cross-reading to achieve a more integrated understanding of its dimension and implications, both historical and contemporary. Having completed the doctoral research project, we reaffirm the pertinence of the study carried out and the usefulness of continuing to work in greater depth along the same lines.

2. The research has allowed us to identify some of the most outstanding approaches to the site of Granada by the construction initiative in the three episodes examined. We have found that the city has its own history between landscape and architecture, which deserves to be studied carefully and critically and to be appropriately valued. This analysis entailed a questioning of the traditional linearity of the narratives about the genesis of the landscape in Europe, with a single beginning in the Italian or Flemish Renaissance, to advocate a critical reconsideration of these postulates, which have a clear pictorialist bias. The history of landscape as understood in contemporaneity (ELC) is not restricted to the history of landscape painting or the history of artistic manifestations that denote an aestheticisation of the environment, but encompasses all those interactions between a society and its territory mediated by culture, among which those materialised by architecture play a prominent role. Although the term "landscape" arose to describe a pictorial genre, the progressive and accepted expansion of its meaning has come to draw attention to realities and situations that hitherto had scarcely been examined, which, without losing sight of the temporal and cultural distance from the present time, would appear to be legitimate to explore within the conceptual and terminological frameworks that we have today. In all likelihood, there is a vast wealth of situations that still remain to be addressed by new territorially and culturally localised research, which bring to light the history of the relations between architecture and landscape at each site in which they are of interest. New contributions in this regard would allow us to move towards a history of landscape that is no longer hierarchical, linear and monolithic, but multifocal, diachronic and diverse, such as geography and culture on which the self-same idea of landscape is based.

3. The selection of the three study intervals or "windows" to the history of Granada, due to their diversity, has been of great interest to draw contrasts and comparisons and to detect trends going forward or backward with regard to the relations between architecture and landscape. In this respect, the ambitious and complex nature of a research study that is not limited to a single historical-cultural context has been rewarded with the aforementioned relational vision, which has allowed us to weigh with greater perspective the most important landscape implications of each of the

episodes and to recognise several background themes that run through this narrative, such as the role of cultural references in the construction of landscape experiences mediated by architecture, the socio-spatial implications of these experiences or the ability of the constructions to semanticise the urban landscape according to the values of the dominant powers. This exploration of three periods also facilitates, from now on, monographic studies in depth in some of them and the opening of new "windows" to the history of the local landscape, with the possibility of establishing links with those explored here. On the other hand, the intentional juxtaposition of these three "windows" as fragments of the same history demonstrates the fictitiousness of a radical distinction between distant past, recent past and present in regard to the cultural construction of the urban landscape. Each of these stages has left its particular imprint on the contemporary landscape, but one should not lose sight of the fact that it continues to be reworked at the present time, so the critical gaze must be able to detect and examine the processes currently underway as well as predict their possible effects.

4. The mixed methodology used, which combines the literature and documentary approach with the experiential record and graphic interpretation, has proven to be very useful to address the object of study from the academic discipline of Architecture. The first approach made it possible to acquire a solid and reliable knowledge base, while the second completed this information with the exploration in situ, the collection of metric and material data and the recording of perceptions; finally, the graphic interpretation allowed us to synthesise the understanding acquired from the case studies as architectural and urban facts that have precise landscape implications. The three processes had to be performed in parallel to avoid the risks of simply following an established historiographical tradition, being carried away by sensory suggestion or dispersing attention due to the absence of concreteness in the architectural aspect. On the other hand, the simplifications or operational abstractions of the landscape interpretations latent in the episodes considered (THE LANDSCAPE AS A BLISSFUL GARDEN / THE LANDSCAPE AS A THEATRE OF MEMORY / THE UNCERTAIN LANDSCAPE) also demonstrated their usefulness as conceptual tools of synthesis that facilitate the distillation of key aspects in how different cultures view the environment. However, this methodological attempt is open to improvement and could possibly be systematised in some respects, with a view to forming a reliable procedural basis which future studies can use.

5. With regard to the results of the research, and without going into the detail of what was stated in the partial conclusions, from the stage of the Nasrid dynasty's greatest splendour we have extracted a symbolic, mystical and cosmic conception of the experience between architecture and landscape, to which secular contents of peace, prosperity, productivity and good governance are progressively added, which are the object of both intimate delight and demonstrations of power in private meetings (THE LANDSCAPE AS A BLISSFUL GARDEN). This transition from the mystical to the secular is patent in the architectural resolution of the spaces that facilitate said experience, with decreasing prominence of the vertical dimension and cosmic allusions and gradual increase in transparency and horizontal relations with the surrounding

environment. As has been argued, these were mostly static landscape experiences and reserved mainly for high-ranking male figures, although in the twilight of the kingdom they could be associated with some Nasrid female sovereigns. The architecture that provides these landscape experiences presents an introverted approach and is designed to be lived from within rather than “read” from outside, just like the city that expands and densifies at the foot of the “red hill”.

6. Subsequently, of the study of the Christianized Granada (1492-1667), we have distilled the immediate recognition and high valuation of this environment by the conquerors. In this landscape interpretation, the sociopolitical, historical and religious components prevailed (THE LANDSCAPE AS A THEATER OF MEMORY); the artistic-aesthetic value was gradually added, as the taste for the “Flanders canvases” spread. The Sabika palaces refurbished by the Crown were identified as a “balcony” over the city and its territory, while the town itself was seen as the preferred “stage” for transformative interventions with a high symbolic incidence. The advantaged experience of the landscape from the remarkable and progressively secularised architecture was fundamentally understood as a sign of power and magnificence, so it was sought to make it publicly prominent. This resulted in a greater extroversion, dematerialisation and transparency of the building envelopes with respect to the Nasrid episode: architecture oriented to the experience of the environment is conceived not only to be lived, but also to be “read”. In addition, compared to its previous static condition, the dynamic perception of the panorama gains weight, while the apparent loss of the connotation of gender associated with liminal and permeable architectural spaces is remarkable: in the case of the Alhambra and Generalife palaces, this type of spaces were also used, and even possibly promoted, by some of the Spanish queens. However, the most radical change in the approach to the landscape by the construction initiative was probably the emphasis placed on volumetries and facades in the main buildings, erected not only to functionally update the city to Western customs and the needs of the conquerors, but also in order to reimagine the urban landscape through new symbolic contents and dilute its disturbing Islamic atmosphere. In this context, the open spaces and main arteries of the capital were implicitly understood as urban “stages” where the ideology of the ruling class was displayed through monumental architecture; increasingly outgoing architecture that displayed its formal purity, stereotomic conception and regular composition as incontrovertible proof of its Western Christian genesis. In this period, the city continued to present a centripetal and introspective condition, focusing efforts on the “resemantisation”¹⁰ of its most emblematic interior spaces as “closed images”¹¹ and dispensing with explicit attentions to the “exterior urban landscape”¹². This situation would also be maintained in the framework of the Counter-Reformation, when the whole territory around the capital took on this theatrical dimension, as a “stage” or physical medium of the

10. José Luis Orozco Pardo, *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985), 73.

11. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 44.

12. Florencio Zoido Naranjo, «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico», en *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*, ed. Carmen Delgado Viñas, Joseba Juaristi Linacero, y Sergio Tomé Fernández (Santander: Librería Estudio, 2012), 13-92.

complex drama that its urban identity posed. In this last context, the secularisation of the experience of the landscape underwent an appreciable setback as a result of the occasional excitement of the devout imagination, which reduced the relative importance of physical and sensory reality in favour of symbolic associations.

7. Finally, from the analysis of some of the most representative architectural and urban projects of contemporary Granada (1900-2020) we have extracted an unstable and changing conception of the environment, mediated by ephemeral cultural patterns, by political intents and, above all, by economic dynamics and interests (THE UNCERTAIN LANDSCAPE). The multiplicity of possible readings of the city in its territory make it an “open image”¹³ to any interpretation, without there seeming to be a hierarchy or prevalence between them. With this interpretative opening, the awareness of the landscape extended to practically the whole of society and the secularisation of its experience consummated, the approaches to the landscape by the construction of recent times do not demonstrate a great variety of approaches and are characterised mostly either by indifference and pragmatism, or by its conscious use as an aesthetic resource. In the first case, it is common to see the landscape reduced to the objective components of location, land area, costs and monetary yield; in the second, it is usually reduced to its visual, sensory or evocative dimension—always of simplistic aesthetic apprehension—, either to enhance the architectural object and its contents in a strategic location, or to present the landscape as an exclusive spectacle associated with the built space and thus increase its value. These are reductionist visions of the environment that, accepted from the practice of design, are transferred to the built works and the user experience, disseminating readings and ways of being in the world that encourage the objectification and flattening of the landscape as a cultural reality, as well as the impoverishment of its existential experience. We have argued that this type of approach “delandscapes” the territory, that is, it diminishes the cultural depth of the landscape and increases apathy towards it. Everything indicates that the crisis of the contemporary landscape is not only aesthetic or interpretive, but that it is deeply rooted in the lack of true commitment to the environment, or to put it another way, in the accidental or instrumental condition of the relations conventionally practiced with it, understood as means for the achievement of other ends and not as ends in themselves. The analysis of some unique cases has allowed us, however, to identify critical knowledge, receptivity to the place or “attentive gaze”¹⁴, involved, voluntary and active relationships with the environment—more than predetermined, cosmetic or contemplative—and professional ethics as means to minimise these situations regarding new architectural projects.

8. Through the study of these three “windows” to the history of the landscape of Granada, it has been shown how the interpretations and assessments of the place in question directly affect the design and formalisation of architecture; at the same time, the determining role of the architectural fact in the experience and cultural characterisation of the urban landscape has been demonstrated, whether or not there

13. Català Domènech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, 44.

14. Esquirol, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*.

has been an intentionality or previous reflection in this regard by developers and designers. These are bidirectional correspondences that, taken together, clearly constitute a circular process of permanent reworking of the vision of the environment as a landscape in which architecture plays a prominent role [Fig. 1]. This conclusion validates the initial hypothesis and directly leads to the advisability of promoting the aforementioned “attentive gaze”¹⁵ at the place among the profession of architects, in order to devise ways of building and living that are more committed to the environment and that, in turn, encourage development and extension, in the whole of society, of an integral landscape awareness through everyday experience. A professional practice with these characteristics would tend, in all likelihood, to “build landscape”, or enrich its density and cultural value. In any case, it seems clear that this renewed attention to the landscape by architecture practitioners cannot resort to norms or conventional “recipes”, since the complexity that it entails and its specificity in each context do not allow predetermined strategies that would ultimately lead to poor and standardised solutions and the squandering of potential. The conceptual tools indicated in the previous item could constitute a starting point, although it would be desirable to explore this issue in greater depth.

9. The study also shows that valuable experiences between architecture and landscape should be considered a common and inseparable heritage. It is urgent that this type of situation becomes institutionally recognised as a collective heritage whose dimension exceeds the spatial and material concreteness of the architecture that makes them possible. In the experience between architecture and landscape, the sensory aspects related to the perceptible environment and also the cultural implications of this experience are equally inalienable, referring both to the moment of their conception and to their subsequent evolution. It is a heritage that can be designated as architectural-landscape and that should be made visible and valued in its multidimensionality, making it available to the general public through competent dissemination. Critical knowledge and social recognition of these situations of value would allow us to move towards a richer urban landscape aware of its cultural thickness and avoid, as far as possible, impoverishing, trivialising or destructive interventions of this type of heritage.

10. The research has also indirectly revealed the usefulness of thinking about the city in terms of landscape. Recognising the city as a landscape, and the latter as a cultural product subject to history, allows us to move towards a more holistic and comprehensive understanding of the urban phenomenon, which seems essential to properly guide its transformations avoiding the risks of excessively sectoral or short-term perspectives. At the same time, understanding the city as a landscape helps to recognise it as a collective cultural heritage endowed with intrinsic value; not only as a resource. The full assumption of this conceptualisation would mean that public authorities would have to manage the landscape reality that constitutes the city, in its spatial and morphological dimensions as well as its functional, economic, social, ecological and cultural facets. We talk about managing because—contrary to what

15. Esquirol, El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología.

we thought when undertaking this thesis—“planning” or “designing” the landscape, as understood in this study (ELC), is a task as titanic as it is counterproductive, since its richness as a cultural heritage lies precisely in the diversity, the unforeseen overlap and the creative adaptability that society spontaneously imprints on its environment by inhabiting and interpreting it. In other words, the landscape as a cultural construct is a collective natural creation and the result of the activities, the referents and the memory of the population, which “landscapes”¹⁶ its territory by inhabiting it. That is why, from a contemporary perspective, it is no longer appropriate to predefine or impose the landscape, as was the intention in Christianised Granada, nor to predetermine the relations that must be established with it. However, although it makes no sense to “plan” the landscape as defined by the ELC¹⁷, it does seem appropriate to promote its recognition and closely monitor its evolution, detecting valuable and potentially harmful situations for its cultural richness, in order to promote the former and redirect the latter, and foster its socially egalitarian construction and its accessible experience, rich in vital contents and implications. From this point of view, a greater commitment to the landscape on the part of the authorities, especially local ones, would be desirable. Integrating the landscape issue into the various sectoral policies, as the ELC¹⁸ points out, would certainly be a step forward, but ideally these would be subsumed and integrated into a higher order understanding of the city as a landscape (although this issue could itself be the subject of further research).

11. Finally yet importantly, this study has made progress in the historical knowledge of all the case studies analysed, providing graphic reconstructions, new data and hypotheses that can be explored, associations that hitherto had not been identified and numerous unpublished plans and photographs. However, the research is a first foray into a subject of unsuspected depth, so it should be understood, above all, as an invitation for new studies to come to fill the existing gap in this area, as explained below.

FUTURAS LÍNEAS DE TRABAJO | FURTHER RESEARCH

Al tratarse de una temática transversal prácticamente inexplorada, las posibilidades de ampliación, revisión y profundización de la presente investigación se perciben casi ilimitadas. Algunas de las futuras líneas de trabajo que más claramente se perfilan son:

- La exploración de otros proyectos arquitectónicos y urbanos de especial relieve por su aproximación al paisaje urbano de Granada pertenecientes a alguno de los episodios analizados, creando nuevas subcategorías si procede. Por ejemplo, en esta tesis ha quedado pendiente de abordar el estudio sistemático de los palacios y almunias de la corte nazarí emplazados en el interior de la ciudad y

16. W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, 2ª ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 1.

17. The ELC talks about “protection”, “management” and “planning” of landscapes (Art. 1d-e-f), but in this terminology there is some slippage with regard to the proposed definition of “landscape” towards a more conventional and spatialised understanding of this reality.

18. Council of Europe, «European Landscape Convention» (Florence, 2000), Art. 5d.

en sus contornos agrícolas, análisis que sería de utilidad para comprobar si se reproducen o matizan en algún sentido las pautas de relación con el entorno apuntadas para los palacios de la Sabika. También sería conveniente un estudio pormenorizado de los palacios urbanos de la Granada cristianizada en relación con sus intencionalidades e implicaciones paisajísticas, asunto que en este trabajo no ha sido posible integrar. Del mismo modo, existen, con toda probabilidad, otras experiencias singulares entre arquitectura y paisaje representativas de la Granada contemporánea que podrían analizarse desde este punto de vista y presentarse como potenciales referentes. En este último episodio, cabría considerar asimismo el rol paisajístico desempeñado por algunos equipamientos singulares con condición de hito que en el último cuarto del siglo XX vinieron a emplazarse en el seno de la ciudad consolidada. Son sólo algunos ejemplos, pero, en realidad, cualquier caso en el que las interrelaciones entre arquitectura y paisaje presenten un interés especial, en cuanto testimonios históricos o contemporáneos de una mirada concreta al lugar, sería merecedor de análisis y permitiría completar el “cuadro” aquí solamente esbozado en algunos de sus rasgos principales

- La profundización en alguno de los temas y casos de estudio aquí tratados, partiendo de la información presentada y las hipótesis propuestas para contrastarlas o ampliar su documentación
- La profundización de las indagaciones sobre posibles transferencias entre Italia y Granada en cuanto a experiencias entre arquitectura y paisaje entre los siglos XV y XVI y la publicación de los hallazgos hasta el momento realizados. Esta cuestión ha sido sólo apuntada en la tesis doctoral y fue el objeto principal de la estancia internacional desarrollada en Florencia; sin embargo, pronto se evidenció la amplitud y complejidad del tema, que merecería una investigación independiente
- El rastreo de posibles conexiones entre el papel del paisaje como fondo simbólico y ambientador en la pintura tardogótica y la experiencia del paisaje desde el espacio arquitectónico a comienzos de la Edad Moderna. Esta asociación ha sido también sugerida a lo largo de la tesis, pero no ha sido posible entrar en su indagación específica
- La profundización monográfica en alguno de los intervalos históricos (“ventanas”) aquí tratados
- La extensión del análisis efectuado a otros episodios significativos de la historia urbana local por sus interrelaciones entre arquitectura y paisaje, añadiendo nuevas “ventanas” a este relato en construcción
- El ensayo de aplicación del enfoque y metodología aquí explorado a otras ciudades de reconocido valor paisajístico y la realización de eventuales comparaciones con el caso de Granada
- La exploración de aquellas relaciones comprometidas y activas con el medio que sería deseable fomentar desde la proyectiva contemporánea para avanzar hacia una conciencia ética del paisaje en el conjunto de la sociedad

- La reflexión sobre aquellas aproximaciones al lugar y procesos de proyecto que permiten “construir paisaje” desde el ejercicio profesional de la arquitectura
- El estudio de posibles modos de implementar una gestión y un seguimiento paisajísticos de la Granada contemporánea acordes a la conceptualización del paisaje aportada por el CEP

* * *

As it is a cross-temporal topic that is as yet practically unexplored, the possibilities of expansion, revision and deeper exploration of this research are virtually limitless. Some of the clearest future lines of work are:

- *The exploration of other architectural and urban projects of special importance for their approach to the urban landscape of Granada belonging to any of the episodes analysed, creating new subcategories if appropriate. For example, in this thesis it has been pending to address the systematic study of the palaces and almunias of the Nasrid court located in the interior of the city and in its agricultural contours, an analysis that would be useful to check if the patterns of relationship with the environment pointed out for the palaces of the Sabika are reproduced or nuanced in any way. It would also be convenient to study in detail the urban palaces of Christianised Granada in relation to their intentions and landscape implications, a matter that could not be accommodated in this work. In the same way, there are, in all likelihood, other unique experiences between architecture and landscape representative of contemporary Granada that could be analysed from this point of view and presented as potential references. In this last episode, it would also be possible to consider the landscape role played by some public buildings with the condition of urban landmarks that in the last quarter of the twentieth century came to be located within the consolidated city. These are just a few examples, but, in reality, any case in which the interrelations between architecture and landscape appear to be of special interest, as historical or contemporary testimonies of a concrete gaze at the place, would be worthy of analysis and would make it possible to complete the “picture” that here is merely outlined in some of its main features*
- *The in-depth development of any of the issues or case studies discussed here, based on the information presented and the hypotheses proposed to test them or expand their documentation*
- *The deepening of the inquiries about possible transfers between Italy and Granada in terms of experiences between architecture and landscape during the fifteenth and sixteenth centuries and the publication of the findings made so far. This issue has only been outlined in the doctoral dissertation and was the main focus of the international stay developed in Florence; however, the breadth and complexity of the subject soon became evident, meriting an independent study*

- *Making possible connections between the role of landscape as a symbolic background and atmospheric feature in late Gothic painting and the experience of landscape from architectural space at the beginning of the Modern Age. This association has also been suggested throughout the thesis, but it has not been possible to delve into its specific inquiry*
- *The monographic deepening of any of the three historical intervals (“windows”) treated here*
- *The extension of the analysis made here to other significant episodes of local urban history for their interrelations between architecture and landscape, adding new “windows” to this narrative under construction*
- *The test of application of the approach and methodology explored here to other cities of recognised landscape relief and the drawing of possible comparisons with the case of Granada*
- *The exploration of those committed and active relationships with the environment that it would be desirable to promote from the contemporary architectural practice to move ahead towards an ethical awareness of the landscape in society as a whole*
- *The reflection on those approaches to the place and project processes that make it possible “to build landscape” from the professional practice of architecture*
- *The study of possible ways to implement landscape management and monitoring of contemporary Granada according to the conceptualization of “landscape” provided by the ELC*

referencias

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

MARCO TEÓRICO GENERAL

- AALTO, ALVAR. *La Humanización de la Arquitectura*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 1982 (trabajo original publicado en la revista *The Technological Review* en 1940).
- ÁBALOS, IÑAKI y EDWARD EIGEN. «Para alcanzar una auténtica idea de belleza hay que atravesar algunos grados de fealdad, conversación sobre lo pintoresco». En *Jardín y paisaje: miradas cruzadas*, editado por Juan Calatrava y José Tito Rojo. Madrid: Abada Editores, 2011.
- ÁBALOS, IÑAKI. *Atlas Pintoresco. Vol. 1: El observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- ÁBALOS, IÑAKI. *Atlas pintoresco. Vol. 2: Los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- ACKERMAN, JAMES. *La villa: forma e ideología de las casas de campo*. Traducido por Isabel Balsinde. Madrid: Akal, 1997 (publicación original de 1985).
- ADORNO, THEODOR LUDWIG WIESENGRUND. *Teoría estética*. Traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004 (publicación original de 1970).
- AGUDO TORRICO, JUAN y ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN. «Paisaje e identidad territorial. Aproximación desde el caso de una comarca andaluza». En *XVII Congreso de Estudios Vascos: Gizarte aurrerapen iraunkorrerako berrikuntza = Innovación para el progreso social sostenible (17. 2009. Vitoria-Gasteiz)*, 473-86. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2012.
- AGUDO TORRICO, JUAN. «Paisajes culturales y paisajes etnológicos». En *Compartiendo el patrimonio: Paisajes culturales y modelos de gestión en Andalucía y Piura*, 19-38. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- AGUILÓ ALONSO, MIGUEL. «El paisaje desde la acción». En *Paisaje y pensamiento*, editado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 209-34. Madrid: Abada Editores, 2006.
- AGUILÓ ALONSO, MIGUEL. «Hacia una nueva dimensión ecológica en el diseño del paisaje». *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad*, n.º 3 (2003): 126-36.
- ALDERETE-HAAS, JOSÉ ANTONIO, ed. *Arquitectura y percepción*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- ALEMPARTE, JULIO. *Andanzas por la vieja España*. Madrid: Andrés Bello, 1961.
- ALIATA, FERNANDO y GRACIELA SILVESTRI. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

- ÁLVAREZ SALA, DAMIÁN. «Sobre la claridad en el paisaje». Sevilla, 2000. <http://paisajeyterritorio.es/assets/sobre-la-claridad-en-el-paisaje.-alvarez-sala%2C-d.pdf>.
- ANGUITA CANTERO, RICARDO. «Ordenanza y policía urbana: los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1995.
- ANÍBARRO, MIGUEL ÁNGEL, ed. *Fisonomías del paisaje: un diálogo interdisciplinar*. Madrid: Rueda, 2017.
- ANTROP, MARC. «Why Landscapes of the Past Are Important for the Future». *Landscape and Urban Planning* 70, n.º 1-2 (2005): 21-34.
- AÑÓN FELIÚ, CARMEN, ed. *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- AÑÓN FELIÚ, CARMEN, MÓNICA LUENGO y JORGE SIERRA. *Jardines de España*. Barcelona: Lunberg, 2003.
- APARICIO GUIASADO, JESÚS MARÍA. *El muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.
- APPLETON, JAY. *The Experience of Landscape*. Londres: John Wiley & Sons, 1975.
- APPLEYARD, DONALD, KEVIN LYNCH y JOHN R. MYER. *The View from the Road*. Editado por John R. Myer y Kevin Lynch. Cambridge (Mass.): Massachusetts Institute of Technology, 1964.
- ARGAN, GIULIO CARLO. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Traducido por Liliana Rainis. Buenos Aires: Nueva Visión, 1980 (publicación original de 1961).
- ARGULLOL, RAFAEL. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria, 1985.
- ARNHEIM, RUDOLF. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1986 (publicación original de 1969).
- ARNHEIM, RUDOLF. *La forma visual de la arquitectura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001 (publicación original de 1977).
- ARREDONDO GARRIDO, DAVID. «Agricultura en la Ciudad: de la Utopía a la Conciencia de Lugar». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.
- ASHIHARA, YOSHINOBU. *El diseño de espacios exteriores*. Traducido por Santiago Castán Gómez-Salvo. Barcelona: Gustavo Gili, 1982 (publicación original de 1981).
- ASSUNTO, ROSARIO. *Il paesaggio e l'estetica. Vol. I: Natura e Storia*. Palermo: Novecento, 1994.
- ASSUNTO, ROSARIO. *Il paesaggio e l'estetica. Vol. II Arte, critica e filosofia*. Palermo: Novecento, 1994.
- ATTOE, WAYNE. *Skylines: Understanding and Molding Urban Silhouettes*. Chichester: John Wiley & Sons, 1981.
- AZKARATE, A. y A. AZPEITIA. «Paisajes Urbanos Históricos: ¿Paradigma o subterfugio?» En *Alla ricerca di un passato Complesso. Contributi in onore di Gian Pietro Brogiolo per il suo settantesimo compleanno*, editado por A. Chavarria Arnau y M. Jurkovic, 307-20. Zagreb: International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages, 2016.
- BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*. Traducido por Ernestina de Champourcín. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013 (publicación original de 1957).
- BAILLY, ANTOINE S. *La percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Traducido por Jesús J. Oya. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979 (publicación original de 1977).
- BANDARIN, FRANCESCO y RON VAN OERS. *El paisaje urbano histórico: la gestión del patrimonio en un siglo urbano*. Traducido por José Miguel Gómez Acosta y Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2014 (publicación original de 2012).
- BARIDON, MICHEL. *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Vol. II. Islam, Edad Media, Renacimiento y Barroco*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2005 (publicación original de 1998).
- BARTHES, ROLAND. *Elementos de semiología*. Traducido por Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón, 1971 (publicación original de 1964).
- BARTHES, ROLAND. *La aventura semiológica*. Traducido por Ramón Alcalde. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1993 (publicación original de 1985).
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990 (publicación original de 1980).
- BATTLE, ENRIC. *El jardín de la metrópoli: del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- BELL, SIMON. *Elements of Visual Design in the Landscape*. 2ª ed. Londres - Nueva York: Spon Press, 2013 (publicación original de 1993).
- BENJAMIN, WALTER. «Pequeña historia de la fotografía». En *Sobre la fotografía*, traducido por José Muñoz Millanes, 21-54. Valencia: Pre-Textos, 2013 (trabajo original publicado en la revista *Die literarische Welt* en 1931).
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés A. Weikert. México D.F.: Ítaca, 2003 (trabajo original publicado en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936).
- BENTLEY, IAN, ALAN ALCOCK, PAUL MURRAIN, SUE MCGLYNN y GRAHAM SMITH. *Entornos vitales: hacia un diseño urbano y arquitectónico más humano: manual práctico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999 (publicación original de 1985).
- BERGER, JOHN, SVEN BLOMBERG, CHRIS FOX, MICHAEL DIBB y RICHARD HOLLIS. *Modos de ver*. Editado por Moisés Puente. Traducido por Justo G. Beramendi. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2016 (publicación original de 1972).
- BERLEANT, ARNOLD. *The Aesthetics of Environment*. Filadelfia: Temple University Press, 1992.
- BERQUE, AUGUSTIN. «Cosmofanía y paisaje moderno». En *Paisaje y pensamiento*, editado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 187-208. Madrid: Abada Editores, 2006.
- BERQUE, AUGUSTIN. «En el origen del paisaje». *Revista de Occidente*, n.º 189 (1997): 7-21.
- BERQUE, AUGUSTIN. *El pensamiento paisajero*. Editado por Javier Maderuelo. Traducido por Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009 (publicación original de 2008).
- BESSE, JEAN-MARC. «Las cinco puertas del paisaje: ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas». En *Paisaje y pensamiento*, editado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 145-72. Madrid: Abada Editores, 2006.
- BESSE, JEAN-MARC. *La sombra de las cosas: sobre paisaje y geografía*. Editado por Federico López Silvestre. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010 (publicación original de 2000).

- BIRKSTED, JAN, ed. *Relating Architecture to Landscape*. Londres - Nueva York: E & FN Spon, 2005 (publicación original de 1999).
- BOOTH, CHRISTOPHER G. «Revisiting the Image of the City: Exploring the Importance of City Skylines». Tesis doctoral, University of Waterloo, 2012.
- BOURASSA, STEVEN C. «Toward a Theory of Landscape Aesthetics». *Landscape and Urban Planning* 15, n.º 3-4 (1988): 241-52.
- BOYER, M. CHRISTINE. *The City of Collective Memory*. Cambridge (Mass.) - Londres: The MIT Press, 1994.
- BUNCE, MICHAEL. *The Countryside Ideal: Anglo-American Images of Landscape*. Londres - Nueva York: Routledge, 2005 (publicación original de 1994).
- BURKE, EDMUND. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2014 (publicación original de 1757).
- CACHORRO FERNÁNDEZ, EMILIO. «Habitaciones con vistas. Pulsión escópica a través de la ventana». *Archivo Español de Arte* 88, n.º 350 (30 de junio de 2015): 157-72.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN y JOSÉ TITO ROJO, eds. *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Jardines de Émile Zola». En *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, editado por Juan Calatrava y José Tito Rojo. Madrid: Abada Editores, 2011.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, JOAQUÍN YARZA LUACES, A. RICHARD TURNER, JOHN STEER, FERNANDO MARIAS, MATÍAS DÍAZ PADRÓN, CHRISTOPHER BROWN ET AL. *Los paisajes del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado - Nerea, 1993.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO. «Concepto e historia de la pintura de paisaje». En *Los paisajes del Prado*, 11-27. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, Nerea, 1993.
- CALZOLARI, VITTORIA. «Concetto di paesaggio e paesistica». En *Architettura del paesaggio: Atti del convegno di Bagni di Lucca, aprile 1973*, 73-88. Florencia: La Nuova Italia Editrice, 1974.
- CÁNCER POMAR, LUIS. «Reflexiones sobre la valoración del paisaje». En *Paisaje y patrimonio*, editado por Javier Maderuelo, 75-100. Madrid: Abada Editores, 2010.
- CAPEL, HORACIO. «El patrimonio natural y territorial. De la protección a la gestión y regeneración del paisaje cultural». *Zarch*, n.º 2 (2004): 10-41.
- CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Traducido por Maurici Pla. 2ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2013 (publicación original de 2002).
- CARLSON, ALLEN. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres - Nueva York: Routledge, 2005 (publicación original de 2000).
- CARO BAROJA, JULIO. *Paisajes y ciudades*. Madrid: Taurus, 1981.
- CASTELLO, LINEU. *Rethinking the Meaning of Place: Conceiving Place in Architecture-Urbanism*. Traducido por Nick Rands. Surrey - Burlington: Ashgate, 2010.
- CATALÀ DOMÈNECH, JOSEP M. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- CAUQUELIN, ANNE. *L'invention du paysage*. París: Presses Universitaires de France, 2004 (publicación original de 1989).
- CAYUELLA, MARÍA. «La casa exterior». Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla, 2010.
- CHECA-ARTASU, MARTÍN M. «El paisaje como bien común y como un derecho. Algunas reflexiones». *Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* XXIII, n.º 1 (2018): 1-20.
- CLARK, KENNETH. *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press, 1961.
- CLÉMENT, GILLES. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Traducido por Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2007 (publicación original de 2004).
- COLAFRANCESCHI, DANIELA. *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CONZEN, MICHAEL P., ed. *The Making of the American Landscape*. 2ª ed. Nueva York - Londres: Routledge, 1994 (publicación original de 1990).
- COPETA, CLARA. «La identidad: nueva categoría descriptiva del territorio y del paisaje». En *Geografía, paisaje e identidad*, editado por Clara Copeta y Rubén Lois, 17-42. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- CORBERA, MANUEL. «Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt». *Boletín de la A.G.E.*, n.º 64 (2014): 37-64.
- CORBOZ, ANDRÉ. «El Territorio como Palimpsesto». En *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, editado por Ángel Martín Ramos, 25-34. Barcelona: Edicions UPC, 2005 (trabajo original publicado en la revista *Diogenes* en 1983).
- CORNER, JAMES, ed. *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999.
- CORNER, JAMES. «Eidetic Operations and New Landscapes». En *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*, 153-69. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999.
- CORNER, JAMES. «Terra fluxus». En *Naturaleza y Artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, editado por Iñaki Ábalos, traducido por María Jesús Rivas, 133-47. Barcelona: Gustavo Gili, 2011 (trabajo original publicado en 2006).
- COSGROVE, DENIS y STEPHEN DANIELS, eds. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- COSGROVE, DENIS. «Modernity, Community and the Landscape Idea». *Journal of Material Culture* 11, n.º 1-2 (2006): 49-66.
- COSGROVE, DENIS. «Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista». *Boletín de la A.G.E.*, n.º 34 (2002): 63-89.
- COSGROVE, DENIS. «Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea». *Transactions of the Institute of British Geographers* 10, n.º 1 (1985): 45-62.
- COSGROVE, DENIS. *Geography & Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. Londres - Nueva York: I.B. TAURIS, 2008.
- COSGROVE, DENIS. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- CRANDELL, GINA. *Nature Pictorialized. «The View» in Landscape History*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- CRUZ PÉREZ, LINAREJOS y IGNACIO ESPAÑOL ECHÁNIZ. *El paisaje: de la percepción a la gestión*. Madrid: Liteam, 2009.

- CULLEN, GORDON. *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Traducido por José María Aymamí. 6ª ed. Barcelona: Blume, 1981 (publicación original de 1971).
- DANIEL, TERRY C. y JOANNE VINING. «Methodological Issues in the Assessment of Landscape Quality». En *Behavior and the Natural Environment*, editado por Irwin Altman y Joachim F. Wohlwill, 39-84. Nueva York - Londres: Plenum Press, 1983.
- DARDEL, ERIC. *El hombre y la tierra: naturaleza de la realidad geográfica*. Editado por Joan Nogué. Traducido por María Beneyto. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013 (publicación original de 1952).
- DE GRACIA, FRANCISCO. *Entre el paisaje y la arquitectura: apuntes sobre la razón constructiva*. San Sebastián: Nerea, 2009.
- DE LA FUENTE SUÁREZ, LUIS ALFONSO. «Towards Experiential Representation in Architecture». *Journal of Architecture and Urbanism* 40, n.º 1 (2016): 47-58.
- DE LAS RIVAS SANZ, JUAN LUIS. «Hacia la ciudad paisaje. Regeneración de la forma urbana desde la naturaleza». *Urban*, n.º 5 (2013): 79-93.
- DEBRAY, RÉGIS. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Traducido por Ramón Hervás. Barcelona: Paidós, 1994 (publicación original de 1992).
- DELEUZE, GILLES. *Diferencia y repetición*. Traducido por María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002 (publicación original de 1968).
- DEVESA, RICARDO. «La casa y el árbol: aportes teóricos al proyecto de arquitectura». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2013.
- DÍEZ JORGE, MARÍA ELENA, ed. *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Síntesis, 2017.
- DOMINGO SANTOS, JUAN. *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013.
- DOMÍNGUEZ, LUIS ÁNGEL. «De la necesidad del contexto en el proyecto de arquitectura». *Architectonics: Mind, Land & Society. Dossier: Arquitectura y contexto*, n.º 9 (2004): 15-29.
- DONADIEU, PIERRE. «Landscape Urbanism in Europe: From Brownfields to Sustainable Urban Development». *Journal of Landscape Architecture* 1, n.º 2 (2006): 36-45.
- ECKBO, GARRET. «Is Landscape Architecture?» *Landscape Architecture Magazine* 73, n.º 3 (1983): 64-65.
- ECO, UMBERTO. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Traducido por Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen, 1978 (publicación original de 1968).
- EGOZ, SHELLY, GLORIA PUNGETTI y JALA MAKHZOUMI, eds. *The Right to Landscape: Contesting Landscape and Human Rights*. 2ª ed. Nueva York: Routledge, 2016 (publicación original de 2011).
- ELIADE, MIRCEA. *Lo sagrado y lo profano*. Traducido por Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós, 1998 (publicación original de 1957).
- ESQUIROL, JOSEP MARIA. *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- FANFANI, DAVID y ALBERTO MATARÁN RUIZ. «La aplicación del Convenio Europeo del Paisaje en España e Italia: un análisis crítico de los casos andaluz y toscano». *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 6 (2010): 39-54.
- FARIELLO, FRANCESCO. *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Traducido por Jorge Sainz. 2ª ed. Barcelona: Reverté, 2004 (publicación original de 1967).
- FARINELLI, FRANCO. «L'arguzia del paesaggio». *Casabella*, n.º 575-576 (1991): 575-76.
- FEO OJEDA, MANUEL J. «Horizontes alternativos. El plano de referencia como argumento en el proyecto de arquitectura». Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, JUAN, FÁTIMA ROLDÁN CASTRO y FLORENCIO ZOIDO NARANJO, eds. *Territorio y patrimonio: los paisajes andaluces*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.
- FERNÁNDEZ-VALDERRAMA APARICIO, LUZ. «Nuevas emergencias contemporáneas para la construcción de la ciudad y el territorio». *Urbimetría. Revista Boliviana de Estudios del Hábitat* 1, n.º 1 (2012): 64-78.
- FITCH, JAMES MARSTON. «The Aesthetics of Function». *Annals of the New York Academy of Sciences* 128, n.º 2 (1965): 706-14.
- FOSTER, HAL, ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- FOUCAULT, MICHEL. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2010 (publicación original de 2009).
- FOWLES, JOHN. *El árbol*. Traducido por Pilar Adón. Madrid: Impedimenta, 2015 (publicación original de 1979).
- FRANCASTEL, PIERRE. *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*. Traducido por Francisco Azamor. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970 (publicación original de 1965).
- FUENTES FARÍAS, FRANCISCO JAVIER. «La experiencia cualitativa en el paisaje y el patrimonio construido». *Apuntes* 24, n.º 2 (2011): 166-77.
- GALÍ-IZARD, TERESA. *Los mismos paisajes: ideas e interpretaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.
- GARCÍA MORENO, BEATRIZ. «Experiencia, imagen y arquitectura: el camino de Bergson». *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n.º 10 (2005): 6-35.
- GASSNER, GUNTER. «Elevations, Icons and Lines: The City Abstracted Through its Skylines». En *Researching the Spatial and Social Life of the City*, editado por Juliet Davis, Corinna Dean, Gunter Gassner, Suzanne Hall y Jamie Keddie, Vol. 1: 68-86. Londres: London School of Economics and Political Science, 2009.
- GEDDES, PATRICK. *Ciudades en evolución*. Traducido por E. L. Revol. Buenos Aires: Infinito, 1960 (publicación original de 1915).
- GEHL, JAN. *La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios*. Traducido por María Teresa Valcarce. Barcelona: Reverté, 2006 (publicación original de 2004).
- GERBER, JEAN DAVID y GÉRALD HESS. «From Landscape Resources to Landscape Commons: Focusing on the Non-Utility Values of Landscape». *International Journal of the Commons* 11, n.º 2 (2017): 708-32.
- GIBSON, JAMES J. *The Perception of the Visual World*. Editado por Leonard Carmichael. Cambridge (Mass.): The Riverside Press, 1950.

- GIEDION, SIGFRIED. *La arquitectura fenómeno de transición (las tres edades del espacio en arquitectura)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975 (publicación original de 1971).
- GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO. «Paisaje». *La Ilustración artística*, n.º 219-220 (1886): 91-92, 103-4.
- GLACKEN, CLARENCE J. *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1967.
- GODELIER, MAURICE. *Lo ideal y lo material. Pensamiento, economías, sociedades*. Traducido por A. J. Desmont. Madrid: Taurus, 1989 (publicación original de 1984).
- GOLDSTEIN, E. BRUCE. *Sensation & Perception*. 5ª ed. Pacific Grove: Brooks/Cole Publishing Company, 1999 (publicación original 1980).
- GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003 (publicación original de 1999).
- GRAVAGNUOLO, BENEDETTO. *Historia del urbanismo en Europa: 1750-1960*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1998 (publicación original de 1991).
- GREGOTTI, VITTORIO. *El territorio de la arquitectura*. Traducido por Salvador Valero Rofes. Barcelona: Gustavo Gili, 1972 (publicación original de 1966).
- HAASE, DAGMAR, SIGRUN KABISCH, ANNEGRET HAASE, ERIK ANDERSSON, ELLEN BANZHAF, FRANCESC BARÓ, MIRIAM BRENCK ET AL. «Greening Cities – To Be Socially Inclusive? About the Alleged Paradox of Society and Ecology in Cities». *Habitat International*, n.º 64 (2017): 41-48.
- HALBWACHS, MAURICE. *La memoria colectiva*. Editado por Ricardo Sidicaro. Traducido por Federico Balcarce. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010 (publicación original de 1950).
- HALL, EDWARD T. *La dimensión oculta*. Traducido por Félix Blanco. 21ª ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2003 (publicación original de 1966).
- HARRIS, DIANNE SUZETTE y D. FAIRCHILD RUGGLES. *Sites Unseen: Landscape and Vision*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Hermenegildo Giner de los Ríos. Madrid: Mestas Editores, 2003 (publicación original de 1834).
- HEIDEGGER, MARTIN. «Construir, Habitar, Pensar». En *Conferencias y artículos*, traducido por Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994 (trabajo original de 1951).
- HEPBURN, RONALD. «Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty». En *British Analytical Philosophy*, editado por Bernard Williams y Alan Montefiore, 285-310. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- HERNÁNDEZ LAVADO, ALEJO. «Tutela jurídica y fiscalidad del paisaje en Italia». En *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, 321-36. Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2014.
- HERNÁNDEZ LEÓN, JUAN MIGUEL. *Ser-paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.
- HESSELGREN, SVEN. *Los medios de expresión de la arquitectura: un estudio teórico de la arquitectura en el que se aplican la psicología experimental y la semántica*. 2ª ed. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1972 (publicación original de 1964).
- HILDENBRAND SCHEID, ANDREAS. «Instrumentos de intervención sobre el paisaje. Ejemplos de buenas prácticas de la experiencia internacional». En *Paisaje y ordenación del territorio, 193-212*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía; Fundación Duques de Soria, 2002.
- HIRSCH, ERIC y MICHAEL O'HANLON, eds. *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- HOLL, STEVEN, JUHANI PALLASMAA y ALBERTO PÉREZ-GÓMEZ. *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, 1994.
- HOLL, STEVEN. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Traducido por Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2011 (publicación original de 1994).
- HOWES, DAVID. «Architecture of the Senses». En *Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism*, editado por Mirko Zardini. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2005.
- HUMBOLDT, ALEXANDER VON. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Editado por Eduardo Perié. Bélgica: Biblioteca Hispano-sur-americana, 1875.
- HUSSERL, EDMUND. *La idea de la fenomenología. Cinco Lecciones*. Traducido por García-Baró. México D.F. - Madrid - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982 (publicación original de 1950).
- INGOLD, TIM. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres - Nueva York: Routledge, 2002.
- INNERARITY, DANIEL. «Historia, memoria e identidad colectiva». En *El nuevo espacio público*, 157-67. Madrid: Espasa, 2006.
- JACKSON, JOHN B. «The Historic American Landscape». En *Landscape Assessment: Values, Perceptions and Resources*, editado por Ervin H. Zube, Robert O. Brush y Julius Gy. Fabos. Stroudsburg (Penn.): Dowden, Hutchinson & Ross, Inc., 1975.
- JAY, MARTIN. «Scopic Regimes of Modernity». En *Vision and Visuality*, editado por Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- JELICOE, GEOFFREY y SUSAN JELICOE. *El paisaje del hombre: la conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995 (publicación original de 1975).
- JENCKS, CHARLES. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2011.
- JIMÉNEZ TORRECILLAS, ANTONIO. «Arquitectura y paisaje contemporáneo en monumentos y contextos históricos». *P+C, proyecto y ciudad. Revista de temas de arquitectura*, n.º 3 (2012): 133-46.
- KANT, IMMANUEL. *Crítica del Juicio*. Editado por Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1991 (publicación original de 1790).
- KAPLAN, RACHEL y STEPHEN KAPLAN. *The Experience of Nature: A Psychological Perspective*. Cambridge - Nueva York - Melbourne: Cambridge University Press, 1989.
- KAPLAN, RACHEL, STEPHEN KAPLAN y ROBERT L. RYAN. *With People in Mind: Design and Management of Everyday Nature*. Washington D.C.: Island Press, 1998.
- KAPLAN, RACHEL. «The Role of Nature in the Urban Context». En *Behavior and the Natural Environment*, editado por Irwin Altman y Joachim F. Wohlwill, 127-61. Nueva York - Londres: Plenum Press, 1983.

- KESSLER, MATHIEU. *El paisaje y su sombra*. Editado por Gerard Vilar. Traducido por Fernando González del Campo. Barcelona: IDEA Books, 2000 (publicación original de 1999).
- KOSTOF, SPIRO. *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings through History*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- LALANA SOTO, JOSÉ LUIS. «El paisaje urbano histórico: modas, paradigmas y olvidos». *ciudades, Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid* 14, n.º 1 (2011): 15-38.
- LAUGIER, MARC-ANTOINE. *Ensayo sobre la arquitectura*. Editado por Lilia Maure Rubio. Traducido por Maysi Veuthey Martínez y Lilia Maure Rubio. Madrid: Akal, 1999.
- LE BRETON, DAVID. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Traducido por Herber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009 (publicación original de 2006).
- LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Traducido por Josefina Martínez Alinari. 2ª ed. Barcelona: Apóstrofe, 1998 (publicación original de 1923).
- LEACH, NEIL, ed. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Londres - Nueva York: Routledge, 2005.
- LEFEBVRE, HENRI. *La producción del espacio*. Traducido por Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013 (publicación original de 1974).
- LEGATES, RICHARD T. y FREDERIC STOUT. *The City Reader*. Londres - Nueva York: Routledge, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE y GEORGES CHARBONNIER. *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*. Traducido por Francisco González Aramburu. 3ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1971 (publicación original de 1961).
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Tristes trópicos*. Traducido por Noelia Bastard y Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 1988 (publicación original de 1955).
- LEWIS, PEIRCE F. «Axioms for Reading the Landscape». En *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*, editado por Donald William Meinig, 11-32. Nueva York - Oxford: Oxford University Press, 1979.
- LÓPEZ SILVESTRE, FEDERICO. «El paisaje, ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje». *Mètode: Revista de difusió de la investigació de la Universitat de València*, n.º 58 (2008): 97-103.
- LOWENHAUPT COLLINS, BELINDA. «Windows and People: A Literature Survey». *NBS Building Science Series*, n.º 70 (1975): 1-87.
- LOWENTHAL, DAVID. «Geography, Experience, and Imagination: Towards a Geographical Epistemology». *Annals of the Association of American Geographers* 51, n.º 3 (septiembre de 1961): 241-60.
- LOWENTHAL, DAVID. «Living with and Looking at Landscape». *Landscape Research* 32, n.º 5 (2007): 635-56.
- LOWENTHAL, DAVID. *El pasado es un país extraño*. Traducido por Pedro Piedras Monroy. Madrid: Akal, 1998 (publicación original de 1985).
- LUNA, TONI y ISABEL VALVERDE, eds. *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot - Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña, Universidad Pompeu Fabra, 2011.
- LYNCH, KEVIN. *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*. Traducido por Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1975 (publicación original de 1972).
- LYNCH, KEVIN. *A Theory of Good City Form*. Cambridge (Mass.) - Londres: MIT Press, 1981.
- LYNCH, KEVIN. *La imagen de la ciudad*. Traducido por Enrique Luis Revol. Barcelona: Gustavo Gili, 2008 (publicación original de 1960).
- MADERUELO, JAVIER, ed. *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- MADERUELO, JAVIER, ed. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- MADERUELO, JAVIER, ed. *Paisaje y patrimonio*. Madrid: Abada Editores, 2010.
- MADERUELO, JAVIER. «Aquello que llamamos paisaje». *Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, n.º 2 (2003): 20-25.
- MADERUELO, JAVIER. «El paisaje urbano». *Estudios Geográficos* 71, n.º 269 (2010): 575-600.
- MADERUELO, JAVIER. «El patrimonio expandido: del objeto al paisaje». En *Paisaje y patrimonio*, editado por Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores, 2010.
- MADERUELO, JAVIER. «Introducción: pensar el paisaje». En *Paisaje y pensamiento*, editado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 5-10. Madrid: Abada Editores, 2006.
- MADERUELO, JAVIER. «La mirada pintoresca». *Quintana*, n.º 11 (2012): 79-90.
- MADERUELO, JAVIER. «Paisaje: un término artístico». En *Paisaje y Arte*, editado por Javier Maderuelo, 178-82. Madrid: Abada Editores, 2007.
- MADERUELO, JAVIER. *El espectáculo del mundo: una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada Editores, 2020.
- MADERUELO, JAVIER. *El paisaje: génesis de un concepto*. 2ª edición. Madrid: Abada Editores, 2007 (publicación original de 2005).
- MAGNAGHI, ALBERTO. «El proyecto local. Hacia una conciencia del lugar». *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, n.º 23 (2011): 43-307 (publicación original de 2000).
- MALNAR, JOY MONICE y FRANK VODVARKA. *Sensory Design*. Editado por Frank. Vodvarka. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- MANNING, P. «Windows, environment and people». *Interbuild/Arena*, 1967, 20-25.
- MANZANO-MONÍS Y LÓPEZ-CHICHERI, MANUEL. «Sobre la Arquitectura en la definición del Paisaje». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN y JAVIER MADERUELO, eds. *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN. «La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje». En *Paisaje y pensamiento*, editado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 11-54. Madrid: Abada Editores, 2006.
- MARCO MALLENT, MARTA. «La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje». *Dedica*, n.º 2 (2012): 141-56.
- MARKUS, THOMAS A. «The Function of Windows: A Reappraisal». *Building Science* 2, n.º 2 (1967): 97-121.
- MAROT, SÉBASTIEN. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Traducido por Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (publicación original de 1999).
- MARTIN, MICHAEL. «Back-Alley as Community Landscape». *Landscape Journal* 15, n.º 2 (1996): 138-53.

- MARTÍNEZ DE PISÓN, EDUARDO. «Reflexiones sobre el paisaje». En *Estudios sobre historia del paisaje español*, editado por Nicolás Ortega Cantero, 13-24. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2002.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, EDUARDO. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- MARTÍNEZ YÁÑEZ, CELIA. «El Patrimonio Cultural: los nuevos valores, tipos, finalidades y formas de organización». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2006.
- MATA, RAFAEL y ÀLEX TORROJA, eds. *El paisaje y la gestión del territorio: criterios paisajísticos en la ordenación del territorio y el urbanismo*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 2006.
- MCHARG, IAN. *Design with Nature*. Nueva York: Doubleday & Company, Inc., 1971.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993 (publicación original de 1945).
- MILANI, RAFFAELE. «Estética y crítica del paisaje». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, 45-66. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- MILANI, RAFFAELE. *El arte del paisaje*. Editado por Federico López Silvestre. Traducido por Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015 (publicación original de 2005).
- MIRZA, LEILA. «Windowscapes: A Study of Landscape Preferences in an Urban Situation». Tesis doctoral, University of Auckland, 2015.
- MITCHELL, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002 (publicación original de 1994).
- MORISI, MASSIMO, ed. «Guardare» il paesaggio: breve vademecum per gli osservatori del paesaggio in Toscana. Florencia: Firenze University Press, 2016.
- MOSTAFAVI, MOHSEN y GARETH DOHERTY, eds. *Urbanismo ecológico. Vol. 1: ¿Por qué urbanismo ecológico? ¿Por qué ahora?* Traducido por Mónica Belevan. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 (publicación original de 2010).
- MOSTAFAVI, MOHSEN y GARETH DOHERTY, eds. *Urbanismo ecológico. Vol. 7: Interactuar*. Traducido por Mónica Belevan. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 (publicación original de 2010).
- MOYA PELLITERO, ANA MARÍA. *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- MUMFORD, LEWIS. *La cultura de las ciudades*. Traducido por Julio Monteverde. Logroño: Pepitas de calabaza, 2018 (publicación original de 1938).
- MUMFORD, LEWIS. *Lewis Mumford: textos escogidos*. Editado por Daniel Mundo. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2009.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP. *La arquitectura como lugar: aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- NASAR, JACK L. «The Evaluative Image of the City». *Journal of the American Planning Association* 56, n.º 1 (1990): 41-53.
- NASAR, JACK L. «Urban Design Aesthetics: The Evaluative Qualities of Building Exteriors». *Environment and Behavior* 26, n.º 3 (1994): 377-401.
- NASAR, JACK L. *The Evaluative Image of the City*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1998.
- NAVARRO BALDEWEG, JUAN. *Escritos*. Valencia: Pre-Textos, 2017.
- NEUTRA, RICHARD J. *La arquitectura como factor humano*. Madrid: Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, 1955.
- NIJHUIS, STEFFEN, RON VAN LAMMEREN y FRANK VAN DER HOEVEN, eds. *Exploring the Visual Landscape. James J. Gibson and the Psychology of Perception*. Amsterdam: TU Delft, Wagenigen University, IOS Press, 2011.
- NOGUÉ, JOAN y JORDI DE SAN EUGENIO VELA. «La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada». *Revista de Geografía Norte Grande* 43, n.º 49 (2011): 25-43.
- NOGUÉ, JOAN, ed. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- NOGUÉ, JOAN. «Geografía humanista y paisaje». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n.º 5 (1985): 93-107.
- NOGUÉ, JOAN. «Paisaje, territorio y sociedad civil». *Revista da ANPEGE*, n.º 7 (2011): 3-12.
- NORA, PIERRE. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations*, n.º 26 (1989): 7-24.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN. *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas*. Traducido por Alcira González Malleville y Antonio Bonanno. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999 (publicación original de 1979).
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN. *Existencia, espacio y arquitectura*. Traducido por Adrián Margarit. Barcelona: Blume, 1975 (publicación original de 1971).
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York: Rizzoli, 1979.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN. *Intenciones en arquitectura*. Traducido por Jorge Sainz y Fernando González Fernández de Valderrama. Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (publicación original de 1963).
- OCAÑA OCAÑA, CARMEN, Mª LUISA GÓMEZ MORENO y RAFAEL BLANCO SEPÚLVEDA. *Las vistas como recurso territorial: ensayo de evaluación del paisaje visual mediante un SIG*. Málaga: Universidad de Málaga, 2004.
- OJEDA RIVERA, JUAN FRANCISCO. «Epistemología de las miradas al paisaje. Hacia una mirada humanista y compleja». En *Territorio y Patrimonio. Los paisajes andaluces, 192-200*. Granada: Editorial Comares, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.
- OREJAS SACO DEL VALLE, ALMUDENA. «Arqueología del paisaje: historia, problemas y perspectivas». *Archivo Español de Arqueología*, n.º 64 (1991): 191-230.
- ORTEGA CANTERO, NICOLÁS, ed. *Estudios sobre historia del paisaje español*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2002.
- ORTEGA CANTERO, NICOLÁS. *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *Obras Completas. Tomo I (1902-1916)*. 7ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966 (publicación original de 1946).
- OTXOTORENA, JUAN M. *La construcción de la forma. Para una aproximación contemporánea al análisis de la arquitectura*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1999.
- PALLASMAA, JUHANI. *La imagen corpórea: Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Traducido por Carles Muro. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014 (publicación original de 2011).

- PALLASMAA, JUHANI. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011 (publicación original de 2009).
- PALLASMAA, JUHANI. *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Traducido por Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (publicación original de 2005).
- PANOFSKY, ERWIN. *El significado en las artes visuales*. Traducido por Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editorial, 1979 (publicación original de 1955).
- PASCUAL PAYÁ, LORENA. «Análisis comparativo y revisión crítica de los instrumentos para la ordenación territorial del paisaje en España». Trabajo Fin de Máster, Universidad del País Vasco, 2017.
- PEREC, GEORGES. *Especies de espacios*. Traducido por Jesús Camarero. 2ª ed. Barcelona: Montesinos, 2001 (publicación original de 1974).
- PEREC, GEORGES. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Traducido por Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili, 2012 (publicación original de 1975).
- POE, EDGAR ALLAN. *Relatos de vida y paisaje*. Editado por Juan Barja y Juan Calatrava. Traducido por Ana del Cid Mendoza y José Miguel Gómez Acosta. Madrid: Abada Editores, 2018.
- PRIETO, EDUARDO. *Historia medioambiental de la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 2019.
- PUENTE LOZANO, PALOMA. «El valor emocional de la experiencia paisajística. Querencias y paisajes afectivos». *Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada* 51, n.º 2 (2012): 270-84.
- QUINTERO, VICTORIA y ELODIA HERNÁNDEZ. «Paisajes patrimoniales y percepciones locales». En *XVII Congreso de Estudios Vascos: Gizarte aurrerapen iraunkorarako berrikuntza = Innovación para el progreso social sostenible*, 627-47. San Sebastián-Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2012.
- RAPOPORT, AMOS. *House Form and Culture*. Londres: Prentice-Hall Inc., 1969.
- RAPOPORT, AMOS. *Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design*. Oxford: Pergamon Press, 1977.
- RASMUSSEN, STEEN EILER. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Editado por Jorge Sainz. Traducido por Carolina Ruiz. 2ª ed. Reverté, 2007 (publicación original de 1957).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades*. Vol. V. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1737.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española*. 14ª ed. Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando, 1914.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Vol. 3. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1732.
- RELPH, EDWARD. *Place and Placelessness*. Londres: Pion, 1976.
- RIEGL, ALOÏS. *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Editado por Isabel Luque Ceballos y Beatriz Sanjuán Ballano. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007 (trabajo original de 1903).
- RITTER, JOACHIM. *Subjetividad. Seis ensayos*. Traducido por Rafael de la Vega. Barcelona: Alfa, 1986 (publicación original de 1974).
- ROGER, ALAIN. «Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, 67-86. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- ROGER, ALAIN. *Breve tratado del paisaje*. Editado por Javier Maderuelo. Traducido por Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007 (publicación original de 1997).
- ROSSI, ALDO. *La arquitectura de la ciudad*. Traducido por Josep Maria Ferrer-Ferrer y Salvador Tarragó Cid. Barcelona: Gustavo Gili, 1985 (publicación original de 1966).
- RUBIO DÍAZ, ALFREDO. «Enraizamiento/extrañamiento: M. Heidegger y J. Ortega y Gasset en Darmstadt». *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 19, n.º 1 (1997): 287-99.
- RUDOLFSKY, BERNARD. *Architecture without Architects. An Introduction to Nonpedigreed Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, Doubleday & Company, Inc., 1964.
- RUDOLFSKY, BERNARD. *Arquitectura sin arquitectos: Breve introducción a la arquitectura sin genealogía*. Traducido por Raúl Grego. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973 (publicación original de 1964).
- RUEDA-PALENZUELA, SALVADOR. «El Urbanismo Ecosistémico». *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales* LI, n.º 202 (2019): 723-52.
- RUIZ DE LA PUERTA, FÉLIX. *Arquitecturas de la memoria*. Madrid: Akal, 2009.
- SABATÉ BEL, JOAQUÍN. «De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje». *Identidades: territorio, cultura, patrimonio*, n.º 1 (2005): 15-33.
- SABATÉ BEL, JOAQUÍN. «Paisajes culturales y proyecto territorial». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, 249-74. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- SALDARRIAGA ROA, ALBERTO. *La arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas Editores, 2002.
- SAMA ARQUITECTURA Y MEDIOAMBIENTE. «Bases metodológicas para el uso del recorrido como herramienta de investigación y reinterpretación de los paisajes. Estudio itinerante a lo largo de una infraestructura periurbana», 2008.
- SÁNCHEZ DEL ÁRBOL, MIGUEL ÁNGEL, FRANCISCO ORTEGA ALBA y RODOLFO CAPARRÓS LORENZO. «Bases para el establecimiento de una red de miradores en Andalucía». En *Paisaje y ordenación del territorio*, 255-68. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Fundación Duques de Soria, 2002.
- SANCHO ROYO, FERNANDO. «El paisaje y la carretera». En *Paisaje y ordenación del territorio*, 47-57. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Fundación Duques de Soria, 2002.
- SAUER, CARL ORTWIN. «The Morphology of Landscape». *University of California Publications in Geography* 2, n.º 2 (1925): 19-54.
- SCALVINI, MARIA LUISA. *Para una teoría de la arquitectura*. Editado por Helio Piñón. Traducido por Inés Strasser. Barcelona: Asesoría Técnica de Ediciones, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972.
- SCHAMA, SIMON. *Landscape and Memory*. Nueva York: Harper Collins, 1996.
- SCHILLER, FRIEDRICH. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Editado por Martín Zubiria. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2016 (publicación original de 1795).
- SCROUTON, ROGER. *The Aesthetics of Architecture*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1979.

- SCULLY, VINCENT. *Architecture: The Natural and the Manmade*. Nueva York: St. Martin's Press, 1991.
- SENNETT, RICHARD. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Traducido por César Vidal Manzanares. Madrid: Alianza Editorial, 2007 (publicación original de 1994).
- SERRA, RICHARD. *Writings, interviews*. University of Chicago Press, 1994.
- SHEPARD, PAUL. *Man in the Landscape: A Historic View of the Esthetics of Nature*. Athens: University of Georgia Press, 2002 (publicación original de 1967).
- SICA, PAOLO. *La imagen de la ciudad: de Esparta a Las Vegas*. Traducido por Montserrat d'Alós-Moner y Josep Quetglas. Barcelona: Gustavo Gili, 1977 (publicación original de 1970).
- SILVANO, FILOMENA. «Cuando las ciudades se transforman en paisajes: representación, fragmentación e idealización del espacio urbano». *Zainak*, n.º 31 (2009): 419-29.
- SIMMEL, GEORG. *Filosofía del paisaje*. Traducido por Mathias Andlau. Madrid: Casimiro, 2013 (publicación original de 1913).
- SLOTERDIJK, PETER. *Esferas I: Burbujas. Microsferología*. Traducido por Isidoro Reguera. 3ª ed. Madrid: Siruela, 2009 (publicación original de 1998).
- SLOTERDIJK, PETER. *Esferas II: Globos. Macrosferología*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004 (publicación original de 1999).
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. «Mediaciones en la arquitectura y en el paisaje urbano». En *Territorios*, editado por Saskia Sassen, 107-21. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. *Territorios*. Editado por Saskia Sassen. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, JOSÉ ANTONIO. «Contextualismo y abstracción: reflexiones sobre las interrelaciones espaciales entre suelo, paisaje y arquitectura». Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993.
- SOUTHWORTH, MICHAEL. «Shaping the City Image». *Journal of Planning Education and Research* 5, n.º 1 (1985): 52-59.
- SPIRN, ANNE WHISTON. «The Poetics of City and Nature: Toward a New Aesthetic for Urban Design». *Places* 6, n.º 1 (1989): 82-93.
- SPIRN, ANNE WHISTON. *The Language of Landscape*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1998.
- STAMPS, ARTHUR, JACK L. NASAR y KAZUNORI HANYU. «Using Pre-Construction Validation to Regulate Urban Skylines». *Journal of the American Planning Association* 71, n.º 1 (2005): 73-91.
- STEINER, FREDERICK. «Landscape Ecological Urbanism: Origins and Trajectories». *Landscape and Urban Planning* 100, n.º 4 (2011): 333-37.
- TATARCKIEVICKZ, WLADISLAW. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducido por Francisco Rodríguez Martín. 6ª ed. Madrid: Tecnos, 2001 (publicación original de 1976).
- TEDESCHI, ENRICO. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1963.
- THAYER, ROBERT L. «The Experience of Sustainable Landscapes». *Landscape Journal* 8, n.º 2 (1989): 101-10.
- THOMPSON, IAN HAMILTON. «Ten Tenets and Six Questions for Landscape Urbanism». *Landscape Research* 37, n.º 1 (2012): 7-26.
- THWAITES, K. «Experiential Landscape Place: An Exploration of Space and Experience in Neighbourhood Landscape Architecture». *Landscape Research* 26, n.º 3 (2001): 245-55.
- THWAITES, KEVIN y IAN SIMKINS. *Experiential Landscape: An Approach to People, Place and Space*. Londres: Routledge, 2007.
- TRISCIUOGLIO, MARCO. *L'architetto nel paesaggio: archeologia di un'idea*. Florencia: Leo S. Olschki, 2018.
- TUAN, YI-FU. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001 (publicación original de 1977).
- TUAN, YI-FU. *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Traducido por Flor Durán de Zapata. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007 (publicación original de 1974).
- TURNER, TOM. *City as Landscape. A Post-Postmodern View of Design and Planning*. Londres: E & FN Spon, 1996.
- TURRI, EUGENIO. *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venecia: Marsilio, 1998.
- UROZ SÁEZ, JOSÉ. «Evolución del hábitat en la villa de Plinio el joven (San Giustino, Perugia, Italia)». *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n.º 3 (2004): 149-60.
- VALDÉS TEJERA, ESTHER. «La apreciación estética del paisaje: naturaleza, artificio y símbolo». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- VALÉRY, PAUL. *Eupalinos o el arquitecto*. Traducido por Mario Pani. Monterrey: Ediciones Sierra Madre, 1978 (publicación original de 1924).
- VEBLEN, THORSTEIN. *Teoría de la clase ociosa*. elaleph.com, 2000 (publicación original de 1899).
- VENEGAS MORENO, CARMEN y JESÚS RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ. «Valoración de los paisajes monumentales. Una propuesta metodológica para la integración paisajística de los conjuntos históricos». En *Paisaje y ordenación del territorio*, 153-73. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Fundación Duques de Soria, 2002.
- VENTURI FERRIOLO, MASSIMO. «Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, 115-40. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- VENTURI FERRIOLO, MASSIMO. *Percepire paesaggi: la potenza dello sguardo*. Turín: Bollati Boringhieri, 2009.
- VENTURI, ROBERT. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1978 (publicación original de 1966).
- VICENZOTTI, VERA. «The Landscape of Landscape Urbanism». *Landscape Journal* 36, n.º 1 (2017): 75-86.
- VIRILIO, PAUL. *Estética de la desaparición*. Traducido por Noni Benegas. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 1998 (publicación original de 1980).
- VIRILIO, PAUL. *La máquina de visión*. Traducido por Mariano Antolín Rato. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1998 (publicación original de 1988).
- WAISMAN, MARINA. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

- WALDHEIM, CHARLES, ed. *The Landscape Urbanism Reader*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006.
- WALDHEIM, CHARLES. *Landscape as Urbanism*. Nueva York: Princeton University Press, 2016.
- WALTER, EUGENE VICTOR. *Placeways: A Theory of the Human Environment*. Chapel Hill - Londres: University of North Carolina Press, 1988.
- WATSUJI, TETSURŌ. *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Traducido por Juan Masía Clavel. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006 (publicación original de 1935).
- WEBBER, MELVIN, JOHN W. DYCKMAN, DONALD L. FOLEY, ALBERT Z. GUTTENBERG, WILLIAM L. C. WHEATON y CATHERINE BAUER WURSTER. *Explorations Into Urban Structure*. Editado por Melvin M. Webber. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1971 (publicación original de 1964).
- WESTWOOD, SALLIE y JOHN WILLIAMS, eds. *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memories*. Londres - Nueva York: Routledge, 2005 (publicación original de 1997).
- WHYTE, WILLIAM H. *The Social Life of Small Urban Spaces*. Nueva York: Project for Public Spaces Inc, 1980.
- WORRINGER, WILHELM. *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*. Traducido por Mariana Frenk. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2015 (publicación original de 1908).
- ZARDINI, MIRKO. «De la "ciudad que sube", al paisaje que avanza». En *Metrópolis: ciudades, redes, paisajes*, editado por Ignasi de Solà-Morales y Xavier Costa, 205-12. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ZEVI, BRUNO. *El lenguaje moderno de la arquitectura. Guía al código anticlásico. Arquitectura e historiografía*. Traducido por Roser Berdagué. Barcelona: Poseidón, 1978 (publicación original de 1973).
- ZEVI, BRUNO. *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1981 (publicación original de 1951).
- ZIMMER, JÖRG. «La dimensión ética de la estética del paisaje». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, 27-44. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «El paisaje y su utilidad para la ordenación del territorio». En *Paisaje y ordenación del territorio*, 21-32. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Fundación Duques de Soria, 2002.
- ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «El paisaje: un concepto útil para relacionar estética, ética y política». *Scripta Nova* 16, n.º 407 (2012): 387-424.
- ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «Hacia una estrategia general para la valoración de los paisajes andaluces». En *Territorio y patrimonio: los paisajes andaluces*, editado por Juan Fernández Lacomba, Fátima Roldán Castro y Florencio Zoido Naranjo, 15-27. Sevilla: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.
- ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «Integración en el paisaje. Sesión formativa celebrada el 9/10/2007 (texto inédito)». 2007. <http://paisajeyterritorio.es/assets/integracion-en-el-paisaje.-texto-inedito.-zoido-naranjo%2C-f.pdf>.
- ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «La ciudad en el territorio». En *Territorio y patrimonio: los paisajes andaluces*. Granada: Editorial Comares, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.

ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «Paisaje urbano. Aportaciones para la definición de un marco teórico, conceptual y metodológico». En *Ciudades y paisajes urbanos en el siglo XXI*, editado por Carmen Delgado Viñas, Joseba Juaristi Linacero y Sergio Tomé Fernández, 13-92. Santander: Librería Estudio, 2012.

ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «Paisajes y conjuntos arqueológicos». En *Paisaje y patrimonio*, editado por Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores, 2010.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LA PRIMERA PARTE

- AKKACH, SAMER. *Cosmology and Architecture in Premodern Islam: An Architectural Reading of Mystical Ideas*. Editado por Seyyed Hossein Nasr. Nueva York: State University of New York Press, 2005.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO, ed. *El legado de al-Ándalus: Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid: Patronato de la Alhambra y Generalife, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, 2015.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. «El color en la arquitectura nazarí». En *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y Restauración*, editado por Javier Gallego Roca, 99-107. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. «La Aljafería». En *I Jornadas de cultura islámica: al-Andalus, ocho siglos de historia*, 129-33. Toledo: Instituto Occidental de Cultura Islámica, 1987.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. «Planimetría de las ciudades hispanomusulmanas». *Al-Qanṭara* 8, n.º 1 (1987): 421-48.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. «Planimetría del Alcázar de Sevilla». Granada: Patronato del Real Alcázar, Escuela de Estudios árabes, CSIC, 2000.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. *Palacios medievales hispanos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. *Planimetría De Madīnat Al-Zahrā'*. Granada: Escuela de Estudios Árabes, CSIC, 2012.
- ALMAGRO VIDAL, ANA. «El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí. Un análisis perceptivo a través de la infografía». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2005.
- ÁLVAREZ DE MORALES, CAMILO. «De la conquista musulmana a la abolición del Califato Omeya (siglos VIII-XI)». En *Historia del reino de Granada. Vol. 1: De los orígenes a la época mudéjar (hasta 1502)*, editado por Manuel Barrios Aguilera y Rafael Peinado Santaella, 113-53. Granada: Universidad de Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2001.
- ÁLVAREZ LOPERA, JOSÉ. «La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 14 (1977): 7-238.
- AÑÓN, CARMEN, M. A. ALMODÓVAR y SANTIAGO CASTROVIEJO, eds. *Jardines de los países del Islam de Córdoba a la India*. Madrid: Real Jardín Botánico, 1983.
- ARIÉ, RACHEL. *Historia y cultura de la Granada nazarí*. Granada: Universidad de Granada, 2004.
- ARNOLD, FELIX. «The Age of the Great Caliphates (900-1000 CE)». En *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*. Nueva York: Oxford University Press, 2017 (edición electrónica).

- ARNOLD, FELIX. «The Epigones of Empire (1250–1500 CE)». En *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*. Nueva York: Oxford University Press, 2017 (edición electrónica).
- ARNOLD, FELIX. «The Formative Period (650–900 CE)». En *Islamic Palace Architecture in the Western Mediterranean: A History*. Nueva York: Oxford University Press, 2017 (edición electrónica).
- ASÍN PALACIOS, MIGUEL. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, 1919.
- BAEZA, HERNANDO DE. *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos del reino de Granada*. Editado por Emilio Lafuente Alcántara. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1868.
- BARRUCAND, MARIANNE y ACHIM BEDNORZ. *Arquitectura islámica en Andalucía*. Traducido por J. Pablo Kummetz. Colonia: Benedikt Taschen, 1992.
- BECCERRIL GÓMEZ, JOSÉ AGUSTÍN y JUAN CASTILLA BRAZALES. «Un poema árabe inédito? en el exconvento de San Francisco de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 37 (2001): 21-40.
- BEJARANO ESCANILLA, INGRID. «Poesía: naturaleza y paisaje». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, editado por Fátima Roldán Castro, 115-38. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid: Luis Sanchez, 1608.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO. *Historia eclesiástica, principios y progresos de la ciudad, y religion catolica de Granada*. Granada: Imprenta Real, 1639.
- BERMÚDEZ LÓPEZ, JESÚS. «Estructura urbana de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 38 (2002): 85-123.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS y MARÍA ANGUSTIAS MORENO OLMEDO. «Documentos de una catástrofe en la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 77-87.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS. «El baño del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada: disposición primitiva y alteraciones». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 10 (1974): 99-116.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS. «El Generalife después del incendio de 1958». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 9-39.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS. «Identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones, en la Alhambra de Granada». En *España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Actas XXIII Congreso Internacional Historia del Arte, 1973*, Vol. II: 55-57. Granada: Universidad de Granada, 1976.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS. *Palacios de Comares y Leones*. Granada: Caja de Ahorros, 1972.
- BERTAUT, FRANÇOIS. *Journal du voyage d'Espagne*. París: Claude Barbin, 1669 (texto original de 1659).
- BLÁZQUEZ, ANTONIO. *Descripción de España por Abu-Abd-Alla-Mohamed-al-Idrisi*. Madrid: Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra, 1901.
- BOLOIX GALLARDO, BÁRBARA. «Mujeres y poder tras la celosía. Las sultanas de la Alhambra». *Andalucía en la historia*, n.º 44 (2014): 46-51.
- CABANELAS RODRÍGUEZ, DARÍO y ANTONIO FERNÁNDEZ PUERTAS. «Inscripciones poéticas del Generalife». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 14 (1978): 3-86.
- CABANELAS RODRÍGUEZ, DARÍO. «La Alhambra: introducción histórica». En *Al-Ándalus: las artes islámicas en España*, editado por Jerrilynn D. Dodds, 127-33. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
- CABANELAS RODRÍGUEZ, DARÍO. *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1988.
- CABAÑERO SUBIZA, BERNABÉ. «La Aljafería de Zaragoza». *Artigrama*, n.º 22 (2007): 103-29.
- CABRERA ORTI, MARÍA ANGUSTIAS y CARLOS VÍLCHEZ VÍLCHEZ. «El primitivo foso de la zona del Partal de la Alhambra». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 17 (2005): 159-68.
- CALVO CAPILLA, SUSANA. *Las mezquitas de al-Andalus*. Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2015.
- CAMBIL CAMPAÑA, ISABEL. *El vidrio en la Alhambra. Desde el periodo nazarí hasta el siglo XVII*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2016.
- CAMPBELL, JAMES W.P. y AMY BOYINGTON. «Fountains and Water: The Development of the Hydraulic Technology of Display in Islamic Gardens 700-1700 CE». *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes* 38, n.º 3 (2018): 247-67.
- CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, JOAQUÍN. *Las Casas Reales de la Alhambra: geometría y espacio: una aproximación al proceso de formación del espacio*. Granada: Universidad de Granada, 2012.
- CASARES PORCEL, MANUEL y JOSÉ TITO ROJO. «El Generalife después de la expulsión de los moriscos». En *Actas del simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010*, editado por José Antonio García Luján, 429-53. Huéscar: Asociación Cultural Raigadas, 2010.
- CASTILLA BRAZALES, JUAN, ANTONIO ORIHUELA UZAL y MIGUEL SOBRINO GONZÁLEZ. *En busca de la Granada andalusí*. Granada: Comares, 2002.
- CASTILLO CASTILLO, CONCEPCIÓN. «El jardín islámico y su simbolismo». *Cuadernos del CEMYR*, n.º 21 (2013): 77-88.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica Barcelona, 1998 (publicación original de 1605). <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap40/default.htm>.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. *Invariantes castizas de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Dossat, 1981.
- CÓMEZ RAMOS, RAFAEL. «Mirador o ajimez, un elemento islámico en la arquitectura occidental». *Laboratorio de Arte*, n.º 24 (2012): 29-36.
- CRESWELL, KEPPEL ARCHIBALD CAMERON. *Compendio de arquitectura paleoislámica*. Editado por Alfonso Jiménez Martín. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979 (publicación original de 1958).
- CRUCES BLANCO, ESTHER y PEDRO GALERA ANDREU. «Las torres de la Alhambra. Población y ocupación del espacio. Informes de Juan de Orea (1572)». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 37 (2001): 41-58.
- D'OTTONE, ARIANNA. «Il manoscritto vaticano arabo 368 Ḥadiṭ Bayaḍ wa Riyāḍ. Il codice, il testo, le immagini». *Rivista di storia della miniatura*, n.º 14 (2010): 55-70.

- DICKIE, JAMES. «Dios y la Eternidad: Mezquitas, madrasas y tumbas». En *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*, editado por Georges Michell, 15-47. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- DICKIE, JAMES. «Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana». *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 14 (1965): 75-87.
- DÍEZ JORGE, MARÍA ELENA. «El espacio doméstico: lo femenino y lo masculino en la ciudad palatina de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 38 (2002): 155-81.
- DODDS, JERRILYNN D., ed. *Al-Ándalus: las artes islámicas en España*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
- DOZY, REINHART. *Supplément aux dictionnaires arabes*. Vol. I. Leiden: E. J. Brill, 1881.
- EL-FAHTI, ABDERRAHMAN. *Libro de la escala de Mahoma: relaciones y contextos españoles del Medioevo y del Renacimiento*. Tetuán: Universidad Abdelmalek Essaadi, 2003.
- EPALZA, MIKEL DE. «Funciones de enseñanza de las dos mezquitas sobre las murallas de la Alhambra». En *Homenaje al Prof. Darío Cabanelas Rodríguez, O. F. M., con motivo de su LXX aniversario*, Vol. 2: 183-86. Granada: Universidad de Granada, 1987.
- ESPINAR MORENO, MANUEL. «Hallazgos arqueológicos y documentales en Granada: La rábita del Maharooh y la mezquita mayor de Granada». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, n.º 21 (2019): 175-88.
- ESPINAR MORENO, MANUEL. *Granada en el Siglo XI: ziríes y almorávides. Antología de textos para el estudio de la época*. Granada: Método Ediciones, 2000.
- ETTINGHAUSEN, RICHARD, OLEG GRABAR y MARILYN JENKINS-MADINA. *Islamic Art and Architecture 650-1250*. New Haven - Londres: Yale University Press, 2001.
- EWERT, CHRISTIAN. «Precursores de Madinat al-Zahra. Los palacios omeyas y abbasíes de Oriente y su ceremonial áulico». *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, n.º 3 (1991): 123-63.
- FAGHIH, NASRINE. «El jardín en la arquitectura islámica». En *Jardines de los países del Islam de Córdoba a la India*, 9-29. Madrid: Real Jardín Botánico, 1983.
- FANJUL, SERAFÍN y FEDERICO ARBÓS. *A través del Islam*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- FERNÁNDEZ AGUILERA, SEBASTIÁN. «Origen del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos». *Archivo español de arte* 88, n.º 352 (2015): 331-48.
- FERNÁNDEZ ARTELL, SALVADOR. «Los oratorios privados hispanomusulmanes. Estudio comparativo de casos». Trabajo Fin de Grado, Universidad de Murcia, 2016.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, ANTONIO. «El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del Exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 31 (1982): 127-42.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, ANTONIO. «En torno a la cronología de la torre de Abu-l-Hayyay». En *España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Actas XXIII Congreso Internacional Historia del Arte, 1973*, Vol. II: 76-87. Granada: Universidad de Granada, 1976.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, ANTONIO. «La mezquita aljama de Granada». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos Sección Árabe-Islam*, n.º 53 (2004): 39-76.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, ANTONIO. «Mirador de la Qubba Mayor (Lindaraja). Armadura apeinazada de cintas con vidrios de colores». *Archivo Español de Arte* 82, n.º 328 (2009): 327-53.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, ANTONIO. «Un paño decorativo de la Torre de las Damas». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 9 (1973): 37-52.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, ANTONIO. *La fachada del Palacio de Comares*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1980.
- FERNÁNDEZ-PALACIOS CARMONA, JOSÉ MARÍA, ed. *Agua, territorio y ciudad. Sevilla almohade. 1248*. Sevilla: Agencia Andaluza del Agua, Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 2008.
- FRANCO SÁNCHEZ, FRANCISCO. «El Reino Nazarí de Granada segun un viajero mudéjar almeriense: Ibn as-Sabbáh (M. Después 895/1490)». *Sharq al-Andalus*, n.º 13 (1996): 21.
- FRISHKOPF, MICHAEL y FEDERICO SPINETTI, eds. *Music, Sound, and Architecture in Islam*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- GALERA MENDOZA, ESTHER y ISABEL CAMBIL CAMPAÑA. «Vidrieras clasicistas en la Alhambra». *Locus amoenus*, n.º 10 (2010): 113-29.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO. «Entre paisaje y formas arquitectónicas. La Alhambra nazarí». *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*, n.º 9 (2016): 135-54.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO. *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.
- GARCÍA BUENO, ANA. «El color en la decoración arquitectónica andalusí». En *El legado de al-Ándalus: Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*, 81-91. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO y EVARISTE LÉVI-PROVENÇAL. *Una crónica anónima de Àbd al-Raman III al-Nasir*. Madrid: Instituto Miguel Asín, 1950.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO. *Al-Saqundi: Elogio del Islam español (Risala fi fadl al-Andalus)*. Madrid: Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada, 1934.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO. *Foco de antigua luz sobre la Alhambra: desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1988.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO. *Ibn Zamrak: el poeta de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1975.
- GARCÍA MERCADAL, JOSÉ. *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Vol. I. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- GARCÍA PULIDO, LUIS JOSÉ. «Análisis evolutivo del territorio de la Alhambra (Granada): El Cerro del Sol en la antigüedad romana y en la Edad Media». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- GARCÍA SANJUÁN, ALEJANDRO. «La caracterización de al-Ándalus en los textos geográficos árabes orientales (siglos IX-XV)». *Norba. Revista de Historia*, n.º 19 (2006): 43-59.
- GAYANGOS Y ARCE, PASCUAL DE. *Memoria sobre la autenticidad de la crónica denominada del moro Rasis*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1850.
- GHARIPOUR, MOHAMMAD, ed. *Gardens of Renaissance Europe and the Islamic Empires: Encounters and Confluences*. University Park: The Pennsylvania State University, 2017.
- GLICK, THOMAS F. *Paisajes de conquista: cambio cultural y geográfico en la España medieval*. Traducido por Josep Torró. Valencia: Universitat de València, 2007.

- GOLVIN, LUCIEN. «Le Palais de Zīrī à Achīr». *Ars Orientalis*, n.º 6 (1966): 47-76.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL. «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 8-35.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. «La Alhambra II (Álbum de la Alhambra: Textos de Gómez-Moreno sobre la Alhambra musulmana)». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 6 (1970): 165-69.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, MANUEL. «Granada en el siglo XIII». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 3-41.
- GRABAR, OLEG. *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*. Traducido por José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 1980 (publicación original de 1978).
- GRABAR, OLEG. *La formación del arte islámico*. Traducido por Pilar Salsó. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 1990 (publicación original de 1973).
- GRUBE, ERNST J. «Introducción: ¿Qué es la arquitectura islámica?» En *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*, editado por Georges Michell, 10-14. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HAGEN, KATRIN y RAFAEL DE LA CRUZ MÁRQUEZ. «El agua y los bosques de la Alhambra». En *El agua domesticada. El paisaje de los regadíos de montaña en Andalucía*, 132-37. Sevilla: Agencia Andaluza del Agua, 2010.
- HAKIM, BESIM SELIM. *Arabic-Islamic Cities. Building and Planning Principles*. Londres - Nueva York: Routledge, 2010.
- HERNÁNDEZ BERMEJO, JACINTO ESTEBAN y EXPIRACIÓN GARCÍA SÁNCHEZ, eds. *Huertas del Generalife: paisajes agrícolas de Al-Andalus... en busca de la autenticidad*. Granada: Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Comares, 2015.
- HERNANDEZ GIMÉNEZ, FÉLIX. *Madinat Al-Zahra: arquitectura y decoración*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1985.
- HIGUERA RODRÍGUEZ, ALICIA y ANTONIO MORALES DELGADO. «La almunia de los Alijares según dos autores: Ibn Asim e Ibn Zamrak». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 35 (1999): 31-48.
- HILLENBRAND, ROBERT. *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- HINOJOSA CANOVACA, JUAN CARLOS. «Estética y paisajismo en la Alhambra clasicista». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- IBN AL-AWAM, ABU ZACARIA YAHIA. *El Libro de Agricultura de Al Awam*. Editado por José Ignacio Cubero Salmerón. Traducido por J. A. Banqueri. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Agricultura y Pesca, 2003.
- IBN AL-JATIB. *Historia de los reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (Al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-Nasriyya)*. Traducido por Emilio Molina López. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- IBN JALDUN, 'ABD AL-RAHMAN BEN MUHAMMAD. *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah)*. Biblioteca de literatura universal. Córdoba: Almuzara, 2008.
- IBN LUYŪN AL-TUJĪBĪ, SA'D IBN AHMAD. *Tratado de agricultura*. Traducido por Joaquina Eguaras Ibáñez. Prólogo de Pedro Molina. Almería: Universidad de Almería, 2014.
- IRVING, WASHINGTON. *The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*. Londres: Henry Colburn, 1832.
- JIMÉNEZ MARTÍN, ALFONSO. «Los jardines de Madinat Al-Zahara». *Cuadernos de Madinat Al-Zahara*, n.º 1 (1987): 81-92.
- JONES, DALU. «Los elementos decorativos: Superficies, dibujo y luz». En *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*, editado por Georges Michell, 144-75. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- JUEZ JUARROS, FRANCISCO. «Símbolos de poder en la arquitectura de Al-Andalus». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- KALAITZIDOU, MARIANA. *Fuente de Lindaraja: la epigrafía y decoración*. Editado por Purificación Marinetto Sánchez. *La Pieza del Mes en el Museo de la Alhambra*. Granada, 2014.
- KUGEL, CHRISTIANE E. «El agua de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 28 (1992): 43-60.
- KUGEL, CHRISTIANE E. «Un jardín hispano-musulmán, paraíso para los sentidos». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 28 (1992): 27-42.
- LANNOY, GHILLEBERT. *Oeuvres de Ghillebert de Lannoy, voyageur, diplomate et moraliste / recueillies et publiées par Ch. Potvin; avec des notes géographiques et une carte*. Editado por J.-C. Houzeau. Lovaina: Imprimerie de P. et J. Lefever, 1878.
- LÉVI-PROVENÇAL, EVARISTE y EMILIO GARCÍA GÓMEZ. *El siglo XI en 1ª persona: las «memorias» de 'Abd Allāh, último rey Zīrī de Granada, destronado por los Almorávides (1090)*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- LÉVI-PROVENÇAL, ÉVARISTE. *Historia de España. T. IV España musulmana (711-1031): la conquista, el Emirato, el Califato*. Editado por Ramón Menéndez Pidal y José María Jover Zamora. Madrid: Espasa Calpe, 1935.
- LEWCOCK, RONALD. «Arquitectos, artesanos y constructores: Materiales y técnicas». En *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*, editado por Georges Michell, 112-43. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- LIROLA DELGADO, JORGE, ed. *Biblioteca de al-Andalus. De Ibn al-Labbana a Ibn al-Ruyuli*. Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2006.
- LÓPEZ CUEVAS, FERNANDO. «La almunia cordobesa, entre las fuentes historiográficas y arqueológicas». *Onoba. Revista de Arqueología y Antigüedad*, n.º 1 (2013): 243-60.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL, ed. *La Arquitectura del Islam occidental*. Barcelona: Lunwerg, 1995.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL, JESÚS BERMÚDEZ LÓPEZ y ANTONIO MALPICA CUELLO. *Arquitectura de Al-Andalus: Almería, Granada, Jaén, Málaga*. Granada: Comares, 2002.
- LÓPEZ LÓPEZ, ÁNGEL C. y ANTONIO ORIHUELA UZAL. «Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 26 (1990): 121-44.
- LÓPEZ PERTÍÑEZ, M. CARMEN. *Una gorroneira nazarí. Estudio, evolución e hipótesis sobre su cronología y procedencia*. Editado por Purificación Marinetto Sánchez. *La Pieza del Mes en el Museo de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011.
- LÓPEZ PERTÍÑEZ, MARÍA DEL CARMEN. *La carpintería en la arquitectura nazarí*. Granada: Instituto Gómez Moreno, 2006.
- LUQUE MORENO, JESÚS. *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

- MALPICA CUELLO, ANTONIO, ed. *Análisis de los paisajes históricos. De al-Andalus a la sociedad feudal*. Granada: Alhulia, 2009.
- MALPICA CUELLO, ANTONIO. *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*. Granada: Universidad de Granada, 2002.
- MANZANO MARTOS, RAFAEL. *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*. Madrid: Anaya, 1992.
- MARÇAIS, GEORGES. «Salle, antisalle: Recherches sur l'évolution d'un thème de l'architecture domestique en pays d'Islam». *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, n.º X (1952): 274-301.
- MARÇAIS, GEORGES. *El arte musulmán*. Traducido por Pilar Calvo. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1991 (publicación original de 1962).
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada». En *Carlos V: las Armas y las letras*, 201-22. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MARÍN, MANUELA. *Mujeres en al-Ándalus*. Madrid: CSIC, 2000.
- MÁRMOL CARVAJAL, LUIS DEL. *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*. Málaga: Juan Rene, 1600.
- MARTÍNEZ GUERRERO, JOSÉ ELOY. «Propuesta integral de intervención arqueológica en las murallas y torres del frente septentrional de la Alhambra. La utilidad arqueológica de las fuentes gráficas». *Arqueología y Territorio*, n.º 16 (2019): 231-45.
- MATTEI, LUCA. «Estudio de la Madraza de Granada a partir del registro arqueológico y de las metodologías utilizadas en la intervención del 2006». *Arqueología y Territorio*, n.º 5 (2006): 181-92.
- MICHELL, GEORGE, ed. *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*. Traducido por Jorge Aguade y Beatriz del Castillo. Madrid: Alianza Editorial, 2000 (publicación original de 1978).
- MORAL, CELIA DEL. «Jardines y fuentes en al-Andalus a través de la poesía». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos Sección Árabe-Islam*, n.º 58 (2009): 223-49.
- MORENO ALCALDE, MARÍA. «El Paraíso desde la Tierra: manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana». *Anales de Historia del Arte*, n.º 15 (2005): 51-86.
- MUÑOZ SENDINO, JOSÉ. *La escala de Mahoma*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1949.
- MÜNZER, JERÓNIMO. *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*. Editado por Manuel Espinar Moreno. Granada: Método Ediciones, 2008 (texto original de 1494).
- MURPHY, JAMES CAVANAH. *The Arabian Antiquities of Spain*. Londres: Cadell & Davies, 1813.
- NAVAGERO, ANDREA. *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*. Venecia: Domenico Farri, 1563.
- NAVAGERO, ANDREA. *Viajes por España de Jorge de Eingham, del Baron Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Traducido por Antonio María Fabié. Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879 (publicación original de 1563).
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO y CARMEN TRILLO SAN JOSÉ, eds. *Almunias: las fincas de las élites en el Occidente islámico: poder, solaz y producción*. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO y PEDRO JIMÉNEZ CASTILLO. «Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII». En *Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, editado por Julio Navarro Palazón, 17-32. Madrid: Lunberg, 1995.
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO y PEDRO JIMÉNEZ CASTILLO. «El Castillejo de Monteagudo: Qasr ibn-Sa'd». En *Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, editado por Julio Navarro Palazón, 63-103. Madrid: Lunberg, 1995.
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO y PEDRO JIMÉNEZ CASTILLO. «Estudio sobre once casas andalusíes de Siyâsa». *Memorias de Arqueología*, n.º 5 (1996): 525-95.
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO y PEDRO JIMÉNEZ CASTILLO. «Evolución del paisaje urbano andalusí. De la medina dispersa a la saturada». En *Paisaje y naturaleza en Al-Andalus*, 232-67. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO y PEDRO JIMÉNEZ CASTILLO. *Las ciudades de Alandalús: Nuevas perspectivas*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2007.
- NAVARRO PALAZÓN, JULIO. «Un ejemplo de vivienda urbana andalusí: la casa n.º 6 de Siyâsa». *Archéologie islamique*, n.º 2 (1991): 97-125.
- NORTHEDGE, ALASTAIR. «An Interpretation of the Palace of the Caliph at Samarra (Dar Al-Khilafa or Jawsaq Al-Khaqani)». *Ars orientalis*, n.º XXIII (1993): 143-70.
- NUERE MATAUCO, ENRIQUE. «Sobre el pavimento del Patio de los Leones». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 22 (1986): 87-94.
- NYKL, ALOIS RICHARD, ed. *Historia de los amores de Bayad y Riyad: una «chantefable» oriental en estilo persa*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1941.
- ORDÓÑEZ VERGARA, JAVIER. *La Alcazaba de Málaga*. Málaga: Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga, 2000.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. «Algunos aspectos de la ciudad islámica: un recorrido urbano desde Oriente a Granada». En *Al-Andalus y Oriente Medio: pasado y presente una herencia común*, editado por Fátima Roldán Castro, 153-66. Sevilla: Fundación El Monte, 2006.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. «Daralhorra. Análisis arquitectónico». En *El palacio nazarí de Daralhorra*, editado por Bárbara Boloix Gallardo y Cynthia Robinson, 73-133. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Editorial Universidad de Granada, 2019.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. «El Albayzín y la Alhambra: las dos caras de un mismo Patrimonio Mundial». *Entre Ríos: revista de arte y letras V*, n.º 11 (2010): 34-38.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. «Granada, entre ziríes y nazariés». En *Arte y culturas de al-Andalus: El poder de la Alhambra*, 47-57. Madrid: Consorcio para la Conmemoración del Primer Milenio de la Fundación del Reino de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Pública Andaluza El legado andalusí, TF Editores, 2013.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. «Los inicios de la arquitectura residencial nazarí». En *Casas y palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, editado por Julio Navarro Palazón, 225-39. Madrid: Lunberg, 1995.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. *Casas y palacios nazariés: siglos XIII-XV*. Barcelona: Lunberg, 1996.
- ORIHUELA, ANTONIO. «Restos de la Granada islámica ocultos por las bóvedas del río Darro». *Al-Qanṭara* 14, n.º 2 (1993): 293-309.

- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, MANUEL. «El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la *qubba* palatina en la Virgen del Canciller Rolin». *Goya*, n.º 362 (2018): 3-25.
- PAVÓN MALDONADO, BASILIO. «La Torre de Abu-l-Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina». En *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica*, 429-42. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1980.
- PAVÓN MALDONADO, BASILIO. «Mihrab. Nichos y hornacinas en el islam occidental. Segunda parte. Arquitecturas castrense y doméstica o palatina», 2010. http://www.basiliopavonmaldonado.es/Documentos/Mihrab_nicho_segunda_parte.pdf.
- PAVÓN MALDONADO, BASILIO. «Reivindicación de las ventanas de la arquitectura hispanomusulmana y mudéjar. Post Scriptum 2 del Tratado de arquitectura, II, III, IV. Parte Primera», 2013. <http://www.basiliopavonmaldonado.es/Documentos/ventanasI.pdf>.
- PAVÓN MALDONADO, BASILIO. *Estudios sobre la Alhambra*. Vol. 1. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1975.
- PAVÓN MALDONADO, BASILIO. *Estudios sobre la Alhambra*. Vol. 2. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1977.
- PAVÓN MALDONADO, BASILIO. *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*. Vol. 3: *Palacios*. Madrid: CSIC, 2004.
- PÉRÈS, HENRI. *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Traducido por Mercedes García Arenal. Madrid: Hiperión, 1983 (publicación original de 1937).
- PETHERBRIDGE, GUY T. «La arquitectura vernácula: La casa y la sociedad». En *La arquitectura del mundo islámico: su historia y significado social*, editado por Georges Michell, 176-208. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- PETRUCCIOLI, ATTILIO. *Dar al Islam: Architetture del territorio nei paesi islamici*. Vol. 2. Roma: Carucci, 1985.
- PRANGEY, GIRAULT DE. *Granada y la Alhambra, monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada*. Barcelona: Escudo de Oro, 1982 (publicación original de 1836).
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO. *Los jardines de Granada*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Patronato Nacional de Museos, 1983 (publicación original de 1952).
- PUERTA VÍLCHEZ, JOSÉ MIGUEL. «El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra». En *Pensar la Alhambra*, editado por José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello, 69-88. Granada: Anthropos, Diputación Provincial de Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 2001.
- PUERTA VÍLCHEZ, JOSÉ MIGUEL. «Ensoñación y construcción del lugar en Madinat al Zahra». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, editado por Fátima Roldán Castro, 313-38. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.
- PUERTA VÍLCHEZ, JOSÉ MIGUEL. «Estética y teoría de la sensibilidad en el pensamiento andalusí». *Revista Española de Filosofía Medieval*, n.º 6 (1999): 105-29.
- PUERTA VÍLCHEZ, JOSÉ MIGUEL. «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí». En *Seminario Internacional sobre la Aljafería y el arte del islam occidental en el siglo XI*, editado por Gonzalo Máximo Borrás Gualis y Bernabé Cabañero Subiza, 135-76. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004.
- PUERTA VÍLCHEZ, JOSÉ MIGUEL. «La construcción poética de la Alhambra». *Revista de poética medieval*, n.º 27 (2013): 263-85.
- PUERTA VÍLCHEZ, JOSÉ MIGUEL. *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Universidad de Granada, 2018.
- PUERTA VÍLCHEZ, JOSÉ MIGUEL. *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Edilux, 2011.
- QUESADA DORADOR, EDUARDO, ed. *Manifiesto de la Alhambra*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993 (texto original de 1953).
- RABASCO GARCÍA, VÍCTOR. «El alcázar taifa de Granada: aproximación y problemática en torno al estudio artístico». *Estudios medievales hispánicos*, n.º 4 (2015): 57-84.
- RAMÍREZ DEL RÍO, JOSÉ. «Notas acerca del paisaje en la cultura árabe clásica». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, editado por Fátima Roldán Castro, 67-82. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.
- RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, LUIS. «Simbiosis arquitectura-paisaje: evolución de los contornos de 4 ciudades (Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada)». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1998.
- REMIRO, MARIANO GASPAS. *Documentos árabes de la corte nazarí de Granada*. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos», 1911.
- RIVAS HERNÁNDEZ, MIGUEL ÁNGEL. «Restos palatinos nazaríes en el Convento de San Francisco de la Alhambra». En *Estudios dedicados a don Jesús Bermúdez Pareja*, 95-125. Granada: Asociación Cultural de Amigos del Museo Hispanomusulmán, 1988.
- ROBINSON, CYNTHIA. «Los idiomas del ornamento: la Aljafería y la Alhambra». En *Seminario Internacional sobre la Aljafería y el arte del islam occidental en el siglo XI*, editado por Gonzalo Máximo Borrás Gualis y Bernabé Cabañero Subiza, 177-200. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004.
- ROBINSON, CYNTHIA. «Tents of Silk and Trees of Light in the Lands of Najd». En *Music, Sound, and Architecture in Islam*, editado por Michael Frishkopf y Federico Spinetti, 199-227. Austin: University of Texas Press, 2018.
- ROBINSON, CYNTHIA. *Medieval Andalusian Courtly Culture in the Mediterranean: Hadith Bayâd wa Riyâd*. Londres - Nueva York: Routledge, 2010.
- RODRÍGUEZ ARGENTE DEL CASTILLO, JUAN PABLO, TERESA TINSLEY y JOSÉ RODRÍGUEZ MOLINA. *Relación de Hernando de Baeza sobre el Reino de Granada: Historia de los Reyes Moros de Granada. El MS. 633 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*. Jaén: El ojo de Poe, Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler, 2018.
- RODRÍGUEZ MORENO, CONCEPCIÓN y E. NAVARRETE RUIZ. «La almunia y el Palacio del Generalife». En *El palacio del Generalife. Del levantamiento digital al proyecto de gestión*, editado por Sandro Parrinello, Antonio Gómez-Blanco Pontes y Francesca Picchio, 27-35. Pavia: Pavia University Press, 2017.
- RODRÍGUEZ MORENO, CONCEPCIÓN. «El Generalife desaparecido». En *El palacio del Generalife. Del levantamiento digital al proyecto de gestión*, editado por Sandro Parrinello, Antonio Gómez-Blanco Pontes y Francesca Picchio, 37-60. Pavia: Pavia University Press, 2017.
- RODRÍGUEZ, GERARDO y GISELA CORONADO SCHWINDT, eds. *Paisajes sensoriales. Sonidos y silencios de la Edad Media*. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016.

- ROLDÁN CASTRO, FÁTIMA y ISABEL HERVÁS JÁVEGA, eds. *El saber en al-Ándalus. Vol. III. Textos y estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.
- ROLDÁN CASTRO, FÁTIMA, ed. *Paisaje y naturaleza en Al-Ándalus*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004.
- ROLDÁN CASTRO, FÁTIMA. «El paisaje Andalusi: realidad histórica y construcción cultural». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, editado por Fátima Roldán Castro, 19-65. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004.
- ROLDÁN CASTRO, FÁTIMA. «La dimensión histórica del paisaje: la conciencia paisajística en la cultura andalusí». En *Territorio y Patrimonio: Los paisajes andaluces*, editado por Juan Fernández Lacomba, Fátima Roldán Castro y Florencio Zoido Naranjo, 115-33. Sevilla: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.
- ROLDÁN CASTRO, FÁTIMA. «La percepción del entorno en el mundo musulmán». *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 47-68.
- RUBIERA MATA, MARÍA JESÚS. «La función estética del agua en la civilización arabigoislámica». En *Agua y poblamiento musulmán (Simposium de Benissa, abril 1987)*, editado por Mikel de Epalza, 11-12. Benissa: Ajuntament de Benissa, 1988.
- RUBIERA MATA, MARÍA JESÚS. *Ibn al-Yayyab: el otro poeta de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1994.
- RUBIERA MATA, MARÍA JESÚS. *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer*. 2ª ed. Madrid: Hiperión, 1988 (publicación original de 1981).
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. «Listening to Islamic Gardens and Landscapes». En *Music, Sound, and Architecture in Islam*, editado por Michael Frishkopf y Federico Spinetti, 19-34. Austin: University of Texas Press, 2018.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. «Making Vision Manifest: Frame, Screen and View in Islamic Culture». En *Sites Unseen*, editado por Diane Harris y D. Fairchild Ruggles, 131-56. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. «The Eye of Sovereignty: Poetry and Vision in the Alhambra's Lindaraja Mirador». *Gesta* 36, n.º 2 (enero de 1997): 180-89.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. «The Framed Landscape in Islamic Spain and Mughal India». En *The Garden: Myth, Meaning and Metaphor*, editado por Brian John Day, 1-33. Windsor, Ontario: Humanities Research Group, University of Windsor, 2003.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. «The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology». *Muqarnas*, n.º 7 (1990): 73-82.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. «Vision and power at the Qala Bani Hammad in Islamic North Africa». *The Journal of Garden History* 14, n.º 1 (2012): 28-41.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. State College: Pennsylvania State University Press, 2000.
- RUGGLES, D. FAIRCHILD. *Islamic Gardens and Landscapes*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- RUIZ SOUZA, JUAN CARLOS. «De la Alhambra de Granada al monasterio de El Escorial: ribat y castillo interior. Arquitectura y mística ante el desafío historiográfico de 1500». *Reales Sitios*, n.º 195 (2013): 4-27.
- RUIZ SOUZA, JUAN CARLOS. «El Palacio de Comares de la Alhambra de Granada: tipologías y funciones. Nuevas propuestas de estudio». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 40 (2004): 77-102.
- RUIZ SOUZA, JUAN CARLOS. «El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa, zāwiya y tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate». *Al-Qanṭara* 22, n.º 1 (2001): 77-120.
- RUIZ SOUZA, JUAN CARLOS. «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas». *Anales de la Historia del Arte*, n.º 23 (2013): 305-31.
- RUSTOMJI, NERINA. *The Garden and the Fire: Heaven and Hell in Islamic Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2009.
- SABA, MATTHEW D. «A Restricted Gaze: The Ornament of the Main Caliphal Palace of Samarra». *Muqarnas* 32, n.º 1 (2015): 155-95.
- SÁEZ LARA, FERNANDO. «La Ventana de la Casa del Chapiz. Palacios y viviendas en la Granada nazarí». En *De la cueva al palacio: vivienda y vida cotidiana*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1998.
- SALVATIERRA, VICENTE y ALBERTO CANO. *Al-Ándalus: De la invasión al Califato de Córdoba*. Madrid: Síntesis, 2008.
- SECO DE LUCENA PAREDES, LUIS. «La Torre de las Infantas en la Alhambra: sobre sus inscripciones y la fecha de su construcción». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 7 (1958): 145-48.
- SILVA SANTA-CRUZ, NOELIA. «El Paraíso en el Islam». *Revista Digital de Iconografía Medieval* III, n.º 5 (2011): 39-49.
- SILVA SANTA-CRUZ, NOELIA. «La Corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultural e intercambios artísticos». En *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, editado por Fernando Checa y Bernardo José García García, 267-86. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- SIMONET, FRANCISCO JAVIER. *Descripción del Reino de Granada bajo la dominación de los naseritas, sacada de los autores árabes y seguida del texto inédito de Mohammed Ebn Aljathib*. Madrid: Imprenta Nacional, 1860.
- TABALES RODRÍGUEZ, MIGUEL ÁNGEL. «El alcázar islámico de Sevilla». *Castillos de España*, n.º 125 (2002): 39-46.
- TITO ROJO, JOSÉ y MANUEL CASARES PORCEL. *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- TITO ROJO, JOSÉ. «El Jardín Hispanomusulmán: la construcción histórica de una idea». *AWRAQ*, n.º 11 (2015): 33-58.
- TITO ROJO, JOSÉ. «El paraíso es un jardín». En *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, editado por Juan Calatrava y José Tito Rojo, 71-87. Madrid: Abada Editores, 2011.
- TITO ROJO, JOSÉ. «Ideología y jardín en el Patio de los Leones. Reflexiones sobre un jardín islámico que nunca existió y sus variadas restauraciones». En *Leones y doncellas: dos patios palaciegos andaluces en diálogo cultural (siglos XIV al XXI)*, editado por José Antonio González Alcantud, 277-316. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- TITO ROJO, JOSÉ. «Jardín y naturaleza en Al-Andalus». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, 291-312. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004.
- TITO ROJO, JOSÉ. «Los estanques palatinos en el Occidente musulmán: la Favara de Palermo y el Albercón de Cartuja en Granada». En *Almunias. Las fincas de las élites en el occidente islámico: poder, solaz y producción*, editado por Julio Navarro Palazón y Carmen Trillo San José, 593-621. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- TOPBAS, OSMAN NURI. *La contemplación en el islam*. Estambul: Erkam, 2018.

- TORRES BALBAS, LEOPOLDO y HENRI TERRASSE. *Ciudades hispanomusulmanas. Tomo I: Historia e instituciones. Organización de las ciudades. Las calles*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1970.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Ajimeces». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XII, n.º 2 (1947): 415-27.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Algunos aspectos de la vivienda hispanomusulmana». En *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie de L'Occident Musulman*, Vol. II: 169-75. Argel: Imprimerie Officielle, 1958.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Alhambra. Diario de obras y reparos. 1923-1936».
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Al-Madina al Zahira, la ciudad de Almanzor». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XXI, n.º 2 (1956): 353-58.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Ciudades hispanomusulmanas de nueva fundación». En *Études d'orientalisme dédiées a la memoire de Lévi-Provençal*, Vol. II: 781-803, 1962.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* IV, n.º 2 (1939): 436-45.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Damasco y Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* VI, n.º 2 (1941): 461-69.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Dar al-Arusa y las ruinas de palacios y albercas situados por encima del Generalife de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XIII, n.º 1 (1948): 185-203.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras en la Alhambra: 1923». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 75-92.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de Obras en la Alhambra: 1924». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 89-111.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de Obras en la Alhambra: 1925-1926». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 3 (1967): 125-52.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 4 (1968): 99-128.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 5 (1969): 69-94.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras y reparos en el Generalife: 1925-1936». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 6 (1970): 109-30.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «El exconvento de San Francisco de la Alhambra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 39 (1931): 126-38, 205-15.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «El oratorio y la casa de Astasio de Bracamonte en el Partal de la Alhambra». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* X, n.º 2 (1945): 440-49.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «El Patio de los Leones de la Alhambra de Granada: su disposición y últimas obras realizadas en él». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* III, n.º 1 (1935): 173-78.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «El patio de los Leones». *Arquitectura*, n.º 117 (1929): 3-11.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Estructura de las ciudades hispanomusulmanas: la medina, los arrabales y los barrios». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XXXII, n.º 1 (1953): 149-77.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936».
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Hallazgos en la Alcazaba de Málaga». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* II, n.º 2 (1934): 344-57.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* V, n.º 1 (1940): 155-74.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «La Edad Media». En *Resumen histórico del urbanismo en España*, 3-107. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1954.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «La mezquita mayor de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* X, n.º 2 (1945): 409-32.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Las casas del Partal de la Alhambra de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XIV, n.º 1 (1949): 186-97.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Las ciudades musulmanas y su urbanización». *Revista de Estudios de la Vida Local*, n.º 6 (1942): 59-80.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Las puertas en recodo en la arquitectura militar hispanomusulmana». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XLVII, n.º 2 (1960): 419-41.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Los contornos de las ciudades hispanomusulmanas». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XV, n.º 2 (1950): 437-85.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* VII, n.º 2 (1942): 395-417.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Miniaturas medievales españolas de influjo islámico». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XV, n.º 1 (1950): 258-71.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Notas sobre estética arquitectónica musulmana». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XI, n.º 2 (1942): 458-61.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Pasadizo entre la Sala de la Barca y el Salón de Comares, en la Alhambra de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* II, n.º 2 (1934): 377-79.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa». *Archivo Español de Arte y Arqueología* VII, n.º 21 (1931): 193-212.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Plazas, zocos y tiendas de las ciudades hispanomusulmanas». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XII, n.º 2 (1947): 437-86.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Salas con linterna central en la arquitectura granadina». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XXIV, n.º 1 (1959): 9-37.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XIV, n.º 1 (1951): 197-201.

- TORRES CARBONELL, JOSÉ MANUEL. «Análisis estratigráfico murario del ex-convento de San Francisco de la Alhambra». Granada, 2007.
- TORRES CARBONELL, JOSÉ MANUEL. «Estudio histórico y documental del ex-convento de San Francisco de la Alhambra». Granada, 2007.
- TRILLO SAN JOSÉ, CARMEN. *Agua y paisaje en Granada. Una herencia de al-Andalus*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
- TRILLO SAN JOSÉ, CARMEN. *Agua, tierra y hombres en al-Andalus. La dimensión agrícola del mundo nazarí*. Granada: Ajbar, 2004.
- VALDEÓN BARUQUE, JULIO. *Abderramán III y el califato de Córdoba*. Madrid: Debate, 2001.
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. «El Generalife o "Huerto del Rey"». *Por esos mundos*, n.º 202 (1911): 857-69.
- VALLEJO TRIANO, ANTONIO. «Madinat al-Zahra. Notas sobre la planificación y transformación del palacio». *Artigrama*, n.º 22 (2007): 73-101.
- VELÁZQUEZ BASANTA, FERNANDO. «El Alcázar del Nayd y el Palacio de los Alijares». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 60 (2011): 309-25.
- VELÁZQUEZ BOSCO, RICARDO. «Plan de Conservación de la Alhambra. Memoria». Granada, 1917.
- VIDAL CASTRO, FRANCISCO. «Paisajes del agua en al-Andalus». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, editado por Fátima Roldán Castro, 139-58. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004.
- VIGUERA MOLINS, MARÍA JESÚS. «El paisaje en las crónicas andalusíes». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, editado por Fátima Roldán Castro, 83-114. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004.
- VILAR SÁNCHEZ, JUAN ANTONIO. *Los Reyes Católicos en la Alhambra*. Granada: Comares, 2007.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, CARLOS. «La disposición musulmana del Patio de la Reja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17 (1985): 353-78.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, CARLOS. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás: obras de restauración y conservación. 1923-1936*. Granada: Comares, 1988.
- WULFF BARREIRO, FEDERICO. «Proyecto de Ejecución de Restauración de la Armadura del Oratorio del Partal y Casa de Astasio de Bracamonte. Memoria y Anexos». Granada, 2012.
- ZANGHERI, LUIGI, ed. *Il giardino islamico*. Florencia: Leo S. Olschki, 2006.
- ZOIDO NARANJO, FLORENCIO. «A modo de prefacio: del territorio andalusí a los paisajes andaluces». En *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, editado por Fátima Roldán Castro, 11-18. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2004.
- ZORRILLA, JOSÉ. *Granada: poema oriental; precedido de la Leyenda de Al-Hamar*. Vol. II. París: Imprenta de Pillet Fils Ainé, 1852.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LA SEGUNDA PARTE

- ACALE SÁNCHEZ, FERNANDO. «Avance de estudio histórico-constructivo del Hospital Real de Granada». Granada, 2008.
- ACALE SÁNCHEZ, FERNANDO. «Metodología para el análisis histórico-constructivo en edificios granadinos». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- ACIDINI LUCHINAT, CRISTINA y GIORGIO GALLETI. *Le ville e i giardini di Castello e Petraia a Firenze*. Ospedaletto: Pacini, 1992.
- ACKERMAN, JAMES S. «The Medici Villa in Fiesole». En *Il se rendit en Italie*, 49-56. Roma: Edizioni dell'elefante, Flammarion, 1987.
- ACKERMAN, JAMES S. *Palladio*. Traducido por Justo G. Beramendi. Madrid: Xarait Ediciones, 1981 (publicación original de 1967).
- ACKERMAN, JAMES S. y JOHN NEWMAN. *The architecture of Michelangelo*. Londres: Zwemmer, 1961.
- ADAMS, NICHOLAS. «The Acquisition of Pienza: 1459-1464». *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, n.º 2 (1985): 99-110.
- ADINOLFI, PASQUALE. *Roma nell'età di mezzo*. Vol. I. Roma: Fratelli Bocca e c., 1881.
- AGNOLETTI, MAURO y MARIA ADELE SIGNORINI. *Il paesaggio nella Cavalcata dei Magi*. Ospedaletto: Pacini, 2011.
- AGUILAR GUTIÉRREZ, JUAN y BÁRBARA HASBACH LUGO. «Restauración y conservación del Peinador Alto de la Reina». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 119-49.
- ALBERTI, LEON BATTISTA. *De Re Aedificatoria*. Editado por Javier Rivera Blanco y Javier Fresnillo Núñez. Madrid: Akal, 1991.
- ALBERTI, LEON BATTISTA. *I dieci libri de l'architettura di Leon Battista de gli Alberti fiorentino*. Venecia: Vincenzo Vavgris, 1546.
- ALBERTI, LEON BATTISTA. *I libri della famiglia*. Turín: Letteratura italiana Einaudi, 2000.
- ALBERTI, LEON BATTISTA. *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto*. Traducido por Francisco Lozano. Madrid: Alonso Gomez Impresor de su Magestad, 1582.
- ALBERTI, LEON BATTISTA. *Opere volgari. Volume terzo: Trattati d'arte, Ludi rerum mathematicarum, Grammatica della lingua toscana, Opuscoli amatori, Lettere*. Editado por Cecil Grayson. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1973.
- ALCOCER, PEDRO DE. *Hystoria o descripcion de la Imperial cibdad de Toledo*. Toledo: Iuan Ferrer, 1554.
- ALEMÁN, MATEO. *Vida del picaro Gvzman de Alfarache. Parte primera*. Amberes: Geronimo Verdussen, 1681 (publicación original de 1599).
- ALESSI, GALEAZZO. *Libro dei misteri. Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia (1565-1569)*. Prefacio de Anna Maria Brizio y comentario crítico de Stefania Stefani Perrone. Bolonia: Arnaldo Forni Editore, 1974.
- ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. *Palacios medievales hispanos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
- ALMAGRO, ANTONIO y ANTONIO ORIHUELA. «La residencia del conde de Tendilla en la Alhambra». En *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*, editado por Rafael López Guzmán. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016.

- ALONSO RUIZ, BEGOÑA. «La nobleza en la ciudad: Arquitectura y Magnificencia a finales de la Edad Media». *Studia Historica, Historia Moderna*, n.º 34 (2012): 217-53.
- ALONSO RUIZ, BEGOÑA. «Las obras reales de Granada (1506-1513)». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 37 (2006): 339-69.
- ALONSO RUIZ, BEGOÑA. «Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada». *Goya*, n.º 318 (2006): 131-40.
- ALONSO RUIZ, BEGOÑA. *Los últimos arquitectos del gótico*. Madrid: Marta Fernández-Rañada, 2010.
- ALPERS, SVETLANA. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Traducido por Consuelo Luca de Tena. Madrid: Hermann Blume, 1987 (publicación original de 1983).
- ÁLVAREZ DE MORALES RUIZ MATAS, CAMILO. «Los Libros Plúmbeos, las historias eclesiásticas y la Abadía del Sacromonte de Granada a la luz de estudios recientes». *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada* 3, n.º 30 (2003): 729-48.
- AMPLIATO BRIONES, ANTONIO LUIS. *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz: teoría y práctica en la obra de Diego Siloe, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- ANGELINI, ALESSANDRO. «Per la cronologia del dittico dei Montefeltro di Piero della Francesca». *Prospettiva*, n.º 141-142 (2011): 59-72.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO. «La ciudad de Granada vista por un pintor flamenco de hacia 1500». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada V*, n.º 2 (1940): 468-72.
- ANÍBARRO, MIGUEL ÁNGEL. *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos*. Madrid: Akal, 2002.
- ANTEQUERA Y ARTEAGA, PEDRO DE. *Excelencias de Granada, expressadas en vn epigramma, que compuso el doctor don Pedro de Antequera y Arteaga, natural de Alcalá de Henares, Pretor Regio, que fue de esta Ciudad el año de 1610. y mandò esculpir en vna Piedra junto à la Puerta de Elvira*. Granada, 1610.
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, JUSTINO. *Historia eclesiástica de Granada*. Editado por Manuel Sotomayor. Granada: Universidad de Granada, 1996 (texto original de 1611).
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, JUSTINO. *Historia Eclesiastica de Granada*. Granada, 1611.
- APRAIZ Y BUESA, ÁNGEL DE. *La casa y la vida en la antigua Salamanca*. Salamanca: Establecimiento Tipográfico de Calatrava, 1917.
- ARCHIVIO ITALIANO DELL'ARTE DEI GIARDINI, ed. *Stanze per un giardino: il paesaggio e il giardino nella cultura umanistica: V centenario della morte di Agnolo Ambrogini detto il Poliziano*. San Quirico d'Orcia: Donchisciote, 1994.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS. «Los ojos de la arquitectura. Espacios para ver y ser visto». En *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, editado por Sophie Brouquet y Juan Vicente García Marsilla, 241-70. Valencia: Universitat de València, 2015.
- ARCISZEWSKA, BARBARA. «Villa, Villeggitura and the Sensory Turn: Research Challenges and Opportunities». En *The Early Modern Villa: Senses and Perceptions Versus Materiality*, editado por Barbara Arciszewska, 1-16. Varsovia: Veranstaltung, 2014.
- ARÉVALO RODRÍGUEZ, FEDERICO MANUEL. *La representación de la ciudad en el Renacimiento: levantamiento urbano y territorial*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003.
- ARGAN, GIULIO C. *The Renaissance City*. Nueva York: George Braziller, 1969.
- ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA. *El arte del Renacimiento español*. Madrid: Encuentro, 2009.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, INMACULADA. «Granada en los siglos XVII y XVIII: Panorama de la historiografía reciente». *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 21 (1993): 11-29.
- ASCAGORTA, MARTÍN DE. *En la Iglesia Colegial insigne del Sacro Monte, extramuros de la Ciudad de Granada, se hallan separadas las rentas de la Fabrica, y Mesa Capitular, por mandarse expressamente esta separacion en sus Constituciones...* Granada, 1674.
- ASCHERI, MARIO y BRADLEY FRANCO. *History of Siena from its Origins to the Present Day*. Londres - Nueva York: Routledge, 2020.
- ATTFIELD, ROBIN. «Christian Attitudes to Nature». *Journal of the History of Ideas* 44, n.º 3 (1983): 369-86.
- AVERLINO, ANTONIO. *Tratado de arquitectura*. Vitoria: Ephialte, 1990.
- AZCÁRATE RISTORI, JOSÉ MARÍA DE. «El hospital Real de Santiago: la obra y los artistas». *Compostellanum*, n.º 10 (1965): 507-22.
- AZCÁRATE RISTORI, JOSÉ MARÍA DE. «La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas». *Archivo español de arte* 24, n.º 96 (1951): 307-20.
- AZCÁRATE RISTORI, JOSÉ MARÍA DE. «Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 37 (1971): 201-23.
- AZCÁRATE RISTORI, JOSÉ MARÍA DE. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- AZZI VISENTINI, MARGHERITA. *La villa in Italia: Quattrocento e Cinquecento*. Milán: Electa, 1995.
- BALCELLS, JOSÉ MARÍA. «El paisaje en la poesía castellana medieval». *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 25-46.
- BALDI, BERNARDINO. *Versi e prose di monsignor Bernardino Baldi da Urbino abate di Guastalla*. Venecia: Francesco de' Franceschi, 1590.
- BALLARÍN IRIBARREN, ALBERTO. «Arquitectura y construcción del Monasterio y Palacio de Carlos V en Yuste». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2000.
- BANDINI, ANGELO MARIA. *Lettere XII della città di Fiesole e suoi contorni*. Siena: Angelo M. Bandini, 1800.
- BARBIERI, FRANCO. *Vicenza, città di palazzi*. Milán: Silvana, 1987.
- BARGELLINI, CLARA y PIERRE DE LA RUFFINIÉRE DU PREY. «Sources for a Reconstruction of the Villa Medici, Fiesole». *The Burlington Magazine* 111, n.º 799 (1969): 597-605.
- BARRIOS AGUILERA, MANUEL y MERCEDES GARCÍA-ARENAL, eds. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006.
- BARRIOS AGUILERA, MANUEL. «El Sacromonte de Granada y la religiosidad contrarreformista». En *La Religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas*, editado por Valeriano Sánchez Ramos y José Ruiz Fernández, 15-37. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «El Convento de San Francisco de la Alhambra: De cenobio a ruina romántica». *Reales Sitios*, n.º 168 (2006).

- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «El Generalife y las ruinas árabes de sus contornos. Un capítulo inédito de los “Nuevos Paseos” de Simón de Argote». *Al-Qanṭara* 35, n.º 1 (2014): 29-59.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «El Palacio de Carlos V. Del proyecto para concluirlo a la condena romántica». *El Fingidor. Revista de Cultura*, n.º 33-34 (2007): 7-9.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «La casa de los Miradores de Diego de Siloe: un palco en la plaza mayor de Granada». *Archivo Español de Arte* 90, n.º 357 (2017).
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «La plaza mayor de Granada, teatro barroco de la ciudad». *Goya*, n.º 361 (2017): 304-19.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «La sacralización del espacio urbano: los conventos. Arquitectura e historia». En *La historia del reino de Granada a debate: viejos y nuevos temas: perspectivas de estudio*, editado por Manuel Barrios Aguilera y Ángel Galán Sánchez, 627-52. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2004.
- BARRÓS VELÁZQUEZ, CARMEN y FRANCISCO DEL CORRAL DEL CAMPO. «Patrimonio y paisaje teatral urbano: la Plaza de las Pasiegas en Granada». En *La Cultura y la Ciudad*, editado por Juan Calatrava Escobar, Francisco Antonio García Pérez y David Arredondo Garrido, 1047-53. Granada: Universidad de Granada, 2015.
- BARROS, CARLOS. «La humanización de la naturaleza en la Edad Media». *Edad Media. Revista de Historia*, n.º 2 (1999): 169-93.
- BARTOLI, MARIA TERESA. «Piazza SS. Annunziata Rinascimento e dis-continuità nel racconto storico dell'architettura fiorentina». *Firenze Architettura*, n.º 2 (2013): 110-15.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, ALBERTO, ed. *Los Reyes Católicos y Granada*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- BASCHET, JÉRÔME. *La civilización feudal: Europa del año mil a la colonización de América*. Traducido por Arturo Vázquez Barrón y Mariano Sánchez Ventura. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009 (publicación original de 2004).
- BATTISTI, EUGENIO. *En lugares de vanguardia antigua (de Brunelleschi a Tiépolo)*. Traducido por Juan Calatrava. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1993 (publicación original de 1981).
- BAXANDALL, MICHAEL. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Traducido por Homero Alsina Thevenet. Barcelona: Gustavo Gili, 1978 (publicación original de 1972).
- BAYÓN, DAMIÁN. *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475-1621)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1991.
- BELLUZZI, AMEDEO y GIANLUCA BELLI. *La Villa dei Collazzi: l'architettura del tardo Rinascimento a Firenze*. Florencia: Leo S. Olschki, 2016.
- BENEVOLO, LEONARDO. *Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII*. Traducido por María Teresa Weyler. 3ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 1988 (publicación original de 1968).
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO. *Antigüedad y excelencias de Granada*. Madrid: Luis Sanchez, 1608.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO. *Historia eclesiastica, principios y progressos de la ciudad, y religion catolica de Granada*. Granada: Imprenta Real, 1639.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO. *Hospital Real de la Corte*. Granada, 1645.
- BERMÚDEZ LÓPEZ, JESÚS, YOLANDA GUASCH MARÍ, RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL G. PEINADO SANTAELLA, GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ y CARLOS VÍLCHEZ VÍLCHEZ, eds. *El conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, 2018.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS y MARÍA ANGIUSTIAS MORENO OLMEDO. «Documentos de una catástrofe en la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 77-87.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS. «El Generalife después del incendio de 1958». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 9-39.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS. «Nuevo portón para el Cuarto Dorado (Crónica de la Alhambra)». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 140-41.
- BERMÚDEZ PAREJA, JESÚS. «Obras en el Cuarto Dorado». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 99-105.
- BERTAUT, FRANÇOIS. «[Fragmento de] Diario del viaje a España hecho en el año 1659, en la ocasión del tratado de la paz». En *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, editado por Miguel Ángel Castillo Oreja, 216-23. Madrid: Fundación BBVA, Antonio Machado Libros, 2001.
- BERTAUT, FRANÇOIS. *Iovrnal dv voyage d'Espagne*. París: Claude Barbin, 1669 (texto original de 1659).
- BÉTHENCOURT, JOAQUÍN DE y ESTANISLAO OLIVARES. *Historia del Colegio de San Pablo, Granada, 1554-1765: Archivo Histórico Nacional, Madrid, Ms. Jesuitas, libro 773*. Granada: Facultad de Teología de Granada, 1991.
- BIERSACK, MARTIN. «El II conde de Tendilla: cultura literaria y humanismo». En *El Conde de Tendilla y su tiempo*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Jesús Bermúdez López, Rafael Gerardo Peinado Santaella, Guadalupe Romero Sánchez y Carlos Vílchez Vílchez, 57-72. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- BIERSACK, MARTIN. «El mecenazgo del II Marqués de Mondéjar». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 38 (2007): 43-60.
- BIGET, JEAN-LOUIS, JEAN-CLAUDE HERVÉ y YVON THÉBERT. «Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d'État en France et en Espagne à la fin du Moyen Âge: l'exemple d'Albi et de Grenade». En *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984) Rome*, 245-79. Roma: École Française de Rome, 1985.
- BOCA, DIEGO y ANNA MARIA BOCA. *Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma. Atti del convegno, Orta San Giulio, 4 - 6 giugno 1982*. Editado por Anna Maria Morello y Laura Campassi. Turín: Regione Piemonte, 1985.
- BONET CORREA, ANTONIO. «El Renacimiento y el Barroco en los jardines musulmanes españoles». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 4 (1968): 3-20.
- BONET CORREA, ANTONIO. «El Sacromonte de Granada, creación de la Contrarreforma española». En *1º Convegno Internazionale Sui Sacri Monti (Varallo, 14-20 aprile 1980)*, editado por Paolo Pellizzari, 103-21. Varallo: Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 1980.
- BORSI, FRANCO, ed. *El poder y el espacio: Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del Quinientos*. Valencia: Gráficas Calap, 1983.

- BOTERO, GIOVANNI. *Diez libros de la razon de estado: con tres libros de las causas de la grandeza, y magnificencia de las ciudades de Iuan Botero traducido de italiano en castellano por Antonio de Herrera*. Madrid: Luys Sanchez, 1593 (publicación original de 1589).
- BRAUN, GEORG y FRANS HOGENBERG. *Civitates Orbis Terrarum*. Colonia: Petrum a Brachel, 1572.
- BROTHERS, CAMMY. «The Renaissance Reception of the Alhambra: The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V». *Muqarnas*, n.º XI (1994): 79-102.
- BROTHERS, CAMMY. «Un humanista italiano en Sevilla: Ciudades, Arquitectura y Paisaje». En *Los jardines del Real Alcázar de Sevilla. Historia y Arquitectura desde el Medievo islámico al siglo XX*, editado por Ana Marín Fidalgo y Carlos Plaza, 84-101. Sevilla: Patronato del Real Alcázar y de la Casa Consistorial, 2015.
- BROWN, BEVERLY LOUISE. «An Enthusiastic Amateur: Lorenzo de' Medici as Architect». *Renaissance Quarterly* 46, n.º 1 (1993): 1-22.
- BRUÑA CUEVAS, MANUEL. «Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa». *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 141-66.
- BUCELLI, CLAUDIA MARIA y CLAUDIA MASSI. «Le ville medicee nel processo evolutivo del paesaggio fiorentino». *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, n.º 1 (2011): 55-73.
- BUCELLI, CLAUDIA MARIA. «La Villa Medicea di Fiesole». *Bollettino Telematico dell'Arte*, n.º 674 (2013): 1-15.
- BURCARDO, GIOVANNI. *Johannis Burchardi argentinesis capelle pontificie sacrorum rituum magistri. Diarium sive rerum urbanarum commentarii (1483-1506)*. Vol. I. París: Ernest Leroux, 1883.
- BURCKHARDT, JACOB. *La cultura del Renacimiento en Italia: un ensayo*. Traducido por Teresa Blanco, Fernando Bouza, y Juan Barja. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1992 (publicación original de 1860).
- BURKE, PETER. «Urban Sensations: Attractive and Repulsive». En *A Cultural History of the Senses in the Renaissance*, 43-59. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.
- BURNS, HOWARD. «Castelli travestiti? ville e residenze di campagna nel Rinascimento italiano». En *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. Tomo 6: *Luoghi, spazi, architetture*, editado por Donatella Calabi y Elena Svalduz, 465-545. Vicenza, 2010.
- BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN y FERNANDO MARÍAS FRANCO. «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 8 (1982): 103-15.
- BUTTERS, HUMFREY, NICOLAI RUBINSTEIN y MELISSA MERIAM BULLARD, eds. *Lorenzo de' Medici: Lettere. Tomo IX (1485-1486)*. Florencia: Giunti-Barbèra, 2002.
- CABALLERO ESCAMILLA, SONIA. «La pintura en la época de los Reyes Católicos». En *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, editado por Juan Manuel Martín García, 115-34. Granada: Universidad de Granada, 2015.
- CABRERA ORTI, M^A ANGUSTIAS y CARLOS VÍLCHEZ VÍLCHEZ. «Los primeros alcaides del Generalife: estudio de las reales cédulas de su nombramiento». En *El Conde de Tendilla y su tiempo*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Jesús Bermúdez López, Rafael Gerardo Peinado Santaella, Guadalupe Romero Sánchez y Carlos Vílchez Vílchez, 293-303. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Ciudad y Contrarreforma: Granada como Christianopolis en la obra de Francisco Bermúdez de Pedraza». En *Il Mediterraneo delle Città*, editado por Enrico Iachello y Paolo Militello, 155-67. Milán: Franco Angeli, 2011.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Contrarreforma e imagen de la ciudad: la Granada de Francisco Bermúdez de Pedraza». En *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*, editado por Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal, 419-57. Valencia: Universitat de València, 2006.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Encomium Urbis: La Antigüedad y Excelencias de Granada (1608) de Francisco Bermúdez de Pedraza». En *Iglesia y sociedad en el reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, editado por Antonio Luis Cortés Peña, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz y Antonio Lara Ramos, 467-85. Granada: Universidad de Granada, 2003.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Granada a finales del siglo XVI: de la gloria a la crisis». En *Granada nazarí y renacentista. 1600*, 39-43. Sevilla: Consejería de Agricultura, Pesca y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 2012.
- CAMBIL CAMPAÑA, ISABEL. *El vidrio en la Alhambra. Desde el periodo nazarí hasta el siglo XVII*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, Junta de Andalucía, 2016.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Herencia islámica y arquitectura cristiana: la Granada del renacimiento». En *L'architettura come linguaggio di pace. Atti del II seminario internazionale Identità e differenze in architettura: Spazi per l'incontro multiétnico*, editado por Donatella Mazzoleni, Giuseppe Anzani, Ashraf Salama, Marichela Sepe y Maria Maddalena Simeone, 33-42. Nápoles: Università di Napoli Federico II, 2002.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «La Catedral de Granada: Templo y Mausoleo». En *Jesucristo y el emperador cristiano: catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del año jubilar... y del V Centenario del nacimiento del emperador Carlos: Granada, 8 de julio al 8 de diciembre*, editado por Francisco Javier Martínez Medina, 67-86. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000.
- CAMBIL HERNÁNDEZ, MARÍA DE LA ENCARNACIÓN. *Los hospitales de Granada, siglos XVI-XXI: tipología, catálogo e historia*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- CAÑAVATE TORIBIO, JUAN. «El Albaicín castellano: un nuevo modelo de ocupación del territorio urbano». En *El Albaicín: paraíso cerrado, conflicto urbano*, editado por Juan Manuel Barrios Rozúa, 21-30. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 2003.
- CAPITANIO, CAROLINA. *Firenze: dal centro alle colline. Belvedere e percorsi panoramici*. Florencia: Università degli Studi di Firenze, 2015.
- CAPITEL, ANTÓN. «El Palacio de Carlos I en la Alhambra. Intervenciones en los grandes monumentos islámicos II». En *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- CAPITEL, ANTÓN. *La arquitectura del patio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CAPPELLI, ANTONIO, ed. *Lettere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico conservate nell'Archivio palatino di Modena: con notizie tratte dai carteggi diplomatici degli oratori estensi a Firenze*. Módena: Carlo Vincenzi, 1863.
- CAREW-REID, NICOLE. «Festeggiamenti e politica a Firenze sotto Lorenzo il Magnifico». *Quaderni Medievali*, n.º 24 (1987): 25-55.
- CARMONA GARCÍA, JUAN IGNACIO. *Enfermedad y sociedad en los primeros tiempos modernos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- CAROCCHI, GUIDO. *I dintorni di Firenze. Volume I: Sulla destra dell'Arno*. Florencia: Galletti e Cocci tipografi editore, 1906.
- CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, JOAQUÍN. *Las Casas Reales de la Alhambra: geometría y espacio: una aproximación al proceso de formación del espacio*. Granada: Universidad de Granada, 2012.

- CASARES LÓPEZ, MATILDE. «Las obras reales de la Alhambra en el siglo XVI: un estudio de los libros de cuentas de los pagadores Ceprián y Gaspar de León (1528-1627)». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- CASARES PORCEL, MANUEL y JOSÉ TITO ROJO. «El Generalife después de la expulsión de los moriscos». En *Actas del simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010*, editado por José Antonio García Luján, 429-53. Huéscar: Asociación Cultural Raigadas, 2010.
- CASTELBARCO ALBANI, ALESSANDRA. «L'Imperiale di Pesaro, una villa per gli otia in forma di fortezza». *Castella Marchiae*, n.º 13 (2013): 92-101.
- CASTIGLIONE, BALDASSARE. *Il Libro del cortegiano*. Venecia: Aldo Romano e Andrea d'Asola, 1528.
- CASTIGLIONE, BALDASSARRE. *Il libro del cortegiano*. Editado por Emilio Piccolo. Nápoles: Vico Acitillo 124 - Poetry Wave, 2009 (publicación original de 1528).
- CASTIGLIONE, BALTASAR DE. *El cortesano*. Traducido por Rogelio Reyes Cano. 5ª ed. Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 1984 (publicación original de 1528).
- CASTILLO NOGUERA, MARÍA DEL PILAR. «Relación de edificios domésticos granadinos de los siglos XVI, XVII y XVIII». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 11 (1974): 359-98.
- CASTILLO OREJA, MIGUEL ÁNGEL. «La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos». En *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, editado por Miguel Ángel Castillo Oreja, 99-128. Madrid: Fundación BBVA, Antonio Machado Libros, 2001.
- CASTILLO RUIZ, JOSÉ. «Evolución Histórica del entorno del Monasterio de San Jerónimo: su dimensión urbana». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 24 (1993): 257-76.
- CATALDI, GIANCARLO y FAUSTO FORMICHI. *Pienza forma urbis: materiali per il Museo della Città e del Territorio*. Florencia: Aión, 2007.
- CATALDI, GIANCARLO, FAUSTO FORMICHI y LAURA VISENTIN. «Due inediti disegni secenteschi di Pienza». *Palladio* 14, n.º 28 (2001): 137-40.
- CAVALLARO, ANNA. «“... quella casa è del papa ...”: la villa della Magliana e la contesa per il suo possesso alla morte di Leone X». En *Congiure e conflitti. L'affermazione della signoria pontificia*, editado por Anna Modigliani, Maurizio Gargano, Myriam Chiabò y Patricia Osmond, 417-32. Roma: Roma nel Rinascimento, 2014.
- CAVALLARO, ANNA. «La villa della Magliana, dimora di caccia di papi e cardinali». En *La caccia nella Roma dei papi nei secoli XV-XVI: atti della giornata di studi, Roma, Fondazione Marco Besso, 26 maggio 2015, 177-208*. Roma: Roma nel Rinascimento, 2016.
- CELA ESTEBAN, MARÍA ESTRELLA. «Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1990.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, MARTA. «La naturaleza y el paisaje en el gótico. La naturaleza en los conjuntos funerarios». *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 167-224.
- CEPEDA ADÁN, JOSÉ. «El Palacio de Carlos V, símbolo de una frustración». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 53-58.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica Barcelona, 1998 (publicación original de 1605). <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap40/default.htm>.
- CESARIANO, CESARE. *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece: traducti de latino in vulgare affigurati: commentati: & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai tuare la multitudine de li abstrusi & reconditi voculabi a li soi loci & in epsa*. Como: Gotardus de Ponte, 1521.
- CHANCILLERÍA DE GRANADA. *Ordenanzas de la Real Audiencia y Chancillería de Granada*. Granada: Sebastian de Mena, 1601.
- CHASTEL, ANDRÉ. *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo El Magnífico*. Traducido por Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve. Madrid: Cátedra, 1991 (publicación original de 1961).
- CHECA CREMADES, FERNANDO y BERNARDO JOSÉ GARCÍA GARCÍA, eds. *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- CHECA CREMADES, FERNANDO. «El arte islámico y la imagen de la naturaleza en la España del siglo XVI». *Fragmentos*, n.º 1 (1984): 21-43.
- CHECA CREMADES, FERNANDO. «Imperio universal y monarquía católica en la arquitectura áulica española del siglo XVI». En *Seminario sobre arquitectura imperial*, 11-43. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- CHECA CREMADES, FERNANDO. «Un arte sin paradigma». En *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, editado por Fernando Checa y Bernardo José García García, 15-26. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- CHÍAS NAVARRO, PILAR. «Territorio y paisaje en el entorno del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial: planos y vistas desde el dibujo de Hatfield House a Guesdon». *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 18, n.º 22 (2013): 38-49.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XI: Arquitectura del siglo XVI*. Madrid: Plus Ultra, 1953.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. *Historia de la arquitectura española, Edad Antigua y Edad Media*. Madrid: Dossat, 1965.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. *Historia de la Arquitectura occidental. Vol IV: Edad Media cristiana en España*. Madrid: Dossat, 1989.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. 9ª ed. Barcelona: Labor, 1992 (publicación original de 1958).
- CLARKE, GEORGIA. «Magnificence and the City: Giovanni II Bentivoglio and Architecture in Fifteenth-Century Bologna». *Renaissance Studies* 13, n.º 4 (1999): 397-411.
- COFFIN, DAVID R. «Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere». En *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss. Tomo I*, editado por Irving Lavin y John Plummer, 88-97. Nueva York: New York University Press, 1977.
- COFFIN, DAVID R. *The Villa in the Life of Renaissance Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- COLOMBO, ANTONIO. «Il palazzo e il giardino de Poggioreale». *Archivio Storico per le Province Napoletane*, n.º X (1885): 186-209.
- COLOMBO, ANTONIO. «Il palazzo e il giardino di Poggioreale». *Napoli nobilissima: rivista di topografia ed arte napoletana*, n.º I (1892): 117-20.

- COLONNA, FRANCESCO. *Hypnerotomachia Poliphili: ubi humana omnia non nisisomnium esse docet atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*. Venecia: Aldus Manutius, 1499.
- COLONNA, FRANCESCO. *Sueño de Polífilo*. Editado por Pilar Pedraza. Barcelona: El Acanalado, 1999 (publicación original de 1499).
- CÓMEZ RAMOS, RAFAEL. *Los constructores de la España Medieval*. 3ª ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009 (publicación original de 2001).
- CONTI, COSIMO. *Il Palazzo Pitti: la sua primitiva costruzione e successivi ingrandimenti; lettura fatta alla Società Colombaria nell'adunanza del di 6 marzo 1887*. Florencia: Coi tipi dei successori Le Monnier, 1887.
- CONTORNI, GABRIELLA. «Careggi avanti il principato». En *La Villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, editado por Luigi Zangheri, 9-21. Florencia: Leo S. Olschki, 2014.
- CONTORNI, GABRIELLA. «La villa di Careggi al tempo di Lorenzo il Magnifico». *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, n.º 6-7 (1992): 9-18.
- COOPER, EDWARD. *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991.
- COOPER, J. C. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. Londres: Thames and Hudson, 1978.
- CÓRDOBA SALMERÓN, MIGUEL. «La catedral como centro de referencia de las representaciones plásticas, desde el siglo XVI al XX». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 1: 271-88. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- CORONAS GONZÁLEZ, SANTOS MANUEL. «La Audiencia y Chancillería de Ciudad Real (1494-1505)». *Cuadernos de Estudios Manchegos*, n.º 11 (1981): 45-139.
- COSGROVE, DENIS. «Spectacle and Society: Landscape as Theater in Premodern and Postmodern Cities». En *Understanding Ordinary Landscapes*, editado por Paul Groth y Todd W. Bressi, 99-110. New Haven - Londres: Yale University Press, 1997.
- CREMONA, ALESSANDRO. «I "barchi" di caccia». En *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, editado por Alberta Campitelli y Alessandro Cremona, 16-19. Milán: Jaca Book, 2012.
- CROCE, BENEDETTO. *España en la vida italiana durante el Renacimiento*. Traducido por José Sánchez Rojas. Madrid: Mundo Latino, 1925 (publicación original de 1917).
- CRUCES BLANCO, ESTHER y PEDRO GALERA ANDREU. «Las torres de la Alhambra. Población y ocupación del espacio. Informes de Juan de Orea (1572)». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 37 (2001): 41-58.
- CRUCES BLANCO, ESTHER. «La documentación sobre Pedro Machuca en el Archivo de la Alhambra: Organización y procedimientos en las obras reales (1520-1550)». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 36 (2000): 35-50.
- CRUZ CABRERA, JOSÉ POLICARPO. «Desarrollo de la arquitectura en Granada». En *Arquitectura doméstica en la Granada Moderna*, editado por Rafael López Guzmán, 65-152. Granada: Fundación Albalicín, 2009.
- CRUZ CABRERA, JOSÉ POLICARPO. «El legado histórico y artístico sacromontano». En *La Abadía del Sacromonte: vida y arte en los orígenes del cristianismo moderno de Granada*, 135-337. Granada: Fundación Pía Abadía del Sacromonte, 2018.
- CUEVA, LUY DE LA. *Dialogos de las cosas notables de Granada, y lengua Española, y algunas cosas curiosas*. Sevilla: Fernando de Lara, 1603.
- DA VINCI, LEONARDO y LEON BATTISTA ALBERTI. *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres Libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*. Traducido por Diego Antonio Rejón de Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827.
- DACOS, NICOLE. «"Julio y Alejandro". Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 81-117.
- DE' SISMONDI, G. C. L. *Storia delle repubbliche italiane dei secoli di mezzo. Tomo settimo*. Capolago: Tipografia e libreria elvetica, 1846.
- DELGARDETTE, C. M. *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola. Con un orden Dórico de Posidonia, y un apéndice que contiene las lecciones elementales de las sombras en la Arquitectura, demostradas por principios naturales*. Madrid: Imprenta de Manuel Gonzalez, 1792.
- DELGADO PÉREZ, MARÍA MERCEDES. «El Palacio de Carlos V en el conjunto monumental de la Alhambra: contextualización de un edificio singular». En *Paisajes, espacios y objetos de devoción en el Islam*, editado por Fátima Roldán y Alejandra Contreras, 17-69. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.
- DI M. BERNARDO MALAVOLTI, ORLANDO. *Dell'istoria di Siena. Terza parte*. Venecia: Salvestro Marchetti Libraro, 1599.
- DI MAURO, LEONARDO. «Materiali per la ricostruzione della Villa di Poggioreale a Napoli». En *Vitruvianism. Origins and Transformations*, editado por Paolo Sanvito. Berlín: De Gruyter, 2016.
- DIANA, ESTHER. «Dinamiche fondiari e caratteri insediativi degli ospedali tra XIV e XVI secolo: il caso fiorentino». *Medicina & Storia*, n.º 6 (2003): 37-71.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS. «Significación y legado del paisaje flamenco en los siglos XVI y XVII». En *Los paisajes del Prado*, 105-26. Madrid: Nerea, 1993.
- DÍAZ-MARTÍN DE CABRERA, JOSÉ. «Curiosidades históricas granadinas, segunda parte: Los muy ilustres Señores Corregidores de la Ciudad de Granada». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 3-4 (1919): 181-200.
- DÍEZ JORGE, MARÍA ELENA. «El género en la arquitectura doméstica. Granada en los inicios del siglo XVI». En *Arquitectura doméstica en la Granada Moderna*, editado por Rafael López Guzmán, 153-91. Granada: Fundación Albalicín, 2009.
- DÍEZ JORGE, MARÍA ELENA. «La ciudad construida y la ciudad soñada. Cimientos y andamios en el trazado urbano de la Granada barroca». En *Antigüedad y excelencias*, editado por Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán, 24-45. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007.
- DÍEZ JORGE, MARÍA ELENA. *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*. 2ª ed. Granada: Universidad de Granada, 2016.
- DOMÍNGUEZ CASAS, RAFAEL. «División de espacios hombres-mujeres en la Corte de los Reyes Católicos». En *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*, editado por Margarita María Birriel Salcedo, 155-92. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- DOMÍNGUEZ CASAS, RAFAEL. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- DONADIEU, PIERRE y YVES LUGINBÜHL. «L'evoluzione della nozione di paesaggio in epoca moderna». En *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte e natura: manuale di teoria e pratica*, 1-22. Florencia: Leo S. Olschki, 2008.

- DONDOLI, FRANCESCO. «Palazzo Piccolomini Pienza». En *Giardini in Val d'Orcia. Estratto dei Giardini di Pienza*, 125-33. Pienza: Centro Studi Pientini, Le Balze, 2011.
- DUBY, GEORGES. *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad (980-1420)*. Traducido por Arturo R. Firpo. *Universitas Humanística*. Barcelona: Argot, 1983 (publicación original de 1966-1967).
- ECO, UMBERTO. *Arte y belleza en la estética medieval*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 1999 (publicación original de 1987).
- EHRLE S. J., FRANCESCO y ENRICO STEVENSON. *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento borgia del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma: Danesi, 1897.
- EISLER, WILLIAM. «Charles V and the Cathedral of Granada». *Journal of the Society of Architectural Historians* 51, n.º 2 (1992): 174-81.
- ELAM, CAROLINE y BRENDA PREYER. «From "Utilitas" to "Amoenitas": The Re-Evaluation of the Riverfront in Renaissance Florence». En *Palazzo Capponi-Barocchi from the Agli to the Barocchi through Six Centuries*, 1-16. Florencia: Grafica Artigiana Fiorentina, 2014.
- ELLING, CHRISTIAN. *Function and form of the Roman Belvedere*. København: I Kommission Hos Ejnar Munksgaard, 1950.
- ESLAMI, ALIREZA NASER. «Il Palazzo Ducale di Federico tra Oriente e Occidente: architettura tra simbologia e rappresentazione del potere». En *Il Montefeltro e l'Oriente islamico*, 25-42. Génova: Galleria Nazionale delle Marche, SAGEP, 2018.
- ESPINAR MORENO, MANUEL. «Hallazgos arqueológicos y documentales en Granada: La rábida del Maharoch y la mezquita mayor de Granada». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, n.º 21 (2019): 175-88.
- ESPINAR MORENO, MANUEL. «Noticias para la Arqueología e Historia de Granada: Plano de la Mezquita Mayor de Granada de 1507 en poder de Cisneros». *Al-Qanṭara* 40, n.º 1 (2019): 253-61.
- ESPINAR MORENO, MANUEL. y ANTONIO LUIS GARCÍA RUIZ. *Conocer y visitar el Monasterio de San Jerónimo*. Granada: Natívola, 2003.
- ESTEPA, ADÁN CENTURIÓN, MARQUÉS DE. *Información para la historia del Sacro monte, llamado de Valparaiso y antiguamente Illipulitano junto à Granada*. Granada: Bartolomé de Lorençana, 1632.
- FEDERZONI, LAURA. «Misura, immagine, progetto: il paesaggio nella cartografia del Cinquecento». En *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*. Bolonia, 2004.
- FÉLEZ LUBELZA, CONCEPCIÓN. *El Hospital Real de Granada: los comienzos de la arquitectura pública*. Granada: Universidad de Granada, 2012 (trabajo original de 1979).
- FERNÁNDEZ AGUILERA, SEBASTIÁN. «Origen del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla: el mirador hoy llamado de los Reyes Católicos». *Archivo español de arte* 88, n.º 352 (2015): 331-48.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, ÁLVARO. «Diplomáticos y letrados en Roma al servicio de los Reyes Católicos: Francesco Vitale di Noya, Juan Ruiz de Medina y Francisco de Rojas». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 32 (2014): 113-54.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, ÁLVARO. *La Corte de Isabel I: ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*. Madrid: Dykinson, 2002.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO. *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Editado por Santiago Fabregat Barrios. 2ª ed. Valencia: Universitat de València, 2006 (texto original de 1548).
- FERNÁNDEZ MÉRIDA, MARÍA DOLORES. «Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria». *Cuadernos de arte e iconografía XV*, n.º 29 (2006): 1-208.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, ANTONIO. «La mezquita aljama de Granada». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos Sección Árabe-Islam*, n.º 53 (2004): 39-76.
- FERRETTI, EMANUELA. «The Medici Palace, Cosimo the Elder, and Michelozzo: A Historiographical Survey». En *A Renaissance Architecture of Power: Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, 263-89. Leiden: Brill, 2016.
- FICINO, MARSILIO. *Tomo I. Delle divine lettere del gran Marsilio Ficino*. Traducido por Felice Figlivcci. Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1563.
- FICINO, MARSILIO. *Tomo II. Delle lettere di Marsilio Ficino*. Traducido por Felice Figlivcci. Venecia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1563.
- FICINO, MARSILIO. *Tres libros sobre la vida*. Traducido por Marciano Villanueva Salas. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006 (publicación original de 1489).
- FLETCHER, CATHERINE. *Diplomacy in Renaissance Rome: The Rise of the Resident Ambassador*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- FOLIN, MARCO. «Princes, Towns, Palaces: A Renaissance 'Architecture of Power'». En *A Renaissance Architecture of Power: Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, 517-32. Leiden: Brill, 2016.
- FONTANA, FEDERICO, RENATA LODARI y PAOLO SORRENTI. *Luoghi e vie di pellegrinaggio: I Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia*. Ponzano Monferrato: Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 2004.
- FORD, RICHARD. *Granada: escritos con dibujos inéditos*. Traducido por Alfonso Gámir. Edición facsímil con estudio preliminar de Juan Manuel Barrios Rozúa. Granada: Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2012 (publicación original de 1955).
- FORD, RICHARD. *Handbook for Travellers in Spain*. 3ª ed. Parte I. Londres: John Murray, 1855 (publicación original de 1845).
- FORMICHI, FAUSTO y GIANCARLO CATALDI. *Rilievi di Pienza*. Florencia: Uniedit, 1977.
- FORNELL MUÑOZ, ALEJANDRO. «Las epístolas de Plinio el Joven como fuente para el estudio de las uillae romanas». *Circe*, n.º 13 (2009): 139-55.
- FRANCASTEL, PIERRE. «Aspectos sociales de la simetría desde el siglo XV hasta el siglo XX». En *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, traducido por Francisco Azamor, 200-225. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970.
- FRANCESCHI, TEMISTOCLE. *La «politica dell'equilibrio» di Lorenzo de' Medici nel carteggio degli oratori fiorentini alle corti di Roma, Napoli e Milano (1486 - 1489)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.
- FRIEDMAN, DAVID. «"Fiorenza": Geography and Representation in a Fifteenth Century City View». *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, n.º 1 (2001): 56-77.
- FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD. «Il Palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca». En *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, editado por Pedro A. Galera Andreu y Sabine Frommel, 77-119. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018.

- FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD. «Poggioreale: problemi di ricostruzione e di tipologia». En *Giuliano e la bottega dei da Maiano. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Fiesole 13-15 giugno 1991*, editado por Daniela Lambertini, Marcello Lotti y Roberto Lunardi, 104-28. Florencia: Franco Cantini, 1994.
- FROMMEL, CHRISTOPH LUITPOLD. *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*. Vicenza: Pavan, 1994.
- FRÜH, MARTIN. *Antonio Geraldini († 1488): Leben, Dichtung und soziales Beziehungsnetz eines italienischen Humanisten am aragonesischen Königshof*. Münster: Lit Verlag, 2005.
- FUMAGALLI, VITO. *Las piedras vivas: ciudad y naturaleza en la Edad Media*. Traducido por Carlos Alonso. Madrid: Nerea, 1989 (publicación original de 1988).
- FUNIS, FRANCESCA. *Il Corridoio vasariano: una strada sopra la città*. Florencia: Gallerie degli Uffizi, Sillabe, 2018.
- GALERA ANDREU, PEDRO A. «Carlos V y la Alhambra». En *Carlos V y la Alhambra*, editado por Pedro Galera Andreu, 21-52. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000.
- GALERA ANDREU, PEDRO A. «El Palacio de Carlos V: la idea arquitectónica». En *El palacio de Carlos V: un siglo para la recuperación de un monumento*, 13-66. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1995.
- GALERA ANDREU, PEDRO A. «El Patio de las Doncellas y Leones. Uso y acomodo de la Monarquía Hispana en la Edad Moderna». En *Leones y doncellas: dos patios palaciegos andaluces en diálogo cultural (siglos XIV al XXI)*, editado por José A. González Alcantud, 97-123. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- GALERA ANDREU, PEDRO A. «Francisco del Castillo, maestro mayor de la Chancillería de Granada». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 16 (1984): 157-58.
- GALERA ANDREU, PEDRO A. «La “Casa Real Vieja” y la “Casa Real Nueva”. Concepto y visión de la Alhambra por los reyes cristianos en la Edad Moderna». En *Pensar la Alhambra*, editado por José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello, 98-110. Granada: Anthropos, Diputación Provincial de Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 2001.
- GALERA ANDREU, PEDRO A. «La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del “Templo de Jerusalén”». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 23 (1992): 107-17.
- GALERA MENDOZA, ESTHER y ISABEL CAMBIL CAMPAÑA. «Vidrieras clasicistas en la Alhambra». *Locus amoenus*, n.º 10 (2010): 113-29.
- GALERA MENDOZA, ESTHER. «Arquitectura y arquitectos en la época de los Reyes Católicos». En *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, editado por Juan Manuel Martín García, 37-88. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- GALERA MENDOZA, ESTHER. «Espacios religiosos en la Alhambra en los siglos XVI y XVII». En *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, 191-214. Jaén: Universidad de Jaén, 2011.
- GALERA MENDOZA, ESTHER. «Granada: estructura urbana y arquitectura en el siglo XVII». En *La Granada del XVII. Arte y Cultura en la época de Alonso Cano*, 33-44. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001.
- GALERA MENDOZA, ESTHER. «Los jardines de la Alhambra durante el reinado de los Austrias». *Goya*, n.º 333 (2010): 288-307.
- GALERA MENDOZA, ESTHER. *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (siglos XVI-XVIII): artífices de cantería, albañilería, yesería y forja*. Granada: Comares, 2014.
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO. «Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* LVII, n.º I-IV (1953): 9-116.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO. «La corte de Carlos V en la Alhambra en 1526». En *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Vol. I: 267-94. Granada: Universidad de Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1974.
- GALLEGO ROCA, FRANCISCO JAVIER, MILAGROS PALMA CRESPO y FERNANDO ACALE SÁNCHEZ, eds. *El Palacio de los Vargas: obra realizada en el ámbito del Laboratorio de Restauración Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- GALLEGO ROCA, FRANCISCO JAVIER. «Documentos relativos a la Torre de la Catedral de Granada». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17 (1985): 111-30.
- GALLEGO ROCA, FRANCISCO JAVIER. «Plan Director Hospital Real de Granada». Granada, 2009.
- GALLETTI, GIORGIO. «Una committenza medicea poco nota: Giovanni di Cosimo e il giardino di villa Medici a Fiesole». En *Giardini medicei*, editado por Cristina Acidini Luchinat, 60-88. Milán: Federico Motta, 1996.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO. «Notas sobre un gran plano sin firma con la Alhambra hacia 1532». *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 6 (2001): 95-105.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO. «Vistas urbanas de Meunier y plagios entre los siglos XVII y XVIII». En *Alhambra imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*, 107-53. Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2008.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO. *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.
- GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, JOSÉ ÁNGEL. *Sociedad y organización del espacio en la España medieval*. Granada: Universidad de Granada, 2004.
- GARCÍA GRANADOS, JUAN ANTONIO y CARMEN TRILLO SAN JOSÉ. «Obras de los Reyes Católicos en Granada (1492-1495)». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 26 (1990): 145-68.
- GARCÍA GRANADOS, JUAN. «Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 19 (1988): 45-64.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, JUAN. «Dos aspectos de la cosmovisión barroca: la vida como sueño y el mundo como teatro». *Revista de estudios extremeños* 58, n.º 3 (2002): 863-76.
- GARCÍA LÓPEZ, AURELIO. «La Correspondencia del Conde de Tendilla. Nuevos datos sobre el mecenazgo de la familia del Cardenal Mendoza». *Wad-al-Hayara (Revista de estudios de Guadalajara)*, n.º 22 (1995): 65-122.
- GARCÍA PULIDO, LUIS JOSÉ. «Las posesiones del conde de Tendilla asociadas a antiguas almunias reales del entorno de la Granada nazarí». En *El Conde de Tendilla y su tiempo*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Jesús Bermúdez López, Rafael Gerardo Peinado Santaella, Guadalupe Romero Sánchez y Carlos Vilchez Vilchez, 413-32. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- GARCÍA SAMOS, A. *Audiencia de Granada desde su fundación hasta el último pasado siglo: reseña histórica-descriptiva*. Granada: Tip. de Calixto Álvarez, 1889.
- GARRIDO ATIENZA, MIGUEL. *Las capitulaciones para la entrega de Granada*. Granada: Tip. Lit. Paulino Ventura Traveset, 1910.

- GHARIPOUR, MOHAMMAD, ed. *Gardens of Renaissance Europe and the Islamic Empires: Encounters and Confluences*. University Park: The Pennsylvania State University, 2017.
- GHIRARDACCI, CHERUBINO. *Della historia di Bologna. Parte terza*. Editado por Albano Sorbelli. *Rerum italicarum scriptores: raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinecento*. Vol. XXXIII, parte 1. Città di Castello: Casa Editrice A. Lapi, 1900 (publicación original de 1596).
- GILA MEDINA, LÁZARO, ed. *El libro de la Catedral de Granada*. Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- GILA MEDINA, LÁZARO. «Corpus documental del Hospital Real». En *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, editado por Esther Galera Mendoza, 355-93. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- GILA MEDINA, LÁZARO. «La última etapa constructiva: de 1650 a 1704». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 1: 169-208. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- GIORGIO MARTINI, FRANCESCO DI. *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto senese del secolo XV*. Editado por Cesare Saluzzo. Vol. I. Turín: Tipografia Chirio e Mina, 1841.
- GIORGIO MARTINI, FRANCESCO DI. *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetto senese del secolo XV*. Editado por Cesare Saluzzo. Vol. II-Atlante. Turín: Tipografia Chirio e Mina, 1841.
- GOLIN, GIAN ANTONIO. *La Rotonda di Andrea Palladio*. Venecia: Marsilio, 2013.
- GOLLWITZER, GERDA. «Interazione tra l'uomo e il paesaggio esemplificata nelle ville venete». *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, n.º 18 (1976): 49-63.
- GOMBRICH, E. H. *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Traducido por Remigio Gómez Díaz. Vol. 1. Madrid: Debate, 2000 (publicación original de 1966).
- GÓMEZ CANSECO, LUIS. «Individualidad y religión en el paraíso cerrado de Pedro Soto de Rojas». *Philologia Hispalensis* 4, n.º 1 (1989): 355-63.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, INÉS. «La Chancillería de Granada y el gobierno municipal». *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 24 (1997): 103-20.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, INÉS. «La visualización de la justicia en el Antiguo Régimen. El ejemplo de la Chancillería de Granada». *Hispania* 58/2, n.º 199 (1998): 559-74.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL. «Don Pedro de Castro y el proyecto de Pedro Sánchez para el Sacromonte de Granada». En *VII Congreso Español de Historia del Arte: Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes. Actas Mesa I*, 293-98. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL. «La torre de Abu-l-Hayyay o del Peinador en época nazarí: orígenes históricos y estudio arquitectónico». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 8-35.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL. «Pervivencia y modificaciones al ideal siloesco: de Juan de Maeda a Miguel Guerrero (1564-1650)». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 1: 129-67. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL. «Transformaciones cristianas en la torre del Peinador entre los siglos XVI y XIX». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 37-55.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL. *La Arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650): Diócesis de Granada y Guadix-Baza*. Granada: Universidad de Granada, Diputación Provincial de Granada, 1989.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. «Documentos referentes a la Capilla real de Granada». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 2, n.º 4 (1926): 99 y ss.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. «Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º 27 (1919): 20-34.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*. 2ª ed. Madrid: Xarait Ediciones, 1983 (publicación original de 1941).
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. *Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra*. Madrid: Establecimiento tipográfico de El Correo, 1885.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, MANUEL. «Juan de Herrera y Francisco de Mora en Santa María de la Alhambra». *Archivo español de arte* 14, n.º 40 (1940): 5-18.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, MANUEL. «Sobre el Renacimiento en Castilla. II- La capilla real de Granada». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 1, n.º 3 (1925): 245-88.
- GÓMEZ-MORENO, MARÍA ELENA. «El arte español en tiempo de Carlos V». En *Carlos V y su ambiente: exposición homenaje en el IV centenario de su muerte; (1558 - 1958)*, 2ª ed., 33-44. Toledo, 1958.
- GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. «Ilustre ciudad famosa», 1586. <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/romances/o62/>.
- GONZÁLEZ ARÉVALO, RAÚL. «Italian Renaissance Diplomacy and Commerce with Western Mediterranean Islam: Venice, Florence, and the Nasrid Kingdom of Granada in the Fifteenth Century». *I Tatti studies: essays in the Renaissance* 18, n.º 1 (2015): 215-32.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, JOSÉ LUIS. «La biblioteca postrimera de Carlos V en España: Las lecturas del emperador». *Hispania* 60/3, n.º 206 (2000): 911-44.
- GOZALBES BUSTO, GUILLERMO Y ENRIQUE GOZALBES CRAVIOTO. «Una visión inédita de la Alhambra del siglo XVI, Diego Cuelbis». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 29 (1993): 223-32.
- GRACIÁN, BALTASAR. *El politico D. Fernando el Catholico*. Amberes: Casa de Geronimo y Iuanbapt. Verdussen, 1669.
- GRANDE NIETO, VÍCTOR. «Métrica y arquitectura del Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 63, n.º 129 (2016): 287-342.
- GRANDE, DANIELE DEL. «Pienza, la città di Pio». En *La rifondazione umanistica dell'architettura e del paesaggio*, editado por Giuseppe Giorgianni. Siena: Amministrazione Provinciale di Siena, 2006.
- GRIMA CERVANTES, JUAN. «Gobierno y administración de Granada tras la conquista: las ordenanzas de la Alhambra de 1492». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 26 (1990): 169-84.
- GRUAU, ÉLISE, ed. *Palazzo Farnese*. Milán: 5 continents, 2007.

- GUARDIA OLMEDO, JOSÉ, JOSÉ MANUEL GÓMEZ-MORENO CALERA, RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN y JOAQUÍN PRIETO MORENO. *Arte y deterioro en los monumentos granadinos: Catedral, Chancillería y Palacio de Carlos V*. Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1986.
- GUEVARA, ANTONIO DE. «Relox de Príncipes». En *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, editado por Emilio Blanco, Vol. II. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1994 (texto original de 1529).
- GUIDI, STEFANO. «La villa dei papi alla Magliana: storia dell'edificio attraverso il rilievo ed il confronto con le fonti e i documenti». *Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura*, n.º 32 (1985): 11-27.
- GUIDICINI, GIUSEPPE DI GIO. BATTISTA. *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*. Vol. 1. Bologna: Società Tipografica dei Compositori, 1870.
- GUILLÉN MARCOS, ESPERANZA y MARÍA DEL MAR VILLAFRANCA JIMÉNEZ. «El Sacro Monte granadino. Un itinerario ritual en la España del XVII». En *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte, 1986*. Vol. 3, 701-6. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Comité Español de Historia del Arte, 2007.
- GUREVICH, A. J. *Categories of Medieval Culture*. Traducido por G. L. Campbell. Londres - Boston - Melbourne - Henley: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- HAHN, CYNTHIA. «Visio Dei: Changes in Medieval Visuality». En *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, 169-96. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- HALBWACHS, MAURICE. *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa*. Traducido por Vicente Cristóbal López y Ramón Ramos Torre. Madrid: Imprenta Nacional de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2014 (publicación original de 1941).
- HANSMANN, WILFRIED y AURORA RABANAL YUS. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Nerea, 1989.
- HANSSON, MARTIN. *Aristocratic Landscape. The Spatial Ideology of the Medieval Aristocracy*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 2006.
- HARRIS, A. KATIE. «The Sacromonte and the Geography of the Sacred in Early Modern Granada». *Al-Qanṭara* XXIII, n.º 2 (2002): 517-43.
- HARRIS, A. KATIE. *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
- HATFIELD, RAB. «Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459». *The Art Bulletin* 52, n.º 3 (1970): 232-49.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, EGBERT. «The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde». *Master Drawings* 7, n.º 4 (1969): 375-399+438-450.
- HENARES CUÉLLAR, IGNACIO y MIGUEL JOSÉ HAGERTY. «La significación de la fundación en la cultura granadina de transición al siglo XVII». En *La Abadía del Sacromonte: exposición artístico-documental: estudios sobre su significación y orígenes*, 41-46. Granada: Colegio Mayor San Jerónimo, Universidad de Granada, 1974.
- HENARES CUÉLLAR, IGNACIO. «La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial». En *Seminario sobre arquitectura imperial*, 63-91. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- HENARES CUÉLLAR, IGNACIO. «La Real Chancillería de Granada: imagen urbana y construcción simbólica». En *Real Chancillería de Granada: V Centenario 1505-2005*, editado por Javier Moya Morales, 267-304. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- HENARES CUÉLLAR, IGNACIO. *La Capilla Real, la Catedral y su entorno*. Granada: Diputación de Granada, 2004.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, FRANCISCO. *Anales de Granada: Descripción Del Reino y Ciudad de Granada: Crónica de la Reconquista (1482-1492): Sucesos de Los Años 1588 a 1646*. Editado por Antonio Marín Ocete. Granada: Universidad de Granada, 1987 (facsimil del original de 1934).
- HENSSLER, RAINER. «Una visión en piedra: el Palacio de Carlos V y la idea del imperio universal». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 29 (1993): 233-64.
- HEREDIA BARNUEVO, DIEGO NICOLÁS DE. *Mystico ramillete historico, chronologyco, panegyrico, texido de las tres fragrantas flores del nobilissimo antiguo origen, exemplarissima vida, y meritissima fama posthuma del Ambrosio de Granada ... el Illmo. y V.Sr. Don Pedro de Castro, Vaca y Quiñones*. Granada: Imprenta Real, 1741.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, MARÍA CRISTINA. «El II conde de Tendilla como representante de los Reyes Católicos en Italia: su paso por Bolonia, Florencia, Roma y Nápoles». En *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*, editado por Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas, 261-70. Bolonia: Bononia University Press, 2014.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, MARÍA CRISTINA. «El Memorial de las obras del Convento de San Francisco de la Alhambra y el II Conde de Tendilla». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º LXXV (2009): 75-84.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, MARÍA CRISTINA. «Las arquitecturas alhambrenas: realidades y percepciones en los primeros años de la Granada cristiana». En *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, editado por René Jesús Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio y María José Zaparaín Yáñez, Vol. 2: 1293-97. Burgos: Universidad de Burgos, 2019.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, MARÍA CRISTINA. *El registro epistolar de 1497 del Conde de Tendilla*. Granada: Universidad de Granada, 2019.
- HERNÁNDEZ CASTELLÓ, MARÍA CRISTINA. *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016.
- HERNÁNDEZ SORIANO, RICARDO. «El palacio revelado. Palacio de Carlos V. La Alhambra, Granada». *Restauración & rehabilitación*, n.º 108 (2008): 26-27.
- HERRERA CASADO, ANTONIO. «El arte del humanismo mendocino en la Guadalajara del Siglo XVI». *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, n.º 8 (1981): 345-84.
- HINOJOSA CANOVACA, JUAN CARLOS. «Estética y paisajismo en la Alhambra clasicista». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- HINOJOSA CANOVACA, JUAN CARLOS. «La torre de la Estufa y la introducción del clasicismo en la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 69-79.
- HOLANDA, FRANCISCO DE. *Álbum dos desenhos das antigualhas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- HOLANDA, FRANCISCO DE. *De la pintura antigua*. Traducido por Manuel Denis. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921 (texto original de 1548, versión castellana de Manuel Denis de 1563).

- HOLANDA, FRANCISCO DE. *Diálogos de Roma*. Editado y traducido por Isabel Soler. Barcelona: Acanalado, 2018 (texto original de 1548).
- HOSPITAL REAL. *Constituciones del Hospital Real, que en la ciudad de Granada fundaron los señores Reyes Católicos D. Fernando, y Doña Ysabel*. Granada: Imprenta Real de Francisco Sanchez, 1671.
- HOWE, JOHN. «Creating Symbolic Landscapes: Medieval Development of Sacred Space». En *Inventing Medieval Landscapes*, editado por John Howe y Michael Wolfe, 208-23. Gainesville: University Press of Florida, 2002.
- HOWES, LAURA L. «“The Slow Curve of the Footwalker”: Narrative Time and Literary Landscapes in Middle English Poetry». *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 83, n.º 1 (2000): 165-81.
- HUIZINGA, JOHAN. *El otoño de la Edad Media*. Traducido por José Gaos. 4ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1982 (publicación original de 1919).
- IBÁÑEZ DE SEGOVIA PERALTA Y MENDOZA, GASPAS. *Historia de la Casa de Mondéjar: escrita para el Marqués de Valhermoso / por el de Mondéjar su abuelo*, s. f (BNE Mss/10670).
- IBÁÑEZ DE SEGOVIA PERALTA Y MENDOZA, GASPAS. *Historia de la Casa de Mondéjar; por Gabriel Rodríguez de Ávila*, s. f (BNE Mss/3315).
- IBORRA BERNAD, FEDERICO. «El problema de las fachadas asimétricas en la arquitectura residencial del tardogótico castellano: Algunos modelos y referentes». En *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, editado por Begoña Alonso Ruiz, 339-52. Madrid: Sílex, 2011.
- INFESSURA, STEFANO. *Diario della Città di Roma di Stefano Infessura Scribasenato*. Editado por Oreste Tommasini. Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato, 1890.
- INSAUSTI MACHINANDIARENA, PILAR y ADOLFO VIGIL DE INSAUSTI. «El jardín romano a través de la literatura y la pintura». *Arché*, n.º 6 (2011): 111-18.
- INSAUSTI MACHINANDIARENA, PILAR y ADOLFO VIGIL DE INSAUSTI. «Mito y naturaleza. Del paraíso al jardín medieval». *Arché*, n.º 4-5 (2010): 227-36.
- ISABELLA BALESTRERI y MAURIZIO MERIGGI, eds. *L'architettura del Sacro Monte*. Assago: Libraccio Editore, 2012.
- JAMES, CAROLYN. «The Palazzo Bentivoglio in 1487». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 41, n.º 1/2 (1997): 188-96.
- KAGAN, RICHARD L. «Cartografía y comunidad en el mundo hispánico». *Pedralbes*, n.º 20 (2000): 11-36.
- KAGAN, RICHARD L. «Felipe II y el arte de la representación de paisajes urbanos». *Anuario IEHS: Instituto de Estudios histórico sociales*, n.º 24 (2009): 95-110.
- KAGAN, RICHARD L. «Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain». En *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*, editado por David Buisseret, 75-108. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- KAGAN, RICHARD L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*. Traducido por José Antonio Torres Almodóvar. Madrid: El Viso, 1998.
- KAY, JEANNE. «Human Dominion over Nature in the Hebrew Bible». *Annals of the Association of American Geographers* 79, n.º 2 (1989): 214-32.
- KENT, FRANCIS WILLIAM. *Lorenzo de' Medici & the Art of Magnificence*. Baltimore - Londres: The Johns Hopkins University Press, 2004.
- KRUFT, HANNO-WALTER. «L'idea della piazza rinascimentale attraverso i trattati e le fonti visive». *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, n.º 4-5 (1993): 215-29.
- KUBLER, GEORGE. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. XIV: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Plus Ultra, 1957.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE. «Los palacios españoles de los siglos XV y XVI». En *Conferencia dada el día 13 de febrero de 1913 en la Real Academia de Jurisprudencia*. Madrid: Hijos de M.G. Hernández, 1913.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, VICENTE. *Arquitectura civil española. Tomo primero: Arquitectura privada*. Madrid: Saturnino Calleja, 1922.
- LAPI BALLERINI, ISABELLA. *Le ville medicee: guida completa*. Florencia: Giunti, 2003.
- LAYNA SERRANO, FRANCISCO. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Vol. I. Madrid: Aldus, 1942.
- LAZZARO, CLAUDIA. «Nature and Culture in the Garden». En *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1990.
- LE GOFF, JACQUES. *La civilización del occidente medieval*. Traducido por Godofredo González. Barcelona: Paidós, 1999 (publicación original de 1964).
- LE GOFF, JACQUES. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2002 (publicación original de 1983).
- LEÓN COLONA, MIGUEL ÁNGEL. «La Lonja». En *El libro de la Capilla Real*, 249-57. Granada: Miguel Sánchez, 1994.
- LHERMITTE, JEHAN. *Le passetemps*. Editado por E. Ouverleaux y J. Petit. Vol. II. Ginebra: Slatkine Reprints, 1971.
- LILLEY, KEITH D. *City and Cosmos: The Medieval World in Urban Form*. Londres: Reaktion Books, 2009.
- LILLIE, AMANDA. «Fiesole: Locus Amoenus or Penitential Landscape?» *I Tatti Studies*, n.º 11 (2007): 11-44.
- LILLIE, AMANDA. «The Humanist Villa Revisited». En *Language and Images of Renaissance Italy*, editado por Alison Brown. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- LILLIE, AMANDA. «Villa Medici a Fiesole». En *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, editado por Guido Beltramini y Howard Burns, 219-20. Venecia: Marsilio, 2005.
- LILLIE, AMANDA. *Florentine Villas in the Fifteenth-Century: An Architectural and Social History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Vol. II. Madrid: Imprenta Real, 1829.
- LOMBARDO, ALBERTO. *Vedute di palazzi rinascimentali e barocchi di Roma attraverso i secoli nelle antiche incisioni dal XVI al XIX secolo di Giacomo Lauro, Philipp Galle, Hieronimus Cock, Etienne Du Pérac, Marco Sadeler, Gio. Francesco Venturini, Gio. Battista Falda, Israël*. Roma: Palombi, 2005.
- LÓPEZ GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL LUIS, JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA, FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ FERNÁNDEZ y FUNDACIÓN ABADÍA DEL SACROMONTE. *La Abadía del Sacromonte: vida y arte en los orígenes del cristianismo moderno de Granada*. Granada: Fundación Pía Abadía del Sacromonte, 2018.

- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA. *Pedro Machuca*. Granada: Comares, 2001.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL y JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA, eds. *Arquitectura doméstica en la Granada moderna*. Granada: Fundación Albaicín, 2009.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL. «El espacio cultural previo: de la mezquita aljama al conjunto catedralicio». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 1. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL. «Los espacios de la monarquía: Granada en los albores del Renacimiento». En *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, editado por Miguel Ángel Castillo Oreja, 145-66. Madrid: Fundación BBVA, Antonio Machado Libros, 2001.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL. «Los viajeros y la imagen de Granada en el Siglo XVI». En *Los caminos y el arte: VI Congreso Nacional de Historia del Arte (Santiago de Compostela, 16-20 de junio, 1986)*, Vol. 1: 77-85, 2007.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL. «Patrimonio destruido, cambios de uso y restauraciones». En *Arquitectura doméstica en la Granada moderna*, editado por Rafael López Guzmán, 287-316. Granada: Fundación Albaicín, 2009.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL. *Colección de documentos para la historia del arte en Granada, siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL. *Los palacios del Renacimiento*. Granada: Diputación de Granada, 2005.
- LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL. *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987.
- LÓPEZ LÓPEZ, PEDRO, LÁZARO GILA MEDINA y DAVID GARCÍA CUETO. «Corpus documental». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 2: 1283-1440. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- LÓPEZ MADERA, GREGORIO. *Discursos de la certidumbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de 1588 hasta el de 1598*. Granada: Sebastian de Mena, 1601.
- LÓPEZ NEVOT, JOSÉ ANTONIO. *Ordenanzas de Granada de 1552*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000.
- LÓPEZ RÍOS, SANTIAGO. «Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo XV». En *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, editado por Dominique de Courcelles y Jean-Pierre Bat, 11-28. París: École des chartes, 2006.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, MIGUEL A. «Fechas y datos en la historia de la catedral». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 2: 987-1016. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- LÓPEZ TORRIJOS, ROSA. «La vida en un palacio: imágenes y datos sobre espacios masculinos y femeninos en el siglo XVI». En *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*, editado por Margarita María Birriel Salcedo, 125-53. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- LÓPEZ TORRIJOS, ROSA. «Las pinturas de la Torre de la Estufa o del Peinador». En *Carlos V y la Alhambra*, editado por Pedro Galera Andreu, 109-29. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL LUIS. «El Sacromonte de Granada, camino, subida y santuario». En *La Abadía del Sacromonte: vida y arte en los orígenes del cristianismo moderno de Granada*, 33-133. Granada: Fundación Pía Abadía del Sacromonte, 2018.
- LORDA IÑARRA, JOAQUÍN. «La perfección esquiva. Problemas de la arquitectura centralizada: Granada y Cádiz». En *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, editado por Pedro A. Galera Andreu y Sabine Frommel, 267-96. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018.
- LOUKOMSKI, GEORGES. «The Palace of Charles V at Granada». *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 84, n.º 494 (1944): 118-24.
- LUQUE MORENO, JESÚS. *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- MACHIAVELLI, NICCOLÒ. *El príncipe de Nicolás Maquiavelo, traducido del toscano al español*. Madrid: Imprenta de D. Leon Amarita, 1821 (publicación original de 1532).
- MADERO LÓPEZ, JOSÉ CARLOS. «En torno a los dibujos canescos del "Instituto Gómez-Moreno" de la Fundación Rodríguez Acosta y la fachada de la catedral». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 2: 1019-80. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- MADERUELO, JAVIER. «Paisaje y villa en la Toscana». *Matèria. Revista internacional d'Art*, n.º 2 (2002): 59-74.
- MAGALOTTI, LORENZO. *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1669)*. Traducido por David Ferosel. Madrid: Miraguano, 2018.
- MALPICA CUELLO, ANTONIO y JESÚS BERMÚDEZ LÓPEZ. «Transformaciones cristianas en la Alhambra». En *Acculturazione e mutamenti. Prospettive nell'archeologia medievale del Mediterraneo*, 285-314. Siena: Edizioni All'Insegna del Giglio, 1995.
- MALPICA CUELLO, ANTONIO. «El paisaje vivido y el visto. Asentamientos y territorio en el reino de Granada al final de la Edad Media». *Arqueología Medieval*, n.º 4 (1996): 37-58.
- MALPICA CUELLO, ANTONIO. «Investigaciones arqueológicas». En *El libro de la Capilla Real*, 263-68. Granada: Miguel Sánchez, 1994.
- MALPICA CUELLO, ANTONIO. «La Alhambra de los Reyes Católicos: Nuevos materiales para su estudio». *Aragón en la Edad Media*, n.º 14 (1999): 955-76.
- MANNUCCI, GIOVANNI BATTISTA. *Pienza: arte e storia*. Pienza: La Rinascente, 1927.
- MANNUCCI, GIOVANNI BATTISTA. *Pienza: arte e storia*. Siena. Tip. S. Bernardino, 1937.
- MANUEL, FRANK E. y FRITZIE P. MANUEL. *El pensamiento utópico en el mundo occidental. Vol. I: Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus, 1981.
- MANZANO MARTOS, RAFAEL. *La Alhambra: el universo mágico de la Granada islámica*. Madrid: Anaya, 1992.
- MANZANO MARTOS, RAFAEL. *Los alcázares españoles a finales de la Edad Media*. Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia, 1999.
- MARCOS MARTÍN, ALBERTO. «Percepciones materiales e imaginario urbano en la España moderna». En *Imágenes de la diversidad: el mundo urbano en la Corona de Castilla (s. XVI-XVIII)*, 15-50. Santander: Universidad de Cantabria, Asamblea Regional de Cantabria, 1997.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «De iglesia a templo: notas sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI». En *Seminario sobre arquitectura imperial*, 113-35. Granada: Universidad de Granada, 1988.

- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos». En *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, editado por Miguel Ángel Zalama Rodríguez y María José Redondo Cantera, 107-28. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «El problema del arquitecto en la España del siglo XVI». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid*, n.º 48 (1979): 173-216.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «El verdadero Sacro Monte, de Granada a La Salceda: don Pedro González de Mendoza, obispo de Sigüenza y el Monte Celia». *Anuario del departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, n.º IV (1992): 133-44.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «Gótico, tardogótico y neogótico en la Castilla de los siglos XV y XVI: Algunos problemas». En *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, editado por Begoña Alonso Ruiz, 225-52. Madrid: Sílex, 2011.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco». En *La imagen romántica del legado andalusí*, editado por Mauricio Pastor, 105-13. Madrid: Lunwerk, 1995.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada». En *Carlos V: las Armas y las letras*, 201-22. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «La familia Mendoza y la introducción del Renacimiento entre Italia y España». En *Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi II*, editado por Flavia Cantatore y Francesco Paolo Fiore, 51-60. Roma: Bonsignori Editore, 2014.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. «Luis Hurtado de Mendoza, II Marqués de Mondéjar, arquitecto». En *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, editado por Pedro A. Galera Andreu y Sabine Frommel, 121-50. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018.
- MARÍAS FRANCO, FERNANDO. *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- MARINEO SÍCULO, LUCIO. *Obra compuesta por Lucio Marineo Siculo coronista d[e] sus Majestades de las cosas memorables de España*. Alcalá de Henares: Casa de Juan de Brocar, 1539.
- MÁRMOL CARVAJAL, LUIS DEL. *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*. Málaga: Juan Rene, 1600.
- MÁRMOL CARVAJAL, LUIS DEL. *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada, dirigida a don Juan de Cárdenas y Zúñiga, conde de Miranda, Marqués de la Bañeza, del Consejo de Estado del Rey N.S. y su presidente en los dos reales consejos de Castilla y de Italia*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797 (publicación original de 1600).
- MARTÍN CÉSPEDES, MIGUEL ÁNGEL y JESÚS BERMÚDEZ LÓPEZ. «Restauración de la escalera de subida al Patio de la Sultana». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 39 (2003): 135-52.
- MARTÍN CÉSPEDES, MIGUEL ÁNGEL. «La restauración del Peinador de la Reina realizada por Torres Balbás». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 57-67.
- MARTÍN GARCÍA, JUAN MANUEL. «“Para el rey nuestro señor...” Fernando el Católico, el conde de Tendilla y la cultura de su tiempo». *Tiempos modernos* 8, n.º 34 (2017): 167-201.
- MARTÍN GARCÍA, JUAN MANUEL. «Arquitectos y mecenas del Renacimiento en España». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 36 (2005): 29-47.
- MARTÍN GARCÍA, JUAN MANUEL. «Arte y Poder: La Política Internacional de los Reyes Católicos y la Renovación Artística y Cultural». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2000.
- MARTÍN GARCÍA, JUAN MANUEL. «Fundator Italiae Pacis et Honoris: la aventura italiana del Conde de Tendilla». *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, n.º 27 (2000): 55-84.
- MARTÍN GARCÍA, JUAN MANUEL. «La Alhambra de los Tendilla (1492-1718)». En *El Conde de Tendilla y su tiempo*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Jesús Bermúdez López, Rafael Gerardo Peinado Santaella, Guadalupe Romero Sánchez y Carlos Vilchez Vilchez, 173-217. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- MARTÍN GARCÍA, JUAN MANUEL. *Iñigo López de Mendoza, el Conde de Tendilla*. Granada: Comares, 2003.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ. «El palacio de Carlos V en Yuste - III “Oficios” del Palacio». *Archivo español de arte* 24, n.º 94 (1951): 125-40.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ. «El palacio de Carlos V en Yuste». *Archivo español de arte* 23, n.º 89 (1950): 27-51.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ. «Relación de las obras de la Alhambra hecha a 7 de febrero de 1617». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 14 (1947): 225-26.
- MARTÍN SÁEZ, DANIEL. «La Edad Moderna a través de la metáfora del *theatrum mundi*: cartografía, astronomía, ópera y filosofía de la historia». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 37, n.º 2 (2020): 247-58.
- MARTÍN ZÚÑIGA, FRANCISCO y MERCEDES VICO MONTEOLIVA. «El colegio de teólogos y juristas “San Dionisio Aeropagita del Sacro-Monte de Granada” (1752-1800)». *Revista interuniversitaria de Historia de la Educación*, n.º 3 (1984): 89-108.
- MARTINELLI ROMANO, FIORAVANTI y MATTEO FLENTIN LIEGGESE. *Roma ricercata nel suo sito*. Roma: Francesco Leone Libraro, 1687.
- MARTÍNEZ BURGOS GARCÍA, PALMA. «Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI». *Fragmentos*, n.º 7 (1986): 66-83.
- MARTÍNEZ MEDINA, FRANCISCO JAVIER, ed. *Jesucristo y el emperador cristiano*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000.
- MARTÍNEZ MEDINA, FRANCISCO JAVIER, JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES y MANUEL SERRANO RUIZ. *A María no tocó el pecado primero: «la Inmaculada en Granada»*. Granada: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2005.
- MARTÍNEZ MEDINA, FRANCISCO JAVIER. «Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Invenciones de reliquias y libros plúmbeos». Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- MARTÍNEZ MEDINA, FRANCISCO JAVIER. «El Sacromonte de Granada, un intento de reinculturación entre la guerra de los moriscos y su definitiva expulsión». *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 25 (1998): 349-79.
- MARTÍNEZ, CARMEN y ALFREDO JOSÉ CURIEL SANZ. *El Real Monasterio de San Jerónimo*. Granada: Ilíberis, 2011.
- MARTÍNEZ, SEBASTIÁN. *Las partidas de la gran Ciudad de Granada*, 1550.

- MARTÍNEZ-SEVILLA, ÁLVARO y JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA. «El módulo constructivo y la orientación del Palacio de Carlos V de Granada: arte, geometría y símbolo». *Arte, Individuo y Sociedad* 33, n.º 1 (2021): 29-47.
- MARTINI, LAURA y BRUNO SANTI. *Il Palazzo Piccolomini di Pienza: guida al palazzo e alle sue collezioni*. Siena: Cantagalli, 2006.
- MARTUFI, ROBERTA. «Il giardino pensile del palazzo ducale di Urbino». En *I giardini del duca*, editado por Anna Cerboni Baiardi, 89-99. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2018.
- MASON, RAINER MICHAEL. *Giuseppe Zocchi: vedute di Firenze e della Toscana*. Florencia: Libreria Editrice Fiorentina, 1981.
- MASSETI, CARLA. «La imagen cartográfica de Roma entre fines del Cuatrocientos y la primera mitad del Quinientos». *Revista de estudios colombinos*, n.º 6 (2010): 31-42.
- MASSON, GEORGINA y MARGHERITA AZZI VISENTINI. *Italian gardens*. Woodbridge: Garden Art Press, 2011.
- MASSON, GEORGINA. *Italian villas and palaces*. Londres: Thames and Hudson, 1959.
- MAURE RUBIO, LILIA. «La Galería. De la logia a la pinacoteca». *Cuaderno de notas*, n.º 13 (2010): 1-28.
- MAZZANTI, BEATRICE. «Belvedere prima del Forte di Belvedere. Cosimo I de' Medici e la costruzione della Palazzina del Belvedere sull'orlo delle mura d'Oltrarno». En *Sul limitare della città: storia e vita delle mura urbane tra Seicento e Ottocento*, 241-58. Florencia: Edifir, Ente Cassa di Risparmio di Firenze, 2008.
- MAZZINI, DONATA y SIMONE MARTINI. *Villa Medici a Fiesole: Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*. Florencia: Centro Di, 2004.
- MC EWEN, INDRA KAGIS. «Housing Fame: In the Tuscan Villa of Pliny the Younger». *Res: Anthropology and Aesthetics*, n.º 27 (1995): 11-24.
- MCÍVER, KATHERINE A. «An Invisible Enterprise: Women and Domestic Architecture in Early Modern Italy». En *Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy: Making the Invisible Visible through Art and Patronage*, editado por Katherine A. McIver, 159-77. Farnham: Ashgate, 2012.
- MEDINA, PEDRO DE. «Reyno de Granada». En *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Sevilla: Casa de Dominico de Robertis, 1548.
- MELCHIORRI, GIUSEPPE. *Guida metodica di Roma e suoi contorni*. Roma: Tipografia di Crispino Puccinelli, 1834.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. «Idea imperial de Carlos V». *Revista Cubana* X, n.º 28-30 (1937): 5-31.
- MENESES GARCÍA, EMILIO. «Granada y el segundo Conde de Tendilla». *Hispania*, n.º 32 (1972): 547-85.
- MENESES GARCÍA, EMILIO. «Luis Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar (1489-1522)». *Hispania*, n.º 36 (1976): 525-65.
- MENESES GARCÍA, EMILIO. *Correspondencia del Conde de Tendilla, vol. I (1508-1509)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1973.
- MENESES GARCÍA, EMILIO. *Correspondencia del Conde de Tendilla, vol. II (1510-1513)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1974.
- MENGUCCI, GIOVANNI FRANCESCO y CARLO BO. *Città e castella (1626): tempere di Francesco Mingucci pesarese*. Turín: ed. RAI, 1991.
- MENICUCCI, ROBERTA. «"Il sol di Spagna e le medicee stelle": la politica toscana verso la corona spagnola». En *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, 40-49. Livorno: Sillabe, 1999.
- MERCATI, ANGELO. *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*. Vol. III. Roma: Desclée & C. Editori Pontifici, 1932.
- MICHOT ROBERTO, ÁGATA A. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ MORENO. «El Generalife de la familia Granada Venegas (1537-1921)». En *El palacio del Generalife. Del levantamiento digital al proyecto de gestión*, editado por Sandro Parrinello, Antonio Gómez-Blanco y Francesca Picchio, 48-53. Pavia: Pavia University Press, 2017.
- MIGNANI GALLI, DANIELA. «I giardini della villa medicea di Careggi». En *Giardini medicei: giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento*, editado por Cristina Acidini Luchinat, 157-72. Milán: Federico Motta, 1996.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR y INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA. «Las ciudades simbólicas de Daniel Meisner y la imagen del mundo en los inicios del siglo XVII». *Avances* 18, n.º 2 (2011): 9-37.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR y INMACULADA RODRÍGUEZ. *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Castellón: Universitat Jaume I, 2006.
- MOLTENI, ELISABETTA. «Ospedali e ospizi: carità pubblica e cristiana». En *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Tomo 6: Luoghi, spazi, architetture*, 175-95. Vicenza: Fondazione Cassamarca, Angelo Colla editore, 2010.
- MORENO CHUMILLAS, EVELIO. *Las ciudades ideales del siglo XVI*. Barcelona: Sendai, 1991.
- MORENO GARRIDO, ANTONIO. *El grabado en Granada durante el siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, 1976.
- MORENO MENDOZA, ARSENIO. *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén: Fundación Pablo de Olavide, 1984.
- MORENO TRUJILLO, MARÍA AMPARO, MARÍA JOSÉ OSORIO PÉREZ y JUAN M. DE LA OBRA SIERRA. *Escribir y gobernar: el último registro de correspondencia del conde de Tendilla (1513-1515)*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- MORETTI, MASSIMO. «La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II». *Atti e studi Accademia Raffaello*, n.º 2012/2-2013/1 (2014): 19-38.
- MORGADO, ALONSO DE. *Historia de Sevilla, en la qual se contienen svvs antigvedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos*. Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1587.
- MOXÓ Y ORTIZ DE VILLAJOS, SALVADOR. «Feudalismo europeo y feudalismo español». *Hispania: Revista española de historia*, n.º 93 (1964): 123-33.
- MOYA MORALES, JAVIER, ed. *Real Chancillería de Granada: V Centenario 1505-2005*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- MOYA MORALES, JAVIER, EDUARDO QUESADA DORADOR y DAVID TORRES IBÁÑEZ. «Real Chancillería de Granada. V Centenario 1505-2005». En *Real Chancillería de Granada: V Centenario 1505-2005*, editado por Javier Moya Morales, 17-80. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- MÜNTZ, EUGÈNE. «L'architettura a Roma durante il pontificato di Innocenzo VIII». *Archivio storico dell'arte*, n.º 4 (1891): 456-68.
- MÜNZER, JERÓNIMO. *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*. Editado por Manuel Espinar Moreno. Granada: Método Ediciones, 2008 (texto original de 1494).

- MUÑOZ DOMÍNGUEZ, JOSÉ. «Via non difficilis: Los viales de acceso en las villas renacentistas con desarrollo axial». *Cuaderno de notas*, n.º 16 (2015): 109-28.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, JOSÉ MIGUEL. «Sobre la "Jerusalén restaurada": los calvarios barrocos en España». *Archivo Español de Arte* LXIX, n.º 274 (1996): 157-69.
- MUÑOZ LLINÁS, JAIME IGNACIO. «La influencia de la corte española en el gobierno de Florencia: 1512-1530». *Revista de Derecho de la UNED (RDUNED)*, n.º 20 (2017): 451-66.
- MURATORE, GIORGIO. *La ciudad renacentista: tipos y modelos a través de los tratados*. Traducido por P. B. van Breda. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1980 (publicación original de 1975).
- MURPHY, JAMES CAVANAH. *The Arabian Antiquities of Spain*. Londres: Cadell & Davies, 1813.
- NALDINI, MAURIZIO y DOMENICO TADDEI. *La Piazza, la loggia, il Palazzo Rucellai*. Florencia: Medicea, 1989.
- NASIF, MÓNICA. «Locus amoenus et locus horribilis: topografía mágica en la literatura caballeresca española». *LETRAS*, n.º 67-68 (2013).
- NAVAGERO, ANDREA. *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia dal magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'illustrissimo senato veneto alla Cesarea Maestà di Carlo V*. Venecia: Domenico Farri, 1563.
- NAVAGERO, ANDREA. *Viajes por España de Jorge de Eginghen, del Baron Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Traducido por Antonio María Fabié. Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1879 (publicación original de 1563).
- NAVARRO, ÁNGEL MIGUEL. *El palacio florentino: estudio de una tipología*. Buenos Aires: Finnegans, 1984.
- NEBRIJA, ELIO ANTONIO DE. *Vocabulario español-latino*. Madrid: Real Academia Española, 1951 (publicación original ca. 1495).
- NÉGRIER, PATRICK. *El templo y su simbolismo: simbolismo cósmico y filosofía de la arquitectura sagrada*. Traducido por Rubén Fernández Salazar. Madrid: Kompás, 1998 (publicación original de 1997).
- NEUHAUSER, RICHARD G., ed. *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*. Londres - Nueva Delhi - Nueva York - Sydney: Bloomsbury Academic, 2014.
- NICOLÒ, ROSSANA. «Il Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano nei disegni del corpus londinese K 75 1-3». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n.º 54 (2010): 21-30.
- NIETO ALCAIDE, VÍCTOR, ALFREDO JOSÉ MORALES MARTÍNEZ y FERNANDO CHECA CREMADES. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1993 (publicación original de 1989).
- NIETO ALCAIDE, VÍCTOR. «El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica». *Fragmentos*, n.º 8-9 (1986): 129-52.
- NIETO ALCAIDE, VÍCTOR. «Grutescos en vidrio: el ornamento y la vidriera española del siglo XVI». *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n.º 2 (2003): 29-40.
- NOGALES RINCÓN, DAVID. «La Capilla real de Granada. Fundamentos ideológicos de una empresa artística a fines de la Edad Media». En *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*, editado por Diana Arauz Mercado, Vol. V: 197-217. Zacatecas: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- NÚÑEZ DE CASTRO, ALONSO. *Historia eclesiástica y seglar de la mvy noble y mvy leal ciudad de Gvadalaxara*. Madrid: Pablo de Val, 1653.
- OLMEDO, FÉLIX G. *Humanismo y diplomacia bajo los Reyes Católicos: conferencias pronunciadas los días 25 de noviembre de 1948 y 13 de enero de 1949*. Madrid: Escuela Diplomática, 1949.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. «Las murallas de Granada en la iconografía próxima al año 1500». En *Granada: su transformación en el siglo XVI*, 105-34. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001.
- ORIHUELA UZAL, ANTONIO. *Casas y palacios nazaries: siglos XIII-XV*. Barcelona: Lunwerg, 1996.
- ORIHUELA, ANTONIO. «Restos de la Granada islámica ocultos por las bóvedas del río Darro». *Al-Qanṭara* 14, n.º 2 (1993): 293-309.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO. *El teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1989.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO. *Granada en la poesía barroca: en torno a tres romances inéditos. Comentarios y edición*. Editado por José Lara Garrido. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- OROZCO PARDO, JOSÉ LUIS. *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.
- PALLADIO, ANDREA. *I quattro libri dell'architettura*. Venecia: Domenico de' Franceschi, 1570.
- PALOMINO VELASCO, ANTONIO. *El museo pictórico, y escala óptica*. Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1714.
- PANE, ROBERTO. «Il Rinascimento toscano nella Spagna dell'Inquisizione». En *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500. Tomo 3: Relazioni artistiche - Il linguaggio architettonico*, 941-48. Florencia: Leo S. Olschki, 1983.
- PANOFSKY, ERWIN. *La perspectiva como «forma simbólica»*. Traducido por Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, 2003 (publicación original de 1927).
- PAOLA MODESTI. *Le delizie ritrovate: Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*. Florencia: L.S. Olschki, 2014.
- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, MANUEL. «El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin». *Goya*, n.º 362 (2018): 3-25.
- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, MANUEL. «La serliana del Palacio de Carlos V en Granada: arquitectura del poder entre España e Italia». En *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V*, editado por Pedro A. Galera Andreu y Sabine Frommel, 151-92. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018.
- PASSINI, JEAN. «El palacio urbano: formación de un modelo en la Edad Media». *Anales de Historia del Arte*, n.º 23 (2014): 509-20.
- PASTORE, CHRISTOPHER. «Expanding Antiquity: Andrea Navagero and Villa Culture in the Cinquecento Veneto». Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 2003.
- PASTORE, CHRISTOPHER. «Expanding Antiquity: Andrea Navagero, Renaissance Gardens, and the Islamic Landscape». *The Rutgers art review*, n.º 19 (2001): 1-24.

- PATETTA, LUCIANO. «De los sacros montes a los santos desiertos». En *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 1121-33. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE. «La Alhambra y la Granada Carolina: El Sueño del Emperador». Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015.
- PAULINO MONTERO, ELENA. «El Alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario». *Anales de Historia del Arte*, n.º 23 (2013): 521-36.
- PEINADO GUZMÁN, JOSÉ ANTONIO. «El Sacro Monte como institución inmaculista granadina en los siglos XVII y XVIII». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 25 (2013): 181-200.
- PELLECCHIA, LINDA. «Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo». En *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, 89-128. Florencia: Polistampa, 2014.
- PELLIZZARI, PAOLO, ed. *1º Convegno Internazionale Sui Sacri Monti (Varallo, 14-20 aprile 1980)*. Varallo: Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 1980.
- PÉREZ GALDEANO, ANA MARÍA. *La historia de la Abadía del Sacromonte a través de sus grabados*. Granada: Corporación de Medios de Andalucía, 2016.
- PÉREZ PINEDA, ANTONIO. «La huella de Diego Velázquez en la ciudad de Granada». Universidad de Granada, Discurso de Apertura Curso Académico 1991-92. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- PERRIA, ROBERTA. «El hospital cruciforme: Formación y transformación. Estudios tipológicos para la reconversión patrimonial». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.
- PESCADOR DEL HOYO, MARÍA DEL CARMEN. «Cómo fue de verdad la toma de Granada, a la luz de un documento inédito». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 20, n.º 2 (1955): 283-344.
- PETRARCA, FRANCESCO. *La ascensión al Mont Ventoux. 26 de Abril de 1336*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002.
- PIALE, STEFANO. «Delle mura e porte del Vaticano». En *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Tomo Quarto*, 225-54. Roma: Stamperia di Giuseppe Brancadoro e c., 1831.
- PICA, VALENTINA. «Casas de la oligarquía castellana en la Granada del siglo XVI. Tipologías, adaptación y contexto urbano. Fundamentos para su recuperación». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- PICA, VALENTINA. «Pervivencias andalusíes en casas castellanas del Albaicín de Granada (siglo XVI)». *Artigrama*, n.º 28 (2013): 283-312.
- PICCOLOMINI, ENEA SILVIO. *I commentarii*. Editado por Luigi Totaro. Milán: Gli Adelphi, 2008.
- PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL y ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ, eds. *Corpus Alonso Cano. Documentos y Textos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2002.
- PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL y JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA. *La capilla real y la catedral de Granada*. León: Everest, 1978.
- PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL. «Introducción». En *El libro de la Capilla Real*, 13-19. Granada: Miguel Sánchez, 1994.
- PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL. «La arquitectura y la decoración del templo». En *El libro de la Capilla Real*, 49-67. Granada: Miguel Sánchez, 1994.
- PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL. «Pintura y pintores de Isabel la Católica». En *Isabel La Católica y el arte*, editado por Gonzalo Anes y Carmen Manso Porto, 13-72. Madrid: Real Academia de la Historia, 2006.
- POLIZIANO, ANGELO. *Angeli Politiani Opera, quae quidem extitere hactenus, omnia, longè emendatius quam usquàm antehac expressa: quibus accessit Historia de coniuratione Pactiana in familiam Medicam...* Basilea: Nicolaum Episcopium Iunioem, 1553.
- POLIZIANO, ANGELO. *Rusticus*. Florencia, 1483.
- PONTANI, GASPARE. *Il diario romano di Gaspare Pontani già riferito al «noterio del nantiporto» (30 gennaio 1481 - 25 luglio 1492)*. Editado por Diomedea Toni. Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento, Tomo III, Parte II. Città di Castello: Coi tipi della casa editrice S. Lapi, 1908.
- PREYER, BRENDA. «The "Wife's Room" in Florentine Palaces of the Fifteenth and Sixteenth Centuries». En *Patronage, Gender and the Arts in Early Modern Italy*, editado por Katherine A. McIver y Cynthia Stollhans. Nueva York: Italica Press, 2015.
- PREYER, BRENDA. «The Florentine "Casa"». En *At Home in Renaissance Italy*, editado por Marta Ajmar-Wollheim y Flora Dennis, 34-49. Londres: Victoria & Albert Museum, 2006.
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO. «Crónica de la Alhambra. Obras en la Alhambra y el Generalife. 1973». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 9 (1973).
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO. «Obras en la Alhambra y Generalife. Resumen del año 1971». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 8 (1972): 87-90.
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO. «Obras recientes en la Alhambra y el Generalife. Resumen del año 1968». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 5 (1969): 125-28.
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO. «Obras recientes en la Alhambra y Generalife. Resumen de año 1969». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 6 (1970): 131-35.
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO. «Obras recientes en la Alhambra y Generalife. Resumen del segundo semestre de 1966». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 3 (1967): 153-58.
- PULGAR, HERNANDO DEL. *Crónica de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, 1780.
- QUESADA, SANTIAGO. *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992.
- R. DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LE PROVINCE MODENESI E PARMENSI. *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*. Vol. I. Módena: Carlo Vincenzi, 1863.
- RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, LUIS. «Pedro Machuca y el Marqués de Mondéjar». *Reales Sitios*, n.º 162 (2004).
- RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA, LUIS. «Simbiosis arquitectura-paisaje: evolución de los contornos de 4 ciudades (Córdoba, Toledo, Sevilla y Granada)». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1998.
- RAMOS ALDERETE, JAIME y ANA ISABEL SANTOLARIA CASTELLANOS. «El studiolo como teatro de la mente». En *La casa: espacios domésticos, modos de habitar*, editado por Juan Calatrava Escobar, David Arredondo Garrido, Ana del Cid Mendoza, Francisco A. García Pérez, Agustín Gor Gómez, Marta Rodríguez Iturriaga y María Zurita Elizalde, 1632-40. Madrid: Abada Editores, 2019.

- RAMOS LÓPEZ, JOSÉ DE. *El seminario y colegio del Sacro-Monte de Granada*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1883.
- REDONDO CANTERA, MARÍA JOSÉ, MIGUEL ÁNGEL ZALAMA y MARÍA ADELAIDA ALLO MANERO. *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- REDONDO CANTERA, MARÍA JOSÉ. «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas». En *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, 67-106. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- REDONDO CANTERA, MARÍA JOSÉ. «La Casa Real Vieja de la Alhambra como residencia de Carlos V». En *Carlos V y la Alhambra*, editado por Pedro Galera Andreu, 53-129. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000.
- REE, PAUL VAN DER, GERRIT SMIENK y CLEMENS M. STEENBERGEN. *Italian Villas and Gardens: a corso di disegno*. Munich: Prestel, 1992.
- RICHARDSON, SHAUN. «A Room With A View? Looking Outwards From Late Medieval Harewood». *Archaeological journal* 167, n.º 1 (2010): 14-54.
- RIVASPLATA VARILLAS, PAULA ERMILA. «El cuidado después de la enfermedad en el área de convalecencia del Hospital de la Sangre de Sevilla». *Erasmus: Revista de Historia Bajomedieval y Moderna*, n.º 2 (2015): 54-79.
- RODRÍGUEZ ARGENTE DEL CASTILLO, JUAN PABLO, TERESA TINSLEY y JOSÉ RODRÍGUEZ MOLINA. *Relación de Hernando de Baeza sobre el Reino de Granada: Historia de los Reyes Moros de Granada. El MS. 633 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*. Jaén: El ojo de Poe, Asociación Cultural Enrique Toral y Pilar Soler, 2018.
- RODRÍGUEZ BOTE, MARÍA TERESA. «La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media». *Medievalismo: Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.º 24 (2014): 371-97.
- RODRÍGUEZ DE ARDILA, GABRIEL. «Historia de los condes de Tendilla». *Revue Hispanique*, n.º 31 (1914): 63-131.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, JOSÉ MANUEL y ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN. «En torno a las habitaciones de Carlos V en la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 27 (1991): 191-224.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, JUAN CLEMENTE. «El tardogótico del sur: Andalucía y Canarias». En *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, editado por Begoña Alonso Ruiz, 81-110. Madrid: Sílex, 2011.
- RODRÍGUEZ FRADE, JUAN PABLO, ed. *El Palacio de Carlos V: un siglo para la recuperación de un monumento*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1995.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO. «El arquitecto hermano Pedro Sánchez». *Archivo español de arte* 43, n.º 169 (1970): 51-82.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO. *La arquitectura de los Jesuitas*. Madrid: Edilupa, 2002.
- RODRÍGUEZ MOLINA, JOSÉ. «La catedral: orígenes y configuración histórica». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 1. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- RODRÍGUEZ MORENO, CONCEPCIÓN y J. PÉREZ GARRIDO. «Los primeros años del Generalife cristiano (1492-1537)». En *El palacio del Generalife. Del levantamiento digital al proyecto de gestión*, editado por Sandro Parrinello, Antonio Gómez-Blanco y Francesca Picchio, 44-47. Pavia: Pavia University Press, 2017.
- RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN. «Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada». En *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, 417-48. Madrid: Patrimonio Nacional, Fundación Marcelino Botín, 2001.
- RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN. «Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca». *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 145 (2000): 16-27.
- RODRÍGUEZ RUIZ, DELFÍN. «Sobre un dibujo inédito de la planta de la catedral de Granada en 1594». *Archivo Español de Arte* 70, n.º 280 (1997): 355-74.
- RODRÍGUEZ VALENCIA, VICENTE. *Isabel la Católica en la opinión de españoles y extranjeros: Siglos XV al XX. Tomo I: Siglos XV al XVI*. Valladolid: Instituto «Isabel la Católica» de Historia Eclesiástica, 1970.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, MIGUEL. «Pintar con la pluma: Descripciónes de paisajes en la poesía latina medieval». *Cuadernos del CEMYR*, n.º 7 (1999): 95-114.
- ROJAS VILLANDRANDO, AGUSTÍN DE. *El viaje entretenido*. Madrid: Emprenta [sic] Real, 1603.
- ROMERO MEDINA, RAÚL. «De Italia a Castilla. Lorenzo Vázquez de Segovia (c.1450-1515) arquitecto de los Mendoza». En *El Conde de Tendilla y su tiempo*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Jesús Bermúdez López, Rafael Gerardo Peinado Santaella, Guadalupe Romero Sánchez y Carlos Vílchez Vílchez, 727-45. Granada: Universidad de Granada, 2017.
- ROMERO MEDINA, RAÚL. «La arquitectura en época de los Reyes Católicos. Lorenzo Vázquez de Segovia introductor del renacimiento en Castilla (C.1450-1515)». *Anuario Científico Isabel I*, 2013, 479-98.
- ROODENBURG, HERMAN. «Introduction: Entering the Sensory Worlds of the Renaissance». En *A Cultural History of the Senses in the Renaissance*, 1-17. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.
- ROSCOE, WILLIAM. *The life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent*. Londres: Henry G. Bohn, 1846.
- ROSENTHAL, EARL E. «A Sixteenth Century Drawing of the West Facade of the Palace of Charles V in Granada». En *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, editado por Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Ortega, Vol. 3: 137-48. Granada: Universidad de Granada, 1979.
- ROSENTHAL, EARL E. «Del proyecto gótico de Enrique Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe». En *El libro de la catedral de Granada*, editado por Lázaro Gila Medina, Vol. 1: 93-127. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, 2005.
- ROSENTHAL, EARL E. «El primer contrato de la Capilla Real». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* XI, n.º 20 (1974): 13-36.
- ROSENTHAL, EARL E. «El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada». En *Seminario sobre arquitectura imperial*, 159-77. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- ROSENTHAL, EARL E. «La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 23 (2011): 21-30.
- ROSENTHAL, EARL E. «The lost Quarto de las Helias». En *Miscelánea dedicada al Profesor Antonio Martín Ocete*, Vol. II: 933-43. Granada: Universidad de Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1974.
- ROSENTHAL, EARL E. *El Palacio de Carlos V en Granada*. Traducido por Pilar Vázquez Alvarez. Madrid: Alianza Editorial, 1988 (publicación original de 1985).

- ROSENTHAL, EARL E. *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*. Traducido por Juan Santana Lario. Estudio preliminar de Rafael López Guzmán. 2ª ed. Granada: Universidad de Granada, 2015 (publicación original de 1961).
- ROSSI, GIOVANNI BATTISTA DE. *Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*. Roma: Tipi del Salviucci, 1879.
- ROVETTA, ALESSANDRO. «La Città Medioevale 'Quasi Hierusalem'». En *Il velo squarcito. Presenza del simbolo in alcune esperienze della pittura contemporanea*, 55-64. Milán: Jaca Book, 1990.
- RUBINSTEIN, NICOLAI. *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1997 (publicación original de 1966).
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN. «El castillo en la literatura». En *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid (Guía de patrimonio artístico)*, 57-65. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993.
- RUIZ GARCÍA, ELISA. «Entre la realidad y el mito: los auténticos libros de Isabel la Católica». En *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, editado por Fernando Checa y Bernardo José García García, 355-71. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- RUIZ GARCÍA, ELISA. «Las lecturas preferidas de Isabel la Católica». En *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, 207-17. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000.
- RUIZ RODRÍGUEZ, ANTONIO ÁNGEL, JOSÉ MANUEL GÓMEZ-MORENO CALERA y INÉS MARÍA ÁLAMO FUENTES. «Francisco del Castillo, autor de la fachada de la Chancillería de Granada». *Archivo Español de Arte* 62, n.º 247 (1989): 364-71.
- RUIZ RODRÍGUEZ, ANTONIO ÁNGEL. «Documentación relativa a la ubicación urbanística de la Real Chancillería de Granada y su Archivo, en los primeros años del siglo XVI». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17 (1985): 321-28.
- RUIZ RODRÍGUEZ, ANTONIO ÁNGEL. «La Real Chancillería de Granada en el siglo XVI». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1985.
- RUIZ RODRÍGUEZ, ANTONIO ÁNGEL. *La Real Chancillería de Granada en el siglo XVI*. Diputación Provincial de Granada, 1987.
- RUIZ SOUZA, JUAN CARLOS. «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljaimadas y otros grados de asimilación». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 16 (2004): 17-44.
- RUIZ SOUZA, JUAN CARLOS. «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas». *Anales de la Historia del Arte*, n.º 23 (2013): 305-31.
- SAGREDO, DIEGO DE. *Medidas del romano o Uitruiuio: nueuame[n]te impressas y añadidas muchas piezas e figuras muy necessarias a los oficiales q[ue] quieren seguir las formaciones de las basas, colu[m]nas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: Juan de Ayala, 1549.
- SAGREDO, DIEGO DE. *Medidas del Romano: necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Casas / Colunas / Capiteles / y otras piezas de los edificios antiguos*. Toledo: Remon de Petras, 1526.
- SAINZ GUTIÉRREZ, VICTORIANO. «La catedral de Granada: arquitectura y simbolismo. En torno al significado del templo siloesco». *Boletín de Arte*, n.º 41 (2020): 227-37.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. «Intervenciones en la Capilla Real». En *El libro de la Capilla Real*, 275-84. Granada: Miguel Sánchez, 1994.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. «La Catedral de Granada. Un proyecto entre dos visiones del espacio arquitectónico». En *Jesucristo y el emperador cristiano*, editado por Francisco Javier Martínez Medina, 117-26. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. «Las catedrales andaluzas. Dinámicas de los espacios urbanos». *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 47 (2004): 53-61.
- SAMALEA GARCÍA, RAFAEL. «Real Chancillería y Cárcel de Granada». En «*Joyas de clausura*», *Un paseo por la Historia de la Arquitectura Penitenciaria Española, a través de sus monumentos y Memoria Histórica*, 109-18. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.
- SAMBIN DE NORCEN RICHARD, MARIA TERESA y RICHARD SCHOFIELD. *Palazzo Bentivoglio a Bologna: studi su un'architettura scomparsa*. Bologna: Bononia University Press, 2018.
- SAMBRICIO, CARLOS. «Los corredores del sol en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial». En *Las Casas Reales: El Palacio*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. Madrid: Verbum, 2015.
- SAN NICOLÁS, FRAY LORENZO DE. *Arte y Uso de Arquitectura. Con el primer Libro de Euclides traducido en Castellano. Primera parte*. Madrid: Plácido Barco López, 1796.
- SAN PEDRO DE GALATINO, DUQUE DE. «Instrucciones para las obras en la Alhambra (1546-9)». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 11, n.º 32 (1935): 209-16.
- SÁNCHEZ CIFUENTES, MARÍA. «El Paisaje: Síntesis y evolución del pensamiento humano (El Concepto de Naturaleza desde la Antigüedad al Renacimiento)». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, JUAN ANTONIO y JOAQUÍN GIL SANJUÁN. «Iconografía y visión histórico-literaria de Granada a mediados del quinientos». *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 23 (1996): 73-133.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, ANDRÉS. «La imagen de Granada en la poesía española del Barroco». *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, n.º 6 (2014): 117-35.
- SÁNCHEZ OCAÑA, JUAN. *El Sacro Monte de Granada: imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2007.
- SÁNCHEZ PÉREZ, FRANCISCO. «La ciudad aljamiada. Un ensayo de antropología histórica». *Política y Sociedad*, n.º 10 (1992): 99-108.
- SÁNCHEZ RIVERO, ÁNGEL y ÁNGELA MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, eds. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos, 1933.
- SÁNCHEZ SARABIA, DIEGO. *Descripción histórica que comprende la delineación de los Reales Alcázares de la ciudad de Granada*, 1762.
- SÁNCHEZ SESA, RAFAEL. «La cronística toscana bajomedieval y la imagen de la Península Ibérica». En *la España medieval*, n.º 20 (1997): 31-56.
- SÁNCHEZ-MESA, DOMINGO. «La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de A. Cano». En *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, editado por Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Ortega, Vol. 3: 307-22. Granada: Universidad de Granada, 1979.

- SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO. «El impacto de la modernidad en los procesos de formación espacial post-medievales: los hospitales de los Reyes Católicos». *Boletín Académico. Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, n.º 19 (1995): 55-61.
- SANDOVAL, FRAY PRUDENCIO DE. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V max. fortissimo rey catholico de España, y de las Indias, Islas, y tierra firme del Mar Oceano. Primera Parte (1500-1528)*. Pamplona: Bartholome Paris, 1618.
- SANDOVAL, FRAY PRUDENCIO DE. *Historia del Emperador Carlos V, rey de España; escrita por el maestro don Fray Prudencio de Sandoval, obispo de Pamplona*. Vol. VII. Madrid: La Ilustración: Est. Tipográfico-Literario-Universal, 1847.
- SANDOVAL, PRUDENCIO DE. *Historia del Emperador Carlos V, rey de España; escrita por el maestro don Fray Prudencio de Sandoval, obispo de Pamplona*. Vol. III. Madrid: Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1846.
- SANDRI, LUCIA. «Aspetti dell'assistenza ospedaliera a Firenze nel XV secolo». En *Dodicesimo convegno di studi Città e servizi sociali nell'Italia dei secoli XII-XV*, 237-57. Pistoia: Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, Amministrazione provinciale camera di commercio industria agricoltura, Comune ente provinciale per il turismo, Cassa di risparmio di Pistoia e Pescia, 1990.
- SANDSTRÖM, SVEN. «The programme for the decoration of the Belvedere of Innocent VIII». *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 29, n.º 1-4 (1960): 35-75.
- SANTA CRUZ, ALONSO. *Crónica del Emperador Carlos V*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1920.
- SANTOLAYA HEREDERO, LAURA. «Las constituciones del Hospital de Santa Cruz (Toledo)». *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna II*, n.º 3 (1990).
- SANUTO, MARINO. *I diarii di Marino Sanuto. Volume LVII*. Editado por Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi y Marco Allegri. Venecia: Visentini cav. Federico editore, 1902.
- SANZ HERNANDO, ALBERTO. «El jardín clásico en España. Un análisis arquitectónico». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2006.
- SCHOTTUS, FRANCISCUS y ANDREAS SCHOTTUS. *Itinerario, overo, Nova descrizione de'viaggi principali d'Italia: nella quale si hà piena notitia di tutte le cose più notabili, & degne d'essere vedute*. Padua: Francesco Bolzetta Libraro, 1629.
- SERDONATI, FRANCESCO. *Vita e fatti d'Innocenzo VIII, Papa CCXVI*. Milán: Vincenzo Ferrario, 1829.
- SERLIO, SEBASTIANO. *Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*. Frankfurt: Andreae Wecheli, 1575.
- SERLIO, SEBASTIANO. *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fvori d'Italia*. Venecia, 1540.
- SERLIO, SEBASTIANO. *Qvinto libro d'architettura di Sabastiano Serlio bolognese, nel quale se tratta di diuerse forme de Tempii Sacri secondo il costume Christiano, & al modo Antico*. París: Imprimerie de Michel de Vascosan, 1547.
- SERLIO, SEBASTIANO. *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro delle città*. Lyon, s. f.
- SEVILLA. *Ordenanças de Seuilla: recopilacion de las ordenanças dela muy noble [et] muy leal cibdad de Seuilla de todas las leyes [et] ordenamientos antiguos [et] modernos cartas [et] p[ro]uisiones reales...* Sevilla: Iuan Varela de Salamanca, 1527.
- SHEPHERD, HANNAH. «Women's Visibility and the 'Vocal Gaze' at Windows, Doors and Gates in Vitae from the Thirteenth-Century Low Countries». En *Gender in Medieval Places, Spaces and Thresholds*, editado por Victoria Blud, Diane Heath y Einat Klafter, 205-18. Londres: University of London Press, Institute of Historical Research, 2019.
- SIGÜENZA, JOSÉ DE. *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1927 (publicación original de 1605).
- SIGÜENZA, JOSÉ DE. *Historia de la orden de San Jerónimo*. Editado por Juan Catalina García. 2ª ed. Vol. I. Madrid: Bailly Bailliére e Hijos, 1907 (publicación original entre 1595 y 1605).
- SILVA SANTA-CRUZ, NOELIA. «La Corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultural e intercambios artísticos». En *El arte en la corte de los Reyes Católicos: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, editado por Fernando Checa y Bernardo José García García, 267-86. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- SORIA MESA, ENRIQUE. «El poder en la sombra. Mujeres y élites en la Granada del quinientos». En *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, 81-88. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000.
- SORIA MESA, ENRIQUE. «La familia Pérez de Herrasti: un acercamiento al estudio de la élite local granadina en los siglos XV al XVII». *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n.º 19 (1991): 383-404.
- SORIA MESA, ENRIQUE. «Los moriscos que se quedaron. La permanencia de la población de origen islámico en la España Moderna (Reino de Granada, siglos XVII-XVIII)». *Vínculos de Historia* 1, n.º 1 (2012): 205-30.
- SOTO DE ROJAS, PEDRO. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos; Los fragmentos de Adonis*. Editado por Aurora Egido. Madrid: Cátedra, 1981 (publicación original de 1652).
- SOTO DE ROJAS, PEDRO. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Editado por Vincent Morales Garaffolo y Juan Antonio Sánchez Muñoz. Granada: Comares, 2017 (publicación original de 1652).
- SPALLANZANI, MARCO y GIOVANNA GAETA BERTELÀ. *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Florencia: Assoc. Amici del Bargello, 1992.
- STAGIO DALLE POZZE, SIMONE DI. *Questo libro d'inventarii è copiato da un altro inventario, el quale fu fatto alla morte del magnifico Lorenzo de' Medici, copiato per me, prete Simone di Stagio dalle Pozze, oggi, questo 23 di dicembre 1512, per commissione di Lorenzo di Piero de' Medici*. Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche. www.memofonte.it.
- STANLEY, DAVID JAMES. «The Origin and Development of the Renaissance Belvedere in Central Italy». Tesis doctoral, Pennsylvania State University, 1978.
- STANLEY, DAVID JAMES. «The Renaissance Belvedere in Florentine Villas and Palaces». *Explorations in Renaissance Culture*, n.º 6 (1980): 64-89.
- STEENBERGEN, CLEMENS y WOUTER REH. *Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basilea: Birkhäuser, 2003.
- STEFANI, F., N. BAROZZI y G. BERCHET. *I Diarii di Marino Sanuto*. Vol. XLI. Bolonia: Forni, 1969.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS. *Política internacional de Isabel la Católica: estudio y documentos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1965.

- SUÁREZ QUEVEDO, DIEGO. «La Sombra del Quattrocento en las postrimerías del siglo XV hispano. Ideas, ideales, modelos». *Anales de Historia del Arte*, n.º 22 (Extra 1) (2012): 197-224.
- SUÁREZ QUEVEDO, DIEGO. «Pensando La Ciudad: “Pienza”». *Anales de Historia del Arte*, n.º 22 (2013): 41-74.
- SUTTON, PETER C. y JOHN LOUGHMAN. *El siglo de oro del paisaje holandés*. 3ª ed. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1995.
- SZMOLKA CLARES, JOSÉ, MARÍA AMPARO MORENO TRUJILLO y MARÍA JOSÉ OSORIO PÉREZ, eds. *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. Vol. I. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- SZMOLKA CLARES, JOSÉ, MARÍA AMPARO MORENO TRUJILLO y MARÍA JOSÉ OSORIO PÉREZ. *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. Vol. II. Granada: Universidad de Granada, 1996.
- TAFURI, MANFREDO. «El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura “a lo romano” e iconografía imperial». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 24 (1988): 77-108.
- TAFURI, MANFREDO. «La Granada di Carlo V: il palazzo, il mausoleo». En *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, 255-304. Turín: Giulio Einaudi, 1992.
- TAJA, AGOSTINO. *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma: Niccolò e Marco Pagliarini, 1750.
- TAYLOR, RENÉ. «El arquitecto José Granados de la Barrera». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* XII, n.º 23 (1975): 5-23.
- TAYLOR, RENÉ. «The façade of the Chancilleria of Granada». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Vol. II: 419-36. Granada: Universidad de Granada, 1977.
- TEODORI, BRUNELLA. *Palazzo Davanzati e Firenze*. Florencia: Edifir, 2017.
- TITO ROJO, JOSÉ y MANUEL CASARES PORCEL. *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- TOAJAS ROGER, MARÍA ANGELES. «Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloe y Pedro Machuca». En *El viaje del artista en la Edad Moderna. Materiales para su estudio*, 7-42. Madrid: Universidad Complutense, 2007.
- TOGNETTI, SERGIO. «Gli uomini d'affari toscani nella Penisola Iberica (metà XIV secolo – inizio XVI secolo)». *eHumanista*, n.º 38 (2018): 83-98.
- TOMAN, ROLF, ed. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Colonia: Könemann, 2005.
- TORMO, ELÍAS. «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV (continuación)». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º XXV (1917): 51-65.
- TORRE Y DEL CERRO, ANTONIO DE LA. «Los Reyes Católicos y Granada». *Hispania* 4, n.º 15 (1944): 244-307.
- TORRE Y DEL CERRO, ANTONIO DE LA. *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos: 1484-1487*. Barcelona: CSIC, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1950.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Alhambra. Diario de obras y reparos. 1923-1936».
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Con motivo de unos planos del Generalife de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* IV, n.º 2 (1939): 436-45.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Dar al-Arusa y las ruinas de palacios y albercas situados por encima del Generalife de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XIII, n.º 1 (1948): 185-203.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras en la Alhambra: 1923». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 1 (1965): 75-92.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de Obras en la Alhambra: 1924». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 2 (1966): 89-111.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de Obras en la Alhambra: 1925-1926». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 3 (1967): 125-52.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras en la Alhambra: 1927-1929». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 4 (1968): 99-128.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 5 (1969): 69-94.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Diario de obras y reparos en el Generalife: 1925-1936». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 6 (1970): 109-30.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Generalife. Diario de obras y reparos: 1925-1936».
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «La Edad Media». En *Resumen histórico del urbanismo en España*, 3-107. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1954.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «La mezquita mayor de Granada». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* X, n.º 2 (1945): 409-32.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Las ciudades musulmanas y su urbanización». *Revista de Estudios de la Vida Local*, n.º 6 (1942): 59-80.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Los contornos de las ciudades hispanomusulmanas». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XV, n.º 2 (1950): 437-85.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Los Reyes Católicos en la Alhambra». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* 16, n.º 1 (1951): 185-205.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Paseo por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa». *Archivo Español de Arte y Arqueología* VII, n.º 21 (1931): 193-212.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Plazas, zocos y tiendas de las ciudades hispanomusulmanas». *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada* XII, n.º 2 (1947): 437-86.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Proyecto de reparación de las Habitaciones del Gobernador», 1929.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Vol. VII: Arquitectura gótica*. Madrid: Plus Ultra, 1952.
- TORRES CARBONELL, JOSÉ MANUEL. «Estudio histórico y documental del ex-convento de San Francisco de la Alhambra». Granada, 2007.
- TRALLERO SANZ, ANTONIO MIGUEL. «La solución constructiva de la galería del jardín del Palacio de Cogolludo (Guadalajara)». En *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000*, 26-28. Madrid: I. Juan de Herrera, SEDHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000.
- TUCKER, GENE M. «Rain on a Land Where No One Lives: The Hebrew Bible on the Environment». *Journal of Biblical Literature* 116, n.º 1 (1997): 3.

- TURNER, A. RICHARD. «Del paraíso terrenal al paisaje planetario: Italia en el siglo XV». En *Los paisajes del Prado*, 53-68. Madrid: Nerea, 1993.
- UREÑA UCEDA, ALFREDO. «La catedral de Granada y su imagen. Fortuna crítica de su representación gráfica desde el siglo XVI al XIX». *Cuadernos de arte e iconografía* 8, n.º 16 (1999): 265-312.
- URQUÍZAR HERRERA, ANTONIO. «Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI». *Ars Longa*, n.º 23 (2014): 93-111.
- VALDEÓN BARUQUE, JULIO. *Vida cotidiana en la Edad Media. Biblioteca Básica de Historia*. Madrid: Dastin, 2004.
- VALENZUELA CANDELARIO, JOSÉ, ROSA MARÍA MORENO RODRÍGUEZ y FERNANDO GIRÓN IRUESTE. *El Hospital Real de Granada y sus constituciones de gobierno (1593-1857): asistencia a los pobres y regulación social*. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- VALENZUELA CANDELARIO, JOSÉ. «El insigne y suntuoso Hospital Real de Granada (I). Las fundaciones reales y la reunión hospitalaria (1501-1526)». *Dynamis* 23, n.º I (2003): 193-219.
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. «De Granada antigua. La Plaza Nueva». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, n.º 401 (1914): 520-22.
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. «De la Alhambra. Apuntes, Notas, Investigaciones». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, n.º 389 (1914): 217-19.
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. «De la Alhambra. Apuntes, Notas, Investigaciones». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, n.º 387 (1914): 169-73.
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. «Documentos históricos: Granada - Fundación del Convento de San Francisco». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras* XI, n.º 255 (1908): 460-69.
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. «El Generalife en los primeros años de la Reconquista - I». *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, n.º 357 (1913): 25-28.
- VALVERDE TERCEDOR, JOSÉ MARÍA. «La vía sacra de la Abadía del Sacro Monte y el concepto de Granada como 'nueva Jerusalén' en el marco de la Contrarreforma». *Archivio italiano per la storia della pietà*, n.º XXVIII (2015): 169-212.
- VANDER HAMMEN Y LEÓN, LORENZO. *Vía sacra, su origen, forma, y disposición y lo que se debe meditar en ella: principio, fundación, y antigüedad de la Venerable Orden Tercera de Penitencia del Serafico P.S. Francisco*. Granada: Imprenta Real, 1656.
- VARANINI, GIAN MARIA. «Cittadini e "ville" nella campagna veneta tre-quattrocentesca». En *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, 39-53. Venecia: Marsilio, 2005.
- VARELA AGÜÍ, ENRIQUE. «Fortificación medieval y simbolismo: algunas consideraciones metodológicas». *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, n.º 9 (1999): 41-62.
- VASARI IL GIOVANE, GIORGIO. *La città ideale: piante di chiese [palazzi e ville] di Toscana e d'Italia*. Editado por Virginia Stefanelli y Franco Borsi. Roma: Officina Ed., 1970 (publicación original de 1598).
- VASARI, GIORGIO. *Le vite de' piv eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori. Prima, e Seconda Parte*. Florencia: Giunti, 1568 (publicación original de 1550).
- VASARI, GIORGIO. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Editado por Licia Ragghianti Collobi y Carlo L. Ragghianti. Vol. II. Milán: Rizzoli, 1973 (publicación original de 1550).
- VEGA CARPIO, LOPE DE. «El hidalgo bencerrage». En *Decimaseptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Fernando Correa, 1622. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hidalgo-bencerrage--o/>.
- VELÁZQUEZ BOSCO, RICARDO. «Plan de Conservación de la Alhambra. Memoria». Granada, 1917.
- VIGLIANO, GIAMPIERO. «Urbanistica, architettura e tutela dei Sacri Monti». En *1º Convegno Internazionale Sui Sacri Monti (Varallo, 14-20 aprile 1980)*, editado por Paolo Pellizzari, 75-92. Varallo: Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 1980.
- VILAR SÁNCHEZ, JUAN ANTONIO. «Las casas reales de la Alhambra en los inicios de su incorporación a la corona de Castilla. Una síntesis cultural». En *La Alhambra: patrimonio y diversidad cultural. Curso del Centro Mediterráneo*. Granada, 2008.
- VILAR SÁNCHEZ, JUAN ANTONIO. *1526, boda y luna de miel del emperador Carlos V: la visita imperial Andalucía y al Reino de Granada*. 2ª ed. Granada: Universidad de Granada, 2016 (publicación original de 2000).
- VILAR SÁNCHEZ, JUAN ANTONIO. *Los Reyes Católicos en la Alhambra*. Granada: Comares, 2007.
- VÍLCHEZ LARA, MARÍA DEL CARMEN. «El Colegio de San Pablo en Granada: de escuela jesuita a universidad (1556-1769)». *Archivo Español de Arte* 90, n.º 360 (2017): 347.
- VÍLCHEZ LARA, MARÍA DEL CARMEN. «Patrimonio inmueble de la Universidad de Granada. Rehabilitación de edificios históricos y nuevas sedes». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, CARLOS. «La disposición musulmana del Patio de la Reja de la Alhambra de Granada. Memoria de excavación». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 17 (1985): 353-78.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, CARLOS. «Los otros señores de la Alhambra. La tenencia de alcaldía del Generalife». En *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*, editado por Rafael López Guzmán, 93-97. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, CARLOS. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás: obras de restauración y conservación. 1923-1936*. Granada: Comares, 1988.
- VILLAFRANCA, MARÍA DEL MAR y JESÚS BERMÚDEZ LÓPEZ. «Adaptaciones arquitectónicas y relaciones de poder en La Alhambra de los Tendilla». En *Los Tendilla. Señores de la Alhambra*, editado por Rafael López Guzmán, 115-25. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2016.
- VILLAFRANCA, MARÍA DEL MAR. «Arquitectura y relaciones de poder en la Alhambra de los Tendilla». En *El Conde de Tendilla y su tiempo*, editado por Rafael López Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Jesús Bermúdez López, Rafael Gerardo Peinado Santaella, Guadalupe Romero Sánchez y Carlos Vílchez Vílchez, 219-38. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- VILLAFRANCA, MARÍA DEL MAR. «Espacio y género en la arquitectura doméstica granadina desde la perspectiva histórica». En *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, 135-53. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000.

- VILLALPANDO, FRANCISCO DE. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastia Serlio Boloñés. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los edificios có los exemplos de las antigüedades*. Toledo: Casa de Iván de Ayala, 1552.
- VILLANUEVA MUÑOZ, EMILIO. «La fachada de la catedral de Granada: La torre de San Miguel». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 33 (2002): 75-92.
- VILLANUEVA MUÑOZ, EMILIO. «La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 32 (2001): 139-57.
- VILLANUEVA RICO, MARÍA DEL CARMEN. *Casas, mezquitas y tiendas de los habices de las iglesias de Granada*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1966.
- VIÑES MILLET, CRISTINA. «Las alcáidías subalternas de la Alhambra: estudio histórico». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 21 (1985): 99-113.
- VIÑES MILLET, CRISTINA. «Viajeros en la Alhambra: el Peinador de la Reina». *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 42 (2007): 151-71.
- VISCEGLIA, MARIA ANTONIETTA. «Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi». En *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, editado por José Martínez Millán, 133-72. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- VITRUVIO POLION, MARCO. *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Polion*. Traducido por Joseph Ortíz y Sanz. Madrid: Imprenta Real, 1787.
- VIVES, JUAN. *Instrucion dela muger Christiana*. Valencia: Jorge Costilla, 1528.
- VV.AA. «Documentos». En *El libro de la Capilla Real*, 299-311. Granada: Miguel Sánchez, 1994.
- VV.AA. *Carlos V y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2000.
- VV.AA. *Carlos V: las armas y las letras*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- VV.AA. *Granada nazarí y renacentista. 1600*. Sevilla: Consejería de Agricultura, Pesca y Medio Ambiente. Junta de Andalucía, 2012.
- VV.AA. *Granada, su transformación en el siglo XVI: conferencias pronunciadas entre el 20 de septiembre y el 6 de octubre de 2000 con motivo de la conmemoración del Vº Centenario del Ayuntamiento de Granada*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001.
- WALDMAN, LOUIS ALEXANDER y BRENDA PREYER. «The Rise of the Patronage Portrait in Late Renaissance Florence: An Enigmatic Portrait of Giovanni di Paolo Rucellai and its Role in Family Commemoration». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, n.º 1 (2012): 133-54.
- WALLACE, WILLIAM E. «The Bentivoglio Palace Lost and Reconstructed». *Sixteenth Century Journal* 10, n.º 3 (1979): 97-114.
- WILKINSON-ZERNER, CATHERINE. «Women's Quarters in Spanish Royal Palaces». En *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures a la fin du Moyen Age et a la Renaissance: actes des colloques tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988*, editado por Jean Guillaume, 127-36. París: Picard, 1994.
- WITTKOWER, RUDOLF. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Nueva York: Random Hoise, 1965.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN. «Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción?» En *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, editado por Julio Valdeón Baroque, 219-48. Valladolid: Ámbito, 2003.

- YARZA LUACES, JOAQUÍN. «Los "lejos" en la pintura tardogótica: De los Países Bajos a los reinos peninsulares». En *Los paisajes del Prado*, 29-51. Madrid: Nerea, 1993.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN. *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.
- ZALAMA RODRÍGUEZ, MIGUEL ÁNGEL. «El palacio de los Vivero, sede de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, en época de Carlos V». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 165, n.º 59 (1993): 279-92.
- ZANGHERI, LUIGI. «La cupola del Brunelleschi nel paesaggio culturale (e non solo) di Firenze». En *La primavera del Rinascimento*, editado por Beatrice Paolozzi Strozzi y Marc Bormand, 75-79. Florencia: Mandragora, 2013.
- ZANGHERI, LUIGI. *Ville della Provincia di Firenze: la città*. Milán: Rusconi, 1989.
- ZECCHINO, FRANCESCO. «La Villa di Poggioreale, residenza degli Aragonesi a Napoli». *Delpinoa*, n.º 44 (2002): 3-16.
- ZUAZO UGALDE, SECUNDINO. «Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera». *Cuadernos de la Fundación Pastor* 9 (1964): 37-67.
- ZUMTHOR, PAUL. *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, 1994 (publicación original de 1993).

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE LA TERCERA PARTE

- «1250 nuevas viviendas construye en el Zaidín el Patronato de Santa Adela». *Granada Gráfica: revista mensual*. Granada, abril de 1958.
- «500 viviendas de tipo social entregadas en el Zaidín por el Patronato "Santa Adela"». *Granada Gráfica: revista mensual*. Granada, abril de 1959.
- «Campus Universitario de Ciencias de la Salud». *Periódico de Arquitectura*, n.º 11 (abril de 2007): 26-49.
- «Carmen de la fundación Rodríguez Acosta: 1916 - 1928». *Arquitectura*, n.º 240 (1983): 19-30.
- «Casas económicas para obreros, sistema Belmás». *La Ilustración Española y Americana*, n.º VII (1881): 110-16.
- «Ciudad de Granada. Declaración de Conjunto Histórico-Artístico». *Boletín de la Real Academia de la Historia* CLXXIX, n.º II (1982): 393-98.
- «Concurso para la sede de la Caja de Ahorros General de Granada». *Arquitectos* 93(1), n.º 127 (1993): 16-25.
- «Concurso Parque de las Ciencias de Granada». *AV Proyectos*, n.º 1 (2004): 44-53.
- «Consulta de ideas para la 4ª fase: Parque de las Ciencias». *Periódico de Arquitectura*, n.º 4 (2003): 40-67.
- «Crónica artística - Arquitectura». *Arquitectura y construcción*, n.º 258 (1914): 20.
- «El Arquitecto Gio Ponti en la Asamblea». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 90 (1949): 269.
- «El ensanche de la ciudad». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, agosto de 1929.
- «El turismo en España». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 174 (1973): 45-46.

- «Fueron entregadas 324 viviendas de la nueva barriada del Zaidín». *Granada Gráfica: revista mensual*. Granada, agosto de 1953.
- «La Exposición General de la Construcción y Habitación». *El eco patronal. Boletín de información*, 1925.
- «La gran obra social del Patronato “Santa Adela”». *Granada Gráfica: revista mensual*. Granada, mayo de 1955.
- «Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta (Continuación)». *Arte español*, 1958, 67-80.
- «Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta (Introducción de Joaquín de la Puente)». *Arte español*, 1957, 337-61.
- «Notas de sociedad». *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*. 5 de septiembre de 1918.
- «Parque Tecnológico de Ciencias de la Salud». *Periódico de Arquitectura*. Granada, diciembre de 2004.
- ÁBALOS, IÑAKI. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- ÁBALOS, IÑAKI. *Naturaleza y Artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- ÁBALOS, IÑAKI. *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-1990*. Editado por Juan Herreros. 2ª ed. Madrid: Nerea, 1995.
- ACALE SÁNCHEZ, FERNANDO. «Matías Fernández-Figares (1893-1936). Tradición y modernidad al servicio de la renovación urbana de Granada». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 37 (2006): 225-40.
- AITCHISON, CARA, NICOLA E. MACLEOD y STEPHEN J. SHAW. *Leisure and Tourism Landscapes: Social and Cultural Geographies*. Londres: Routledge, 2000.
- ALCAIDE, A. «Arquitectura regional (Conferencia en el Ateneo de Madrid)». *La construcción moderna*, n.º 23 (1916): 325-26.
- ALCÁNTARA FERNÁNDEZ, PEDRO ANTONIO. «Barrio de Figares: historia y estado actual. Rehabilitación arquitectónica». Proyecto Fin de Carrera, Universidad de Granada, 1987.
- ALEDO, ANTONIO. «De la tierra al suelo: paisaje y el nuevo turismo». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 184, n.º 729 (2008): 99-113.
- ALGORRI GARCÍA, ELOY, JAVIER RAMOS GÜALLART y JORGE SASTRE MOYANO. *La casa en España. Vol. II: Morfología*. Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987.
- AL-KODMANY, KHEIR. «The Visual Integration of Tall Buildings: New Technologies and the City Skyline». *Journal of Urban Technology* 20, n.º 2 (2013): 25-44.
- AMENGUAL, BARTOLOMÉ. *La industria de los forasteros*. Palma de Mallorca: Establecimiento Tipo-Litográfico de Amengual y Muntaner, 1903.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, TEODORO. «A uno de provincias: arquitectura de pandereta». *La construcción moderna*, n.º 21 (1917): 249.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, TEODORO. «Acotaciones: El derribo del Corral del Carbón». *La construcción moderna*, n.º 4 (1918): 37.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, TEODORO. «Los arquitectos pintores». *Arquitectura*, n.º 84 (1926): 165-67.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, TEODORO. «Orogenia arquitectónica. Apropiación estética de la topografía». *Arquitectura*, n.º 6 (1918): 174-75.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, TEODORO. *Arquitectura popular*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929.
- ANASAGASTI Y ALGÁN, TEODORO. *Enseñanza de la arquitectura: cultura moderna técnico artística*. Madrid: Calpe, 1923.
- ANDERSON, EMMA. «‘The Hotel de Luxe’: The Architectural and Social Significance of the ‘Grand Hotel’ in London 1860-1910». Tesis doctoral, University of Oxford, 2019.
- ANGUITA CANTERO, RICARDO y ÁNGEL ISAC. *La Gran Vía de Granada: proyecto urbano y arquitectura, 1890-1933*. Granada: Comares, 2020.
- ANSUÁTEGUI, IGNACIO PARICIO. «Las razones de la forma en la vivienda masiva». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 96 (21 de julio de 1973): 2-18.
- ARAUJO, F. «Las obras en la Alhambra». *Le Touriste. Espagne - Portugal. Revista ilustrada dedicada al fomento de los viajes por España y Portugal* 3, n.º 8 (1907).
- ARIAS ROMERO, SALVADOR MATEO. «Granada: El cine y su arquitectura». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- ARMAS DÍAZ, ALEJANDRO. «En torno a la mercadotecnia urbana: reorganización y reimaginación de la ciudad». *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* XII, n.º 712 (2007).
- ARREDONDO GARRIDO, DAVID. «Espacios en tránsito. Revitalización del paisaje cultural de la Vega de Granada». *Estoa* 10, n.º 19 (2021): 149-60.
- ARRESE MAGRA, JOSÉ LUIS. «La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejos de la vida familiar y social de cada época». En *Discurso académico del Excmo. Sr. D. José Luis de Arrese, leído en el acto de su recepción pública el día 5 de noviembre de 1967, y contestación del Excmo. Sr. D. César Cort*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1967.
- ASEGUINOLAZA BRAGA, IZASKUN. «El “planning” en “Town and countryside” de Sharp». *RA. revista de arquitectura*, n.º 11 (2009): 81-90.
- AUGÉ, MARC. «Retour sur les “non-lieux”. Les transformations du paysage urbain». *Communications* 87, n.º 2 (2010): 171.
- AUGÉ, MARC. *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Traducido por Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000 (publicación original de 1992).
- AZCONA URIBE, LEIRE. «Aspectos tipológicos de la vivienda protegida de posguerra (1939-1959). Ejemplificación en el territorio guipuzcoano». Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2015.
- AZPILICUETA ASTARLOA, ENRIQUE. «La construcción de la arquitectura de postguerra en España (1939-1962)». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.
- AZPIRI ALBÍSTEGUI, ANA. «De la Ley de Casas Baratas de 1911 a la de 1921». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 1: 54-57. Madrid: Nerea, 2003.
- AZPIRI ALBÍSTEGUI, ANA. «La vivienda y el Estatuto Municipal, 1924 y 1925». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 1: 78-80. Madrid: Nerea, 2003.
- BAEDEKER, KARL. *Spain and Portugal. Handbook for Travellers*. 3ª ed. Leipzig: Karl Baedeker, 1908 (publicación original de 1898).

- BALADRÓN PAZOS, ANTONIO J, ESTHER MARTÍNEZ PASTOR y MARTA PACHECO RUEDA, eds. *Publicidad y ciudad: la comunicación publicitaria y lo urbano: perspectivas y aportaciones*. Sevilla: Comunicación Social, 2007.
- BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL. «El arquitecto García de Paredes. La arquitectura de García de Paredes». En *J.M. García de Paredes: Arquitecto (1924-1990)*, 37-200. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL. «García de Paredes: la discreción como estilo». En *José María García de Paredes en Granada: 1962-1990*, editado por Ricardo Hernández Soriano, 13-14. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 2001.
- BALLA, GIACOMO, UMBERTO BOCCIONI, FORTUNATO DEPERO, VINCENZO FANI, ENRICO PRAMPOLINI, ANTONIO SANT'ELIA, ANTONIO PIZZA y MARISA GARCÍA VERGARA. *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2002.
- BARRADO TIMÓN, DIEGO y MARINA CASTIÑEIRA EZQUERRA. «El turismo: último capítulo de la idealización histórica de la naturaleza y el medio rural». *Revista española de estudios agrosociales y pesqueros*, n.º 184 (1998): 37-64.
- BARREIRO PEREIRA, PALOMA. «La Obra Sindical del Hogar». En *La Vivienda Experimental: El Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*, 93-109. Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «Estragos del desarrollismo. Suma y sigue». *El fingidor*, n.º 9 (2000): 6-7.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «Hogar cristiano y agrarismo: la construcción de casas baratas en Granada durante la Guerra Civil». En *La arquitectura y el tiempo: patrimonio, memoria, contemporaneidad*, editado por Juan Calatrava, 93-123. Madrid: Abada Editores, 2013.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. «Las torres de la Alhambra: de ruina pintoresca a modelo orientalista». En *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, editado por Juan Calatrava y Guido Zucconi, 31-52. Madrid: Abada Editores, 2012.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *El pintor de la vida moderna*. Editado por Antonio Pizza y Daniel Aragón. Traducido por Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, CajaMurcia, 1995 (publicación original de 1863).
- BAUDRILLARD, JEAN y JEAN NOUVEL. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Traducido por Horacio Zabaljáuregui. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006 (publicación original de 2000).
- BAUDRILLARD, JEAN. «El éxtasis de la comunicación». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 187-98. Barcelona: Kairós, 2002.
- BAUDRILLARD, JEAN. *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978 (textos originales de 1977 y 1978).
- BAUDRILLARD, JEAN. *El sistema de los objetos*. Traducido por Francisco González Aramburu. México D.F.: Siglo XXI, 1969 (publicación original de 1968).
- BAUDRILLARD, JEAN. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Traducido por Alcira Bixio. Estudio introductorio de Luis Enrique Alonso. Madrid: Siglo XXI, 2009 (publicación original de 1970).
- BAYO, ELISEO. «Libreto para montar una comedia breve en tres actos sobre el arte de adiestrar a los vendedores de parcelas para una mejor caza y engatusamiento de clientes dóciles». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 98 (22 de julio de 1973): 6-11.
- BELLI, GEMMA, FRANCESCA CAPANO y MARIA INES PASCARIELLO, eds. *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione*. Nápoles: CIRICE, 2017.
- BELLO, LUIS. «Un Renacimiento español del siglo XX». *La Esfera IX*, n.º 419 (1922).
- BENALÚA, CONDE DE. *Boabdil (Reseña para el turista). Granada y la Alhambra hasta el siglo XVI*. Granada: Artes Gráficas Granadinas, 1925.
- BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005 (textos originales de 1927 a 1940).
- BENSON, EARL D., JULIA L. HANSEN, ARTHUR L. SCHWARTZ y GREG T. SMERSH. «Pricing Residential Amenities: The Value of a View». *Journal of Real Estate Finance and Economics* 16, n.º 1 (1998): 55-73.
- BERNAL LÓPEZ-SAN VICENTE, AMPARO. «Tras las huellas de la descontextualización de la arquitectura y el paisaje urbano». *Zarch* 14, n.º 1 (2013): 82-93.
- BISQUERT SANTIAGO, ADRIANA y JUAN LÓPEZ JAÉN. «1. Historia del plan». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 3-8.
- BISQUERT SANTIAGO, ADRIANA y JUAN LÓPEZ JAÉN. «2.1 Metodología de la información». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 9-12.
- BISQUERT SANTIAGO, ADRIANA y JUAN LÓPEZ JAÉN. «2.2 Sociología, demografía, vivienda: Síntesis y conclusiones». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 13-24.
- BISQUERT SANTIAGO, ADRIANA y JUAN LÓPEZ JAÉN. «3.2 Propuesta de zonificación y ordenanzas». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 57-68.
- BOCCIONI, UMBERTO. «Contra el paisaje y la vieja estética». En *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*, editado por Antonio Pizza y Marisa García, 105-14. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2002.
- BOHIGAS, ORIOL. «Granada, hoy». *Arquitectura*, n.º 45 (1962): 2-15.
- BOHIGAS, ORIOL. «Hacia una arquitectura realista». *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 47 (1963): 42-44.
- BOHIGAS, ORIOL. «Los barrios viejos. La periferia». En *Reconstrucción de Barcelona*, 25-54. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.
- BOHIGAS, ORIOL. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- BOLÍN, LUIS ANTONIO. «Arquitectura y turismo». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 1 (1941): 19-23.
- BOSQUE MAUREL, JOAQUÍN. «Crecimiento y remodelación en la ciudad de Granada (1960-1990)». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n.º 12 (1992): 191-203.
- BOSQUE MAUREL, JOAQUÍN. *Atlas social de la ciudad de Granada*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1991.
- BOYER, MARC. «El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX». *Historia contemporánea*, n.º 25 (2002): 13-31.
- BRANDIS GARCÍA, DOLORES y MARÍA ISABEL DEL RÍO LAFUENTE. «Paisaje y cultura en la oferta y promoción del turismo en España (1875-1936)». *Ería*, n.º 96 (2015): 77.

- BRANDIS, DOLORES. «Los espacios residenciales españoles en el cambio de siglo». En *Espacios públicos - espacios privados: un debate sobre el territorio*, editado por Carmen Delgado Viñas, 25-53. Bilbao: Asociación de Geógrafos Españoles, 2007.
- BRAVO RODRÍGUEZ, BELÉN. «La ciudad doméstica. La construcción de la primera periferia al sur de Granada». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- BRENAN, GERALD. *South from Granada*. Londres: Hamish Hamilton, 1957.
- BRENNER, NEIL y NIK THEODORE. *Spaces of Neoliberalism: Urban Restructuring in North America and Western Europe*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2002.
- BRETT, LIONEL. *Architecture in a Crowded World. Vision and Reality in Planning*. Nueva York: Schocken books, 1971.
- BREUER, MARCEL. *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*. Editado por Peter Blake. Londres - Nueva York - Toronto: Longmans, Green and Co., 1955.
- BRODIE, ANTONIA, ALISON FELSTEAD, JONATHAN FRANKLIN y LESLIE PINFIELD. *Directory of British Architects 1834-1914. Volume 2: L-Z*. Londres: British Architectural Library, Royal Institute of British Architects, 2001.
- BUSTAMANTE, CRISTINA, JAVIER PÉREZ-GENTO, MANUEL SARAVIA y ÁNGEL VALDIVIESO. *La casa en España. Vol. III: Experiencia y uso*. Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1987.
- CABELLO Y LAPIEDRA, LUIS MARÍA. *La casa española: consideraciones acerca de una arquitectura nacional*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1919.
- CABRERA MANZANO, DAVID. «Procesos de ósmosis de Granada como Campus Ciudad». *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, n.º 192 (2017): 265-82.
- CACHORRO FERNÁNDEZ, EMILIO. «“Nine points on monumentality”: un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea». *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 5, n.º 2 (2014): 197-206.
- CACHORRO FERNÁNDEZ, EMILIO. «Anhelos de continuidad espacial». En *La arquitectura y el tiempo. Patrimonio, memoria, contemporaneidad*, editado por Juan Calatrava, 389-402. Madrid: Abada Editores, 2013.
- CACHORRO FERNÁNDEZ, EMILIO. «Hacia una nueva monumentalidad: Revisión moderna de su simbolismo arquitectónico (1900-1960)». *Quintana*, n.º 16 (2018): 189-208.
- CACHORRO FERNÁNDEZ, EMILIO. «Miradas encajadas. Forma y visión modernas en la arquitectura contemporánea». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2010.
- CALMARTÍNEZ, MARÍA. «La propaganda del turismo en España: primeras organizaciones». *Historia y comunicación social*, n.º 2 (1997): 125-34.
- CALABRESE, OMAR. *La era neobarroca*. Traducido por Anna Giordano. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1999 (publicación original de 1987).
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN y GUIDO ZUCCONI, eds. *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Fragmentos de ciudad: el París caleidoscópico de Walter Benjamin». *Iluminaciones: revista de arquitectura y pensamiento*, n.º 4 (2011): 11-32.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Granada, 1922-1928: Un poeta, un músico y dos arquitectos». *P+C, proyecto y ciudad. Revista de temas de arquitectura*, 2018.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico». En *El Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, editado por Ángel Isac Martínez de Carvajal, 11-69. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2006.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN. «Owen Jones: Diseño Islámico y Arquitectura Moderna». En *Owen Jones y la Alhambra*, editado por Juan Calatrava Escobar, 9-41. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011.
- CAMPESINO FERNÁNDEZ, ANTONIO-JOSÉ, MIGUEL ÁNGEL TROITIÑO VINUESA y MARIA LOURDES CAMPOS ROMERO. «Las ciudades españolas a finales del siglo XX». En *I Coloquio de Geografía Urbana, organizado por el Grupo de Trabajo de Geografía Urbana de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 205. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO, ed. *Aprendiendo a pensar*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO, ed. *Un arquitecto es una caja*. Buenos Aires: Nobuko, 2013.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO, MASSIMO FERRARI y GIOVANNA CRESPI. «Alberto Campo Baeza. MA - Museo de la Memoria de Andalucía - Granada». *Casabella*, n.º 785 (2010): 24-35.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Caja de Ahorros de Granada». *Arquitectos*, n.º 167 (2001): 86-87.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Caja General de Ahorros de Granada». *Arquitectura*, n.º 305 (1996): 23-24.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Caja General de Ahorros, Granada». *AV Monografías*, n.º 93-94 (2002): 30-37.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Caja General de Granada. Sede Central». *Arquitectura*, n.º 319 (1999): 72-77.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Concurso para la sede central de la Caja General de Ahorros de Granada». *Arquitectos*, n.º 127 (1993): 16-21.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Del MA, al mar. El museo de la historia de Andalucía». *Descubrir el arte*, n.º 122 (2009): 48-53.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «El MA: Museo de la Memoria de Andalucía». *Arte y Cemento*, n.º 6 (2010): 84-87.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Impluvium de luz». En *Caja General de Ahorros. Granada*. Estar Books, 2003.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Luz de alabastro». *Arquitectura Viva*, n.º 79-80 (2001): 134-41.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Nueva sede de la Caja de Ahorros de Granada: un sueño convertido en realidad». *Menhir*, n.º 7 (2002).
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «S'élever et s'étendre: Centre culturel CajaGRANADA, Memoria de Andalucía, Grenade». *Construire en béton*, 2010, 54-59.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «Un impluvio di luce. Sede centrale della Caja General de Ahorros a Granada». *Casabella*, n.º 634 (1996): 48-53.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. *La idea construida: la arquitectura a la luz de las palabras*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko, 2009.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. *Pensar con las manos*. 2ª ed. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. *Poetica architectonica*. Madrid: Maireia Libros, 2014.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. *Varia architectonica*. Nueva York - Madrid: Maireia Libros, 2016.

- CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo, 1995.
- CANDEL, FRANCISCO. «El amazotamiento». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 60 (1965): 3-8.
- CANDELA OCHOTORENA, JOSÉ. *Del pisito a la burbuja inmobiliaria: la herencia cultural falangista de la vivienda en propiedad, 1939-1959*. Valencia: Universitat de València, 2019.
- CANTALLOPS I VALERI, LLUÍS. «Querida familia». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 98 (22 de julio de 1973).
- CAPEL SÁEZ, HORACIO. *Capitalismo y morfología urbana en España*. Barcelona: Los libros de la frontera, 1975.
- CAPITEL, ANTÓN. «La arquitectura de la vivienda moderna». En *Arte y arquitectura en la vivienda española*, 301-57. Madrid: Fomento de Construcciones y Contrata, 1996.
- CARO GONZÁLEZ, FRANCISCO J. «La arquitectura de la empresa: Un elemento al servicio de la comunicación comercial». *Questiones publicitarias*, n.º 5 (1996): 76-86.
- CARREÑO, LUIS. «Aspectos sociológicos del turismo». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 65 (1964): 56-57.
- CASARES PORCEL, MANUEL. «La ideología y la transformación del paisaje urbano: el ciprés en la ciudad de Granada». En *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, editado por Juan Calatrava y José Tito Rojo, 131-56. Madrid: Abada Editores, 2011.
- CASTILLO HIGUERAS, JOSÉ MIGUEL. «4. Aportaciones POR y EN el Plan Albaicín». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 73-76.
- CASTILLO HISPÁN, SERGIO y ELISA VALERO RAMOS. «La arquitectura escolar de José María García de Paredes en Granada. Un prototipo, tres escuelas». *Informes de la Construcción* 68, n.º 541 (2016).
- CENDOYA BUSQUETS, MODESTO. «Plano general de la fortaleza de la Alhambra con las propiedades particulares enclavadas en el mismo así como las exteriores adosadas a las murallas». Granada: Tip. Lit. Paulino Ventura Traveset, 1908.
- CENDOYA BUSQUETS, MODESTO. *Proyecto de la Calle de Colón. Memoria descriptiva*. Granada: Imp. de La Publicidad, 1892.
- ČEPAITIENĖ, RASA. «The Patterns of Urban Landscape Commodification». *Architecture and Urban Planning*, n.º 8 (2013): 50-59.
- CHECA GODOY, ANTONIO. «Sociedad y urbanismo en la Granada contemporánea (1808-1974)». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 11 (1974): 345-58.
- CHOAY, FRANÇOISE. «El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad». En *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, editado por Ángel Martín Ramos, 61-72. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2004 (texto original de 1994).
- CHOAY, FRANÇOISE. *El Urbanismo: utopías y realidades*. Traducido por Luis del Castillo. Barcelona: Lumen, 1971 (publicación original de 1965).
- CHOAY, FRANÇOISE. *The Modern City: Planning in the 19th Century*. Nueva York: George Braziller, 1969.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. «La transformación de la ciudad». *Revista de Occidente*, n.º 8-9 (1963): 327-45.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Dossat, 1981.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO. *Viviendas de renta reducida en los Estados Unidos: un estudio de los conjuntos en gran escala y de sus repercusiones en materia de urbanismo*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1952.
- CLEMENTE ESPINOSA, DIEGO y ALBERTO CELIS POZUELO. «Un álbum inédito de Rafael Garzón sobre la Alhambra en Daimiel». En *Fotografía y turismo. VIII Encuentro en Castilla-La Mancha*, editado por E. Almarcha Núñez-Herrador y R. Villena Espinosa, 443-59. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.
- COHEN, ERIK. «A Phenomenology of Tourist Experiences». *Sociology* 13, n.º 2 (1979): 179-201.
- COLELLA, FEDERICO. «Políticas habitacionales en Italia y España en la posguerra 1949-1954». *Cuadernos de vivienda y urbanismo* 9, n.º 17 (2016): 50-67.
- COLLINS, PETER. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Traducido por Ignasi de Solà-Morales. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- COLOMINA, BEATRIZ. «The Split Wall: Domestic Voyeurism». En *Sexuality & Space*, 73-128. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992.
- CONDE, FERNANDO. *Urbanismo y ciudad en la aglomeración de Granada: culturas e identidades urbanas*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1999.
- CONTRERAS GARCÍA, JAVIER. «Granada (1936-1956). Dos décadas de creatividad arquitectónica en el primer franquismo. Un estudio desde la perspectiva didáctica». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017.
- CORCUERA, ANTONIO y EZEQUIEL HOCHREUTER. *Banca: arquitectura corporativa*. Editado por Alejandro Bahamón y Ana Cañizares. Barcelona: Parramón, 2008.
- CORRAL LÓPEZ, ANTONIO. *El Duque de San Pedro de Galatino: prócer de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1980.
- CORREA, FEDERICO. «Consideraciones sobre el urbanismo en relación con el turismo en España». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 55 (1963): 39-44.
- CORREYERO RUIZ, BEATRIZ. «La propaganda turística y la política turística española durante el franquismo... cuando el turismo aún no era de masas». En *I Jornadas sobre Historia del turismo. El Mediterráneo mucho más que sol y playa (1900-2010)*. Menorca, 2014.
- CORT, CÉSAR. «Los Arquitectos tenemos la obligación de resolver el problema de la vivienda». *Arquitectura*, n.º 196 (1958): 27-36.
- COSSIO, FRANCISCO DE. «El hombre y la casa». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 13 (1943): 1, 50.
- CRESPI, GIOVANNA. «Un alud de luz. Una caja de luz al pie de la montaña roja». *Arquitectura*, n.º 327 (2002): 4-8.
- CRESPI, GIOVANNA. «Un cubo di luce ai piedi della "montagna rossa"». *Casabella*, n.º 697 (2002): 12-21.
- CRUZ, BRUNO. «De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización». *Arte, Individuo y Sociedad* 30, n.º 2 (2018): 261-73.

- CRUZ, VALDEMAR. *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CUENDIAS, MANUEL DE y V. DE FÉREAL. *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Moeurs, usages et costumes*. París: Librairie ethnographique, 1848.
- CURTIS, WILLIAM. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». *El Croquis*, n.º 68-69 (1994): 32-45.
- CURTIS, WILLIAM. «Álvaro. Siza: Paisajes urbanos». En *Alvaro Siza: obras y proyectos*, editado por Pedro de Llano y Carlos Castanheira, 19-25. Madrid: Electa España, 1995.
- CURTIS, WILLIAM. *Modern Architecture since 1900*. Londres: Phaidon Press Limited, 1982.
- D'ORS, VÍCTOR. «La estética en el paisaje. Preservación y realce de las condiciones naturales de las comarcas». *Arquitectura*, n.º 85 (1949): 15-26.
- DAGOGNET, FRANÇOIS, ed. *Mort du paysage?: Philosophie et esthétique du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1982.
- DAGOGNET, FRANÇOIS, FRANÇOIS GUÉRY y ODILE MARCEL. «Mort et résurrection du paysage». En *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage: actes du Colloque de Lyon*, editado por François Dagognet. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1982.
- DAROCA BRUÑO, JOSÉ LUIS. «Influencias mediterráneas en las cubiertas de Le Corbusier: de la Acrópolis de Atenas a la Unidad de Habitación de Marsella». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2012.
- DE CARLO, GIANCARLO. «Questioni». *Spazio e Società*, n.º 6 (1979): 32-33.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Naufragio, 1995 (publicación original de 1967).
- DEL CID MENDOZA, ANA. «Cartografías urbanas del turismo: El plano de Granada por Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi (1894)». En *Historia de la cartografía urbana en España: Modelos y realizaciones*, editado por Luis Urteaga y Francesc Nadal, 501-18. Madrid: Centro Nacional de Información Geográfica, 2017.
- DELGADO VIÑAS, CARMEN, ed. *Espacios públicos - espacios privados: un debate sobre el territorio*. Bilbao: Asociación de Geógrafos Españoles, 2007.
- DENBY, ELAINE. *Grand Hotels: Reality & Illusion; An Architectural and Social History*. Londres: Reaktion Books, 1998.
- DENNIS, GEORGE. *A Summer in Andalusia*. Londres: Richard Bentley, 1839.
- DÍAZ ORUETA, FERNANDO y M^a LUISA LOURÉS SEOANE. «Neoliberalismo, políticas urbanas y reconfiguración socio-espacial». *Quid* 16, n.º 3 (2005): 7-16.
- DÍAZ ORUETA, FERNANDO. «Periferias urbanas y reconfiguración de las políticas urbanas en España». *Gestión y política pública* 21, n.º Extra 0 (2012): 41-81.
- DIÉGUEZ PATAO, SOFÍA. «El espacio doméstico contemporáneo: un siglo de innovaciones». En *La casa: evolución del espacio doméstico en España*, editado por Beatriz Blasco Esquivias, 85-166. Madrid: El Viso, 2006.
- DÍEZ MEDINA, CARMEN y JAVIER MONCLÚS FRAGA, eds. *Visiones urbanas: de la cultura del plan al urbanismo paisajístico*. Madrid: Abada Editores, 2017.
- DOMÈNECH I GIRBAU, LLUÍS. *Arquitectura de siempre: los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets, 1978.
- DOMINGO SANTOS, JUAN. «Álvaro Siza en Granada: Argumentos de una arquitectura contemporánea para una ciudad histórica». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 305 (1995): 102-6.
- DOMINGO SANTOS, JUAN. «El ojo de la memoria. Anotaciones a una arquitectura actual: el edificio Zaida de Puerta Real en Granada». *AQ: Publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental*, n.º 10 (1996): 50-51.
- DOMINGO SANTOS, JUAN. «El sentido de las cosas [una conversación con Alvaro Siza]». *El Croquis*, n.º 140 (2008): 6-62.
- DOMINGO SANTOS, JUAN. «Sistemas edificatorios y criterios de intervención. De la permanencia al trastorno». En *El arquitecto y la ciudad histórica*, 21-36. Granada: Colegio de Arquitectos de Granada, 1995.
- DOMÍNGUEZ, RAIMUNDO. «El arte, el paisaje y el paisanaje». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, agosto de 1928.
- DOMOSH, MONA. «Consumption and Landscape». En *The Wiley-Blackwell Companion to Cultural Geography*, editado por Nuala C. Johnson, Richard H. Schein y Jamie Winders, 198-208. New Jersey: John Wiley & Sons, 2013.
- DONZEL, CATHERINE. *La edad de oro de los grandes hoteles*. Traducido por Alberto Ollé Martín. Barcelona: Lunweg, 2010.
- DORFLES, GILLO. *Símbolo, comunicación y consumo*. 4ª ed. Barcelona: Lumen, 1984 (publicación original de 1962).
- DOVEY, KIM. *Framing Places: Mediating Power in Built Form*. Londres - Nueva York: Routledge, 2014.
- DUNCAN, JAMES S. y NANCY G. DUNCAN. *Landscapes of Privilege. The Politics of the Aesthetic in an American Suburb*. Nueva York: Routledge, 2004.
- DUQUE CALVACHE, RICARDO. «Procesos de gentrificación de cascos antiguos en España: el Albaicín de Granada». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2010.
- DURÁN CAFFARENA, IGNACIO. «Introducción». En *Historia del Hotel Alhambra Palace*, 11-14. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018.
- ECO, UMBERTO. «Functionalism and Sign: The Semiotics of Architecture». En *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, editado por M. Gottdiener y A. Lagopoulos, 56-85. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- EDENSOR, TIM. «Defamiliarizing the Mundane Roadscape». *Space and Culture* 6, n.º 2 (2003): 151-68.
- EISENSTEIN, SERGEI. *El sentido del cine*. Traducido por Norah Lacoste. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1974 (publicación original de 1942).
- ELHAGLA, KHALED, DINA M. NASSAR y MOHAMED A. RAGHEB. «Iconic Buildings' Contribution toward Urbanism». *Alexandria Engineering Journal* 59, n.º 2 (2020): 803-13.
- ENDÉLL, AUGUST. «Bellezza della metropoli». En *Metropolis: saggi sulla grande città di Sombart, Endéll, Scheffler e Simmel*, editado por Massimo Cacciari, 121-64. Roma: Officina, 1973.
- ESCODA, CARMEN. «El magnetismo del lugar en la arquitectura. Un análisis a través del dibujo de las diferentes estrategias de intervención en el paisaje a partir de la arquitectura del Movimiento Moderno». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006.

- ESCODA, CARMEN. «La arquitectura como paisaje». *Arquiteturarevista* 6, n.º 1 (2010): 12-26.
- ESTÉVEZ, XERARDO. «Paisajes urbanos con-texto y sin-texto». En *La construcción social del paisaje*, editado por Joan Nogué, 2ª ed., 263-92. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- EVANS, GRAEME. «Hard-Branding the Cultural City - from Prado to Prada». *International Journal of Urban and Regional Research* 27, n.º 2 (2003): 417-40.
- FERNÁNDEZ ADARVE, GABRIEL J. «Una mirada global desde el Albaicín y el Sacromonte al Conjunto Histórico de Granada». *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 24 (2019): 30-68.
- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO. «Arquitectura y ciudad en la España de los sesenta. Una mirada desde el 2004». En *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, editado por Miguel Cabañas Bravo, 459-66. Madrid: CSIC, 2005.
- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO. «Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España». *Arquitectura*, n.º 64 (1964): 3-10.
- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO. *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1972.
- FERNÁNDEZ AVIDAD, ÁNGEL, ed. *Concurso Internacional de ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- FERNÁNDEZ CARBAJAL, ALFONSO. «La política de vivienda en España durante el franquismo». *Ciudad y territorio: Estudios territoriales*, n.º 138 (2003): 639-54.
- FERNÁNDEZ ESCRIBANO, NICOLÁS. «El turismo como trampolín hacia la industrialización». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 85 (1966): 14-17.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, GLORIA. *Nueva Granada: destrozado de un paisaje*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, Obra Social, 1999.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, JAVIER. «De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2005.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, JAVIER. «Granada, poco a poco». *Geometría: revista semestral de arquitectura y urbanismo*, n.º 15 (1993): 32-47.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, FERNANDO, JOSÉ ANTONIO NIETO CALMAESTRA, FRANCISCO JIMÉNEZ BAUTISTA y RAFAEL MACHADO SANTIAGO. *El área metropolitana de Granada según sus habitantes*. Almería: Universidad de Almería, 2001.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, FERNANDO. *Análisis geográfico-estructural de Granada y sus barrios*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, FERNANDO. *La planificación urbana en Granada*. Granada: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1978.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, JUAN, ed. *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Consejería de Cultura, 2007.
- FERNÁNDEZ MANZANO, REYNALDO, MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA y JOSÉ TITO ROJO, eds. *Focos de nueva luz sobre la colina de la Alhambra: El carmen de la Fundación Rodríguez Acosta: muestra fotográfica*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2017.
- FERNÁNDEZ NIETO, MARÍA ANTONIA. «Las colonias del Hogar del Empleado: la periferia como ciudad». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2006.
- FERNÁNDEZ POYATOS, MARÍA DOLORES y JOSÉ RAMÓN VALERO ESCANDELL. «Carteles, publicidad y territorio: la creación de la identidad turística en España (1929-1936)». *Cuadernos de Turismo*, n.º 35 (2015): 157-84.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, CARMEN. «La necesidad regeneracionista de valoración del paisaje en la España del siglo XIX». En *La protección del paisaje. Un estudio de Derecho español y comparado*. Madrid - Barcelona: Marcial Pons, 2007.
- FERNÁNDEZ SALINAS, VÍCTOR y ROCÍO SILVA PÉREZ. «Los paisajes en movimiento: el conocimiento paisajístico de Andalucía a través de la carretera». *XXIV Congreso de la AGE: «Análisis espacial y representación geográfica; innovación y aplicación» (Zaragoza, España)*, 2015, 953-60.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-PUERTA, MARIANO. «Escribe el alcalde de Granada». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, mayo de 1929.
- FERNÁNDEZ-ISLA, JOSÉ MARÍA y JUAN RAMÓN ESPIGA ROMERO, eds. *La Vivienda Experimental: El Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*. Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997.
- FERRÁN ALFARO, CARLOS, EDUARDO MANGADA SAMAIN y JOSÉ LUIS ROMANY ARANDA. «Plan parcial de ordenación de la finca "El Serrallo". Granada». *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 59 (1965): 45-56.
- FERRATER, CARLOS y JIMÉNEZ BRASA ARQUITECTOS. «Parque de las Ciencias de Granada. Con luz propia». *Promateriales*, 2009, 8-17.
- FERRATER, CARLOS, ed. *Parque de las Ciencias: Granada*. Barcelona: Actar D, 2008.
- FERRÉ, ANNA, GASPAR MAZA y JORDI SARDÀ. «Insoportables soledades: acerca de las arquitecturas icónicas del turismo; hoteles, casinos y balnearios». En *Turismo y paisaje*, editado por Ricard Pié i Ninot, Carlos Rosa Jiménez, Iván Álvarez León y Nuria Nebot Gómez de Salazar, 171-80. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.
- FERRER RODRÍGUEZ, AMPARO y EUGENIA URDIALES VIEDMA. «Transformaciones socio-espaciales en el área suburbana de Granada». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n.º 15 (1995): 305-13.
- FISAC, MIGUEL. «Viviendas en cadena». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 109 (1951): 1-9.
- FITCH, JAMES MARSTON. «Mies van der Rohe y las verdades platónicas». En *Escritos, diálogos y discursos*, 9-20. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.
- FLECK, BRIGITTE. *Alvaro Siza: obras y proyectos 1954-1992*. Traducido por María Dolores Abalos. Madrid: Akal, 1999.
- FLORES PAZOS, CARLOS. «La arquitectura de García de Paredes». *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 61 (1965): 18-21.
- FOLIN, MARINO. *La ciudad del capital y otros escritos*. Traducido por Juan Díaz de Atauri. Barcelona: Gustavo Gili, 1977 (publicación original de 1972).
- FONTANA TARRATS, JOSÉ MARÍA. *Política Granadina*. Granada: Imp. Hº de Paulino V. Traveset, 1945.
- FORD, RICHARD. *Handbook for Travellers in Spain*. 3ª ed. Parte I. Londres: John Murray, 1855 (publicación original de 1845).
- FOSTER, HAL, ed. *La posmodernidad*. Traducido por Jordi Fibla. 7ª ed. Barcelona: Kairós, 2008 (publicación original de 1983).

- FRAGA IRIBARNE, MANUEL. «Arquitectura y turismo». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 65 (1964).
- FRAMPTON, KENNETH. «En busca del paisaje moderno». *Arquitectura*, n.º 285 (1990): 52-73.
- FRAMPTON, KENNETH. «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 37-58. Barcelona: Kairós, 2008.
- FRAMPTON, KENNETH. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Traducido por Esteve Rimbau i Sauri. Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (publicación original de 1980).
- FRANCÉS, JOSÉ y ANTONIO GALLEGO BURÍN. *José María Rodríguez-Acosta*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- FRANCO, ENRIQUE. «El Festival de Granada en torno a Falla». *Triunfo*, n.º 6 (1962): 85.
- FREUND, PETER y GEORGE MARTIN. *The Ecology of the Automobile*. Montreal - Nueva York: Black Rose Books, 1993.
- FROLOVA, MARINA. «La evolución reciente de las políticas de paisaje en España y el convenio europeo del paisaje». *Proyección 1*, n.º 6 (2006).
- FULLAONDO, JUAN DANIEL. «Anasagasti: poesía olvidada». *Arquitectura*, n.º 145 (1971): 2-11.
- FULLAONDO, JUAN DANIEL. «Palacio de Congresos y Exposiciones de Granada. “El lagarto y el mantón de Manila”». *Arquitectura*, 1992, 80.
- G., E. «El nuevo hotel “María Cristina” de San Sebastián». *La construcción moderna*, n.º 19 (1912): 284-90.
- G., E. «La Sección de Arquitectura en la Exposición nacional de Bellas Artes». *La construcción moderna*, 1922, 145-49.
- GALIANA MARTÍN, LUIS y DIEGO BARRADO TIMÓN. «Los Centros de Interés Turístico Nacional y el despegue del turismo de masas en España». *Investigaciones Geográficas*, n.º 39 (2006): 73-93.
- GALLARDO FRÍAS, LAURA. «No-lugar y arquitectura: Reflexiones sobre el concepto de no-lugar para la arquitectura contemporánea». *Arquiteturarevista* 11, n.º 2 (2015): 104-15.
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO y CRISTINA VIÑES MILLET. *La Granada de Antonio Gallego Burín: antología*. Editado por Cristina Viñes Millet. Granada: Universidad de Granada, 1995.
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO. *La reforma de Granada*. Granada: Ayuntamiento de Granada, Delegación Provincial de Educación Popular, 1943.
- GALLEGO JORRETO, MANUEL. *Alejandro de la Sota: viviendas en Alcudia, Mallorca*. Madrid: Ministerio de Vivienda, Editorial Rueda, 2004.
- GÁLLEGO, JULIÁN. «El carmen de las torres blancas». En *El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta*, 9-56. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2004.
- GANIVET, ÁNGEL. *Granada la Bella*. Helsingfors: J.C. Frenckell e hijo, 1896.
- GARCÍA BELLIDO, JAVIER y LUIS GONZÁLEZ TAMARIT. *Para comprender la ciudad: claves sobre los procesos de producción del espacio*. Madrid: Nuestra Cultura, 1979.
- GARCÍA DE PAREDES FALLA, ÁNGELA, ed. *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1995.
- GARCÍA DE PAREDES, ÁNGELA, ed. *José María García de Paredes: 1924-1990*. Madrid: Fundación Arquia, 2019.
- GARCÍA DE PAREDES, ÁNGELA. «La arquitectura de José María García de Paredes: ideario de una obra». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- GARCÍA DE PAREDES, JOSÉ MARÍA. «Music and Architecture in a Historical Place». *ILAUD: International Laboratory of Architecture and Urban Design*, 1978.
- GARCÍA DE PAREDES, JOSÉ MARÍA. *Paseo por la arquitectura de la música: discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. José M^a García de Paredes el día 27 de abril de 1986 y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez*. Editado por Federico Sopeña Ibáñez. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986.
- GARCÍA DE PAREDES, JOSÉ. «Il Centro Manuel De Falla a Granada». *Spazio e Società*, n.º 6 (1979): 31-48.
- GARCÍA DEL BUSTO, JOSÉ LUIS. «Granada, junio: Inauguración del Centro “Manuel de Falla”». *Ritmo*, n.º 482 (1978): 51-53.
- GARCÍA GRANADOS, JUAN ANTONIO. «Planeamiento en el casco histórico». En *Sobre el planeamiento en la Comarca de Granada*, editado por Carlos Jerez Mir, 53-76. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1980.
- GARCÍA HERRERO, JESÚS. «La iglesia de Almendrales». En *II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra*, 319-29. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2015.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. «Granada. Paraíso cerrado para muchos». Conferencia en homenaje a Pedro Soto de Rojas. Granada, 1926 (parcialmente publicada en *El Defensor de Granada* de 19 de octubre de 1926, véase apartado de *Hemeroteca*).
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Impresiones y paisajes*. Granada: P. V. Traveset, 1918.
- GARCÍA MARTÍNEZ, EMILIA y RICARDO BAJO MOLINA. «El nuevo Plan General de Ordenación Urbana Granada 2000: Un modelo de ciudad para el siglo XXI». *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, n.º 31 (2001): 221-52.
- GARCÍA MONSALVE, MIGUEL. «Problemas de la vivienda». *Arquitectura*, n.º 109 (1951): 14-16.
- GARCÍA PÉREZ, FRANCISCO A. «Hacer cosmos de lo indiferenciado: la pervivencia de símbolos fundacionales arcaicos en la construcción de la periferia contemporánea». *Dearq*, n.º 19 (2016): 10-19.
- GARCÍA SÁNCHEZ, ANTONIO JOSÉ. «Los 27 Centros de Interés Turístico Nacional. Los expedientes conservados en (y de) Andalucía». *Andalucía en la historia*, n.º 37 (2012): 32-36.
- GARCÍA SANCHIZ, FEDERICO. «Los cármenes y el Generalife». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, mayo de 1930.
- GARCÍA VÁZQUEZ, CARLOS. «El papel del arquitecto en el Proyecto Moderno». En *La arquitectura moderna en Andalucía: un patrimonio por documentar y conservar. La experiencia DOCOMOMO*, 72-79. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999.
- GARCÍA VÁZQUEZ, CARLOS. «La obsolescencia de las tipologías de vivienda de los polígonos residenciales construidos entre 1950 y 1976. Desajustes con la realidad sociocultural contemporánea». *Informes de la Construcción* 67, n.º Extra 1 (2015): m020.

- GARCÍA VÁZQUEZ, CARLOS. *Ciudad Hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- GARCÍA, ALEJANDRO VÍCTOR, ANTONIO JARA ANDREU, MATEO REVILLA UCEDA y JOSÉ VALLEJO PRIETO. *Luz y tiniebla: La Granada de Antonio Gallego Burín*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2020.
- GARCÍA, AURORA y ALEJANDRO DUARTE. «Turismo cultural en Barcelona: Marketing de ciudad y arquitectura icónica». *Topofilia* 1, n.º 3 (2009): 1-15.
- GARCÍA-GERMÁN TRUJEDA, JAVIER. «La vivienda en Madrid en los años 50». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, Vol. 2:38-40. Madrid: Nerea, 2003.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, JAVIER. «El dibujo de arquitectura en Teodoro de Anasagasti». En *Arkitektoniko islaren mugetan*, 133-44. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998.
- GARCÍA-POZUELO ASINS, DOMINGO. «Los viajeros del paisaje». *Papeles del Partal*, n.º 3 (2006): 27-49.
- GARRIDO DEL CASTILLO, ANTONIO. «Sobre la conservación de lo típico». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, agosto de 1928.
- GASTÓN GUIRAO, CRISTINA. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- GAUSA, MANUEL. «Arquitectura es (ahora) geografía. (Otras “naturalezas” urbanas)». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 325 (2001): 72-81.
- GAVIRIA LABARTA, MARIO JOSÉ. «Anexos». *Arquitectura*, n.º 113-114: Gran San Blas (1968): 105-54.
- GAVIRIA, MARIO. *Campo, urbe y espacio del ocio*. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- GAY ARMENTEROS, JUAN C. y CRISTINA VIÑES MILLET. *Historia de Granada. Vol. IV: La época contemporánea (siglos XIX y XX)*. Granada: Don Quijote, 1982.
- GIBSON, IAN. *En Granada, su Granada... Guía a la Granada de Federico García Lorca*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997.
- GIDDENS, ANTHONY. *Consecuencias de la modernidad*. Traducido por Ana Lizón Ramón. Madrid: Alianza Editorial, 1994 (publicación original de 1990).
- GIDDENS, ANTHONY. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Traducido por José Luis Gil Aristu. Barcelona: Península, 1997 (publicación original de 1991).
- GIEDION, SIGFRIED. *Achitecture, You and Me. The Diary of a Development*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958.
- GIEDION, SIGFRIED. *Espacio, tiempo y arquitectura: (el futuro de una nueva tradición)*. Traducido por Isidro Puig Boada. Barcelona: Editorial Científico Médica, Hoelpli, 1955 (publicación original de 1941).
- GIEDION, SIGFRIED. *La mecanización toma el mando*. Traducido por Esteban Rimbau. Barcelona: Gustavo Gili, 1978 (publicación original de 1948).
- GIL EXTREMERA, BLAS y MIGUEL VALLE TENDERO. *Historia del Campus de Ciencias de la Salud*. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- GIL OLALLA, FERNANDO. «El “auditorium” Manuel de Falla, en Granada. Entrevista con el arquitecto D. José M^a García de Paredes». *Ritmo*, n.º 467 (1976): 77-79.
- GIMÉNEZ LACAL, JOSÉ FELIPE. *El arquitecto Giménez Lacal*. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Comisión de Cultura, 1980.
- GIMÉNEZ SERRANO, CARMEN, ed. *Arquitectura bancaria en España*. Madrid: Electa España, 1998.
- GLENDINNING, MILES. *Architecture's Evil Empire? The Triumph and Tragedy of Global Modernism*. Londres: Reaktion Books, 2010.
- GÓMEZ BLANCO, ANTONIO J. y FERNANDO ACALE SÁNCHEZ. «Dos proyectos para el auditorio Manuel de Falla. Análisis comparado». *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 13 (2008): 144.
- GÓMEZ JUÁREZ, RAFAEL. «Estampas granadinas». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, abril de 1929.
- GÓMEZ ROBLES, LUCÍA, JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ RUIZ y NICOLÁS TORICES ABARCA. *Tourist in Granada: la ciudad de 1830 vista por los viajeros*. Granada: Fundación Albaicín, 2008.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*. Granada: Imprenta de D. José López Guevara, 1884.
- GÓMEZ-MORIANA, RAFAEL. «Monument Ahead: Alberto Campo Baeza's CajaGranada Memory of Andalusia Cultural Centre Brings Monumentality to the Periphery». *Mark*, n.º 22 (2009): 110-19.
- GONZÁLEZ AMÉZQUETA, ADOLFO. «La Iglesia Parroquial de Almendrales». *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar*, n.º 61 (1965): 52-54.
- GONZÁLEZ MORALES, JUAN CARLOS. «Los orígenes de la industria española de los forasteros». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 37 (2015): 145-75.
- GONZÁLEZ MORATIEL, SARA. «La belleza en la ciudad contemporánea: un estudio empírico sobre la percepción de “lo bello” en el paisaje urbano europeo». Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2018.
- GONZÁLEZ ROMÁN, CARMEN. «Los jardines del carmen Rodríguez-Acosta: la melancolía de lo clásico desde la tradición local». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 36 (2005): 217-33.
- GOTTLIEB, ALMA. «Americans' Vacations». *Annals of Tourism Research* 9, n.º 2 (1982): 165-87.
- GOURY, JULES y OWEN JONES. *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834*. Londres: Owen Jones, 1842.
- GRANADA, R. DE. «Construcciones en Sierra Nevada». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, enero de 1920.
- GRANERO MARTÍN, FRANCISCO. «Conversando con Álvaro Siza: El dibujo como liberación del espíritu». *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 20 (2011): 56.
- GRAVARI-BARBAS, MARIA. «Arquitectura, museos, turismo: la guerra de las marcas». *Revista de Arquitectura* 20, n.º 1 (2017): 102-14.
- GRAVARI-BARBAS, MARIA. «Iconic Buildings and the Historic Urban Landscape. A Joint Analysis of Urban Globalisation». *Tourism and Cultural Landscapes international Conference UNESCO UNITWIN Network “Culture, Tourism, Development”*, 2016.
- GREGOTTI, VITTORIO. «Architetture recenti di Álvaro Siza». *Controspazio*, n.º 9 (1972): 22-39.

- GRILLO, ANTONIO CARLOS D. «La Arquitectura y la naturaleza compleja: arquitectura, ciencia y mimesis a finales del siglo XX». Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2007.
- GROPIUS, WALTER. *Scope of Total Architecture*. 4ª ed. Nueva York: Collier Books, 1970 (publicación original de 1943).
- GUNN, CLARE A. *Vacationscape: Designing Tourist Regions*. 2ª ed. Nueva York: Van Nostrand Reinhold Company, 1988.
- GUYER, ÉDOUARD. *Les Hotels Modernes*. Editado por A. Morel et Cie. Libraires-Éditeurs. Traducido por Henri Bourrit. París, 1877 (publicación original de 1874).
- GUZMÁN ÁLVAREZ, JOSÉ. «Relaciones entre el mundo rural y urbano: El campo, la naturaleza y el paisaje ante la ciudad del siglo XXI». *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, n.º 82 (2010): 170-80.
- HABERMAS, JURGEN. «Modernity—An Incomplete Project». En *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, editado por Hal Foster, traducido por Seyla Ben-Habib, 3-15. Port Townsend: Bay Press, 1983 (trabajo original de 1980).
- HALL, C. MICHAEL y DIETER K. MÜLLER, eds. *Tourism, Mobility and Second Homes. Between Elite Landscape and Common Ground*. Clevedon: Channel View Publications, 2004.
- HALL, PETER A. *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*. Traducido por Consol Freixa. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996 (publicación original de 1988).
- HALSETH, GREG. «The 'Cottage' Privilege: Increasingly Elite Landscapes of Second Homes in Canada». En *Tourism, Mobility and Second Homes. Between Elite Landscape and Common Ground*, editado por C. Michael Hall y Dieter K. Müller, 35-54. Clevedon: Channel View Publications, 2004.
- HANNIGAN, JOHN. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Londres - Nueva York: Routledge, 2005.
- HARVEY, DAVID. «Capitalism: The Factory of Fragmentation». En *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, 121-27. Nueva York: Routledge, 2001.
- HARVEY, DAVID. «From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism». *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 71, n.º 1 (1989): 3-17.
- HARVEY, DAVID. *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Traducido por Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998 (publicación original de 1990).
- HAUG, WOLFGANG FRITZ. *Publicidad y consumo: crítica de la estética de mercancías*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989 (publicación original de 1971).
- HEIDE, CLAUDIA. «The Alhambra in Britain. Between Foreignization and Domestication». *Art in Translation* 2, n.º 2 (2010): 201-21.
- HERNÁNDEZ LEÓN, JUAN MIGUEL, RAFAEL MONEO, FRANCESCO DAL CO y JUAN JOSÉ LAHUERTA. *Arquitectura y ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- HERNÁNDEZ LEÓN, JUAN MIGUEL. «Caja de Ahorros de Granada». En *Arquitectura española contemporánea: la otra modernidad*, 224-44. Barcelona: Lunwerg, 2007.
- HERNÁNDEZ PEZZI, CARLOS, ed. *José María García de Paredes*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992.
- HERNÁNDEZ PEZZI, EMILIA. «Anasagasti: vida y obra». En *Anasagasti: obra completa*, 24-146. Madrid: Ministerio de Fomento, 2003.
- HERNÁNDEZ SORIANO, RICARDO, ed. *José María García de Paredes en Granada: 1962-1990*. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 2001.
- HERNÁNDEZ SORIANO, RICARDO. «El estilo internacional en Granada». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012.
- HERRERO RIQUELME, ROCÍO. «El cartel como instrumento de promoción en los inicios del turismo español (1900-1936)». En *Turismo y sostenibilidad: V jornadas de investigación en turismo*, 173-96. Sevilla: Facultad de Turismo y Finanzas, 2012.
- HERRERO, ALEJANDRO. «15 normas para la composición de conjunto en barriadas de vivienda unifamiliar». *Arquitectura*, n.º 168 (1955): 17-28.
- HERZOG, JACQUES y PIERRE DE MEURON. *Engañosas transparencias: observaciones y reflexiones suscitadas por una visita a la casa Farnsworth: Bruno Taut, Ivan Leoníдов, Marcel Duchamp, Mies van der Rohe, Dan Graham, Gerhard Richter*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- HITCHCOCK, HENRY-RUSSELL y PHILIP JOHNSON. *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984 (publicación original de 1932).
- HOBBSAWM, ERIC. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Traducido por Juan Fací, Jordi Ainaud y Carme Castells. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999 (publicación original de 1994).
- HOLLEIN, HANS. «Alles Ist Architektur». *Bau* 1, n.º 2 (1968).
- HOWARD, EBENEZER. *Ciudades jardín del mañana*. Traducido por David Cruz Acevedo y Mariano Peyrou. Prólogo de Juan Calatrava. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- HUMANES BUSTAMANTE, ALBERTO. «Introducción». En *J.M. García de Paredes: Arquitecto (1924-1990)*, 11-13. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- HURTADO TORÁN, EVA. «Entre viviendas: "Costa Rica" y "El Serrallo", dos prototipos vecinales en evolución». *VAD. veredes, arquitectura y divulgación*, n.º 2 (2019): 58-69.
- HURTADO TORÁN, EVA. «José Luis Romany: El jardín sigiloso». En *Los brillantes 50: 35 proyectos*, editado por José Manuel Pozo Municio, 334-45. Pamplona: T6 Ediciones, 2004.
- IBÁÑEZ FREIRE, FRANCISCO. «El mirador de Rolando. Granada». *Periferia: revista de arquitectura*, n.º 8-9 (1987): 104-17.
- IBELINGS, HANS. *Supermodernismo: Arquitectura en la era de la globalización*. Traducido por Miguel Izquierdo Ramón. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- ILLESCAS MARÍN, ÁNGEL. «Álvaro Siza: Lugar y crisis». Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2017.
- INDOVINA, FRANCESCO. «La ciudad difusa». En *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, editado por Ángel Martín Ramos, 49-59. Barcelona: Edicions UPC, 2004 (texto original de 1990).
- INGLIS, HENRY DAVID. *Spain in 1830*. Londres: Whittaker, Treacher, and Co., 1831.
- ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL. «El primer planeamiento urbano de Granada. Los anteproyectos del concurso de 1935 para el ensanche y la reforma interior». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 23 (1992): 563-80.
- ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL. «La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín: el informe de 1932». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 27 (1996): 217-27.

- ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL. «La visión arquitectónica de la Alhambra: el Manifiesto de 1953». En *Manifiesto de la Alhambra*, 15-43. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993.
- ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL. «Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada. Del “plano geométrico” (1846) al gran parque (1929)». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 18 (1987): 207-30.
- ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL. *Crecimiento urbano y arquitectura contemporánea en Granada, 1951-2009*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL. *Ecléctico y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas, congresos*. Arte y arqueología. Granada: Diputación de Granada, 2017.
- ISENSTADT, SANDY. «Four Views, Three of Them Through Glass». En *Sites Unseen: Landscape and Vision*, editado por Dianne Suzette Harris y D. Fairchild Ruggles, 213-40. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- ITO, TOYO. *Arquitectura de límites difusos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (publicación original de 1999).
- ITO, TOYO. *Escritos*. Editado por José María Torres Nadal. Traducido por Maite Shigeko Suzuki, Joaquín Alvado y Enrique Nieto. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1984.
- ITO, TOYO. *Forces of Nature*. Editado por Jessie Turnbull. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2012.
- JACOBS, ALLAN y DONALD APPELYARD. «Toward an Urban Design Manifesto». *American Planning Association Journal* 53, n.º 1 (1987): 112-20.
- JAMESON, FREDRIC. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducido por José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991 (publicación original de 1984).
- JENCKS, CHARLES. «The Iconic Building is Here to Stay». *City 10*, n.º 1 (2006): 3-20.
- JENCKS, CHARLES. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Traducido por Ricardo Pérdigo Nardiz. Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (publicación original de 1972).
- JENCKS, CHARLES. *The Iconic Building*. Nueva York: Rizzoli, 2005.
- JIM, C. Y. y WENDY Y. CHEN. «Value of scenic views: Hedonic Assessment of Private Housing in Hong Kong». *Landscape and Urban Planning* 91 (2009): 226-34.
- JIMÉNEZ-MORALES, EDUARDO y INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ. «El hotel turístico. Viaje a los orígenes de su arquitectura, 1880-1932». *Arquitecturavista* 14, n.º 2 (2018): 151-62.
- JOFRE GARCÍA, RAFAEL, ed. *Manuel de Falla y Granada: publicación-homenaje*. Granada: Centro Artístico Literario y Científico, 1963.
- JOHNSON, JAMES H., ed. *Suburban Growth: Geographical Processes at the Edge of the Western City*. Londres: John Wiley & Sons, 2003.
- JOVÉ SANDOVAL, JOSÉ MARÍA. *Alvar Aalto: proyectar con la naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- JUBERT, JUAN. «La política de vivienda del Estado y la OSH: una cronología paralela». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 105 (1974): 42-47.
- JUSTE, JULIO, MIGUEL MARTÍN HEREDIA, JOSÉ CARLOS RIVAS y JOSÉ MARÍA RUEDA. *¿Qué hacer con la ciudad?* Editado por Julio Juste. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1983.
- JUSTE, JULIO. «La última “conquista” de la oligarquía inmobiliaria». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 77-84.
- JUSTE, JULIO. *La Granada de Gallego y Burín, 1938-1951: reformas urbanas y arquitectura*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.
- KAIKA, MARIA y KORINNA THIELEN. «Form Follows Power: A Genealogy of Urban Shrines». *City 10*, n.º 1 (2006): 59-69.
- KAIKA, MARIA. «Autistic Architecture: The Fall of the Icon and the Rise of the Serial Object of Architecture». *Environment and Planning D: Society and Space* 29, n.º 6 (2011): 968-92.
- KAIKA, MARIA. *City of Flows. Modernity, Nature, and the City*. Nueva York - Londres: Routledge, 2005.
- KAPLAN, RACHEL. «The Nature of the View from Home: Psychological Benefits». *Environment and Behavior* 33, n.º 4 (2001): 507-42.
- KEARNEY, ANNE R. «Residential Development Patterns and Neighborhood Satisfaction: Impacts of Density and Nearby Nature». *Environment and Behavior* 38, n.º 1 (2006): 112-39.
- KHAN, HASAN-UDDIN. «Because We Can: Globalization and Technology Enabling Iconic Architectural Excesses». *International Journal of Islamic Architecture* 7, n.º 1 (2018).
- KING, ANTHONY D. *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity*. Londres - Nueva York: Routledge, 2004.
- KLEINSCHROTH, FRITZ y INGO KOWARIK. «COVID-19 Crisis Demonstrates the Urgent Need for Urban Greenspaces». *Frontiers in Ecology and the Environment* 18, n.º 6 (2020): 318-19.
- KLINGMANN, ANNA. *Brandscapes: Architecture in the Experience Economy*. Cambridge (Mass.) - Londres: MIT Press, 2007.
- KNUDSEN, DANIEL C., MICHELLE M. METRO-ROLAND, ANNE K. SOPER y CHARLES E. GREER, eds. *Landscape, Tourism, and Meaning*. Hampshire-Burlington: Ashgate, 2008.
- KOOLHAAS, REM. *Espacio basura*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2008 (texto original de 2002).
- KOOLHAAS, REM. *Grandeza, o el problema de la talla*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2011 (texto original de 1994).
- KOOLHAAS, REM. *La ciudad genérica*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (texto original de 1995).
- LAMPREAVE, RICARDO. «Discontinuidades en una ciudad continua». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 2:232-55. Madrid: Nerea, 2003.
- LARA VALLE, JUAN JESÚS. «El paisaje de una nueva centralidad urbana. El Parque Tecnológico de la Salud (PTS) de Granada». *Nimbus: Revista de climatología, meteorología y paisaje*, n.º 29 (2012): 321-40.
- LARRINAGA RODRÍGUEZ, CARLOS y RAFAEL VALLEJO POUSADA. «El turismo en el desarrollo español contemporáneo». *TsT. Transportes, Servicios y Telecomunicaciones. Revista de Historia*, n.º 24 (2013): 12-29.

- LARRINAGA RODRÍGUEZ, CARLOS. «La hotelería turística en el primer tercio de lujo en España del siglo xx». *Ayer*, n.º 2 (2019): 65-94.
- LASSO DE LA VEGA ZAMORA, MIGUEL y EVA HURTADO TORÁN. «Las viviendas de tipo social, de rentas mínima y reducida». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, Vol. 2: 44-46. Madrid: Nerea, 2003.
- LATIESA RODRÍGUEZ, MARGARITA BIENVENIDA. *Granada y el turismo: análisis sociológico, planificación y desarrollo del proyecto europeo Pass-Enger*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- LAVEDAN, PIERRE. *Histoire de l'urbanisme: Renaissance et temps modernes*. París: Henri Laurens, 1941.
- LAYUNO ROSAS, ÁNGELES, ed. *La ciudad del turismo: Arquitectura, patrimonio urbano y espacio público*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2020.
- LÁZARO SEBASTIÁN, FRANCISCO. «El cartel turístico en España: Desde las iniciativas pioneras del Patrimonio Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo». *Artigrama*, n.º 30 (2015): 143-65.
- LE CORBUSIER. «Le Corbusier y los caminos de España». *Revista de Obras Públicas* 80 (1), n.º 2594 (1932): 166-67.
- LE CORBUSIER. *Aircrafts*. 2ª ed. Londres: Trefoil Publications Ltd, 1987 (publicación original de 1935).
- LE CORBUSIER. *La Ciudad del Futuro*. Traducido por E. L. Revol. 3ª ed. Buenos Aires: Infinito, 1985 (publicación original de 1924).
- LE CORBUSIER. *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*. Traducido por Nina de Kalada. 10ª ed. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2001 (publicación original de 1957).
- LE CORBUSIER. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Traducido por Johanna Givanel. Barcelona: Apóstrofe, 1999 (publicación original de 1930).
- LE CORBUSIER. *The Four Routes*. Traducido por Dorothy Todd. Londres: Dennis Dobson LTD, 1947 (publicación original de 1941).
- LE CORBUSIER. *Una pequeña casa*. Traducido por Estela Ponce de León. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2006 (publicación original de 1954).
- LEATHERBARROW, DAVID y MOHSEN MOSTAFAVI. *La superficie de la arquitectura*. Traducido por Amaya Bozal. Vol. 1. Madrid: Akal, 2007 (publicación original de 2002).
- LEFEBVRE, HENRI. *De lo rural a lo urbano*. Editado por Mario Gaviria. 4ª ed. Barcelona: Península, 1978 (publicación original de 1970).
- LEFEBVRE, HENRI. *El derecho a la ciudad*. Traducido por J. González-Pueyo. Prólogo de Mario Gaviria. Barcelona: Península, 1978 (publicación original de 1968).
- LEFEBVRE, HENRI. *Hacia una arquitectura del placer*. Traducido por Natalia Ruiz. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2018 (texto original de 1973).
- LÍNDEZ VÍLCHEZ, BERNARDINO y ANTONIO JIMÉNEZ DELGADO. «Granada. El lastre de la historia, pasado y presente». *Mouseion*, n.º 26 (2017): 11-31.
- LIPOVETSKY, GILLES y JEAN SERROY. *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Traducido por Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama, 2015 (edición electrónica, publicación original de 2013).
- LIPPOLIS, LEONARDO. *Viaje al final de la ciudad: la metrópolis y las artes en el otoño posmoderno (1972-2011)*. Traducido por Giuseppe Maio. Madrid: Enclave de Libros, 2015 (publicación original de 2009).
- LLAGAS GELO, FERNANDO. «Intervención administrativa a por razón de la actividad turística: de los centros y zonas de interés turístico al modelo del "Municipio turístico"». *RIDETUR. Revista Internacional de Derecho del Turismo*, n.º 1 (2017): 117-36.
- LLEÓ, BLANCA. «La moderna posguerra». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, Vol. 2: 6-26. Madrid: Nerea, 2003.
- LÓPEZ DE LUCIO, RAMÓN. «De la manzana cerrada al bloque abierto». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 2: 161-66. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Ministerio de Fomento, Consejo Económico y Social, 2003.
- LÓPEZ DE LUCIO, RAMÓN. *Ciudad y urbanismo a finales del siglo XX*. Valencia: Universitat de València, 1993.
- LÓPEZ DÍAZ, JESÚS. «Vivienda social y falange: ideario y construcciones en la década de los 40». *Scripta Nova. Revista electrónica de Ciencias Sociales* VII, n.º 146 (024) (2003).
- LÓPEZ ONTIVEROS, ANTONIO. «Del prerromanticismo al romanticismo: el paisaje de Andalucía en los viajeros de los siglos XVIII y XIX». En *Estudios sobre historia del paisaje español*, editado por Nicolás Ortega Cantero, 115-54. Madrid: Los libros de la Catarata, 2002.
- LÓPEZ SILVESTRE, FEDERICO y PERLA ZUSMAN. «Las normas sobre el paisaje como mirada de época: del proteccionismo esteticista al derecho universal en España y Argentina». *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, n.º 7 (2008): 137-55.
- LÓPEZ SILVESTRE, FEDERICO. «Notas para una alternativa creativa a la herencia paisajística del siglo XX». En *Curso Transformaciones. Arte y estética desde 1960*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008.
- LYON, DAVID. *Postmodernidad*. Traducido por Belén Urrutia Domínguez. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1999 (publicación original de 1994).
- MACCANNELL, DEAN. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley - Los Angeles - Londres: University of California Press, 1999.
- MACDONALD, R. «Urban Hotel: Evolution of a Hybrid Typology». *Built Environment* 26, n.º 2 (2000): 142-51.
- MACIOCCO, GIOVANNI y SILVIA SERRELI, eds. *Enhancing the City: New Perspectives for Tourism and Leisure*. Londres - Nueva York: Springer, 2009.
- MADERUELO, JAVIER. «La actualidad del paisaje». En *Paisaje y pensamiento*, editado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 235-52. Madrid: Abada Editores, 2006.
- MADERUELO, JAVIER. «La mirada del arquitecto». En *Los valores del paisaje*, editado por Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero, 215-31. Soria: Fundación Duques de Soria, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- MARÍA LÓPEZ, NICOLÁS. «Granada y el turismo». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, marzo de 1931.
- MARTÍN RAMOS, ÁNGEL, ed. *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC, 2004.

- MARTÍN RODRÍGUEZ, MANUEL. «Cambio económico y reforma interior urbana: La Gran Vía de Granada 1890-1925». *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, n.º 68 (1986): 17-32.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, MANUEL. *La Gran Vía de Granada: cambio económico y reforma interior urbana en la España de la Restauración*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1986.
- MARTÍNEZ MONEDERO, MIGUEL. «Reciclaje de edificaciones para centros de investigación y atención sanitaria en ámbitos adscritos al PTS Granada». En *Third International Seminar Architectonics Network*. Barcelona: Edicions UPC, 2010.
- MARTÍNEZ MONEDERO, MIGUEL. *Guía de procedimientos para la sostenibilidad en el PTS Granada*. Granada: Fundación PTS, 2013.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, MANUEL. «Fontana Tarrats: un economista falangista en el Gobierno Civil de Granada (1943-1947)». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n.º 29 (2017): 109-42.
- MARTÍNEZ-RAMOS E IRUELA, ROSER y JUAN FRANCISCO GARCÍA NOFUENTES. «Análisis gráfico de los criterios de proyección de la Gran Vía de Colón de Granada y de su evolución constructiva». *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica* 21, n.º 28 (2016): 206.
- MARTÍNEZ-RAMOS E IRUELA, ROSER. «La Gran Vía de Colón de Granada: Un paisaje distorsionado». En *La Cultura y la Ciudad*, editado por Juan Calatrava, Francisco Antonio García Pérez y David Arredondo Garrido, 549-56. Granada: Universidad de Granada, 2015.
- MARTÍNEZ-RAMOS E IRUELA, ROSER. «Memoria de la construcción de la Gran Vía de Colón de Granada. Reconocimiento y caracterización de sus edificios». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- MAYO, JUAN DE. «Panorama». *Reflejos*. Granada, mayo de 1931.
- McLAREN, BRIAN y D. MEDINA LASANSKY, eds. *Arquitectura y turismo: percepción, representación y lugar*. Traducido por María Jesús Rivas Centeno. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- MCNEIL, PETER y GIORGIO RIELLO. *Luxury: A Rich History*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- McSWEENEY, ANNA. «Versions and Visions of the Century the Nineteenth- Alhambra in Ottoman World». *West 86th* 22, n.º 1 (2015): 44-69.
- MEIDNER, LUDWIG. «Instrucciones para pintar la gran ciudad». En *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, editado por Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, 115-18. Madrid: Istmo, 1999.
- MEINING, D.W., ed. *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*. Nueva York - Oxford: Oxford University Press, 1979.
- MENOR TORIBIO, JOSÉ. *La Vega de Granada: transformaciones agrarias recientes en un espacio periurbano*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- MERCADO ALONSO, INMACULADA y ALFONSO FERNÁNDEZ TABALES. «Percepciones y valoraciones sociales del paisaje en destinos turísticos. Análisis de la ciudad de Sevilla a través de técnicas de investigación cualitativas». *Cuadernos de Turismo*, n.º 42 (2018): 355-83.
- METRO-ROLAND, MICHELLE M. *Tourists, Signs and the City. The Semiotics of Culture in an Urban Landscape*. Surrey - Burlington: Ashgate, 2011.
- MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, diálogos y discursos*. Editado por James Marston Fitch. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.
- MOIX, LLÀTZER. *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- MOLINARI, ANDRÉS. «Un hotel con el corazón de candilejas». En *Historia del Hotel Alhambra Palace*, 39-60. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018.
- MONCLÚS, JAVIER, CARLOS LABARTA, CARMEN DÍEZ, LUIS AGUSTÍN y IÑAKI BERGERA, eds. *Paisajes urbanos residenciales en la Zaragoza contemporánea*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012.
- MONCLÚS, JAVIER. «Teorías arquitectónicas y discurso urbanístico: de las operaciones de "embellecimiento" a la reforma global de la ciudad en el s. XVIII». *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, n.º 79 (1989): 25-40.
- MONEO, RAFAEL. «De la tipología». *Summarios*, n.º 79 (1984): 15-26.
- MONEO, RAFAEL. «El carmen de Rodríguez-Acosta en Granada». En *La vida de los edificios: la mezquita de Córdoba, la Lonja de Sevilla y un carmen en Granada*, 105-216. Barcelona: Acatilado, 2017.
- MONEO, RAFAEL. «José María García de Paredes». En *José María García de Paredes*, 13-14. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga, 1992.
- MONEO, RAFAEL. «Otra modernidad». En *Arquitectura y ciudad: la tradición moderna, entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2007.
- MONEO, RAFAEL. *El Carmen Rodríguez Acosta*. Editado por Francisco Fernández, Antonio Carvajal, Montserrat Ribas y Miguel Rodríguez-Acosta. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2001.
- MONEO, RAFAEL. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- MONTALVO CORREA, JAIME. «El instituto de reformas sociales y la vivienda social en España a principios del siglo XX: la política de casas baratas». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 1: 48-53. Madrid: Nerea, 2003.
- MONTANER, JOSEP MARIA. «La experiencia del lugar: Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi». *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, n.º 2 (2011): 39-45.
- MONTANER, JOSEP MARÍA. «Paisajes reciclados. Sistemas morfológicos para la condición posmoderna». En *Paisaje y arte*, editado por Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores, 2007.
- MONTANER, JOSEP MARIA. «Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, 233-48. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- MONTANER, JOSEP MARIA. *Después del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- MONTANER, JOSEP MARÍA. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- MONTANER, JOSEP MARIA. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MONTEYS, XAVIER. *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

- MORELL SIXTO, ALBERTO. «Como en un amanecer. Sobre la Caja General de Granada del arquitecto Alberto Campo Baeza». *Periódico de Arquitectura*, n.º 3 (2002): 18-21.
- MORENO GARRIDO, ANA. «Madrid, 1912. El reto del turismo». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 37 (2015): 23-44.
- MOREU JALÓN, EDUARDO JOSÉ. «José Felipe Giménez Lacal: el arquitecto en la Granada de su época». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1998.
- MORSE, MARGARET. *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- MORTES, VICENTE. «La vivienda: Ideas sobre el problema». *Arquitectura*, n.º 198 (1958): 19-26.
- MOYA BLANCO, LUIS. «Arquitectos olvidados: Teodoro Anasagasti». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 191 (1957): 5-7.
- MOYA GONZÁLEZ, LUIS, ed. *La vivienda social en Europa: Alemania, Francia y Países Bajos desde 1945*. Madrid: Mairera Libros, 2008.
- MOYA GONZÁLEZ, LUIS. «Los antecedentes franquistas de la política de la vivienda social». *Cuadernos de Investigación Urbanística*, n.º 100 (2015): 2008-11.
- MUGURUZA OTAÑO, PEDRO. «Estudios para un plan de mejoramiento de las viviendas humildes». *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, n.º 4 (1942): 16-58.
- MUGURUZA OTAÑO, PEDRO. «Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional». En *I Asamblea Nacional de Arquitectos*, 1939.
- MUGURUZA, JOSÉ M. «Los albergues y paradores de turismo». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 84 (1948): 470-71.
- MUMFORD, LEWIS. «Monumentalism, Symbolism and Style». *Architectural Review*, n.º 105 (1949): 173-80.
- MUMFORD, LEWIS. *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Traducido por E. L. Revol. 2ª ed. Vol. II. Buenos Aires: Infinito, 1979 (publicación original de 1961).
- MUMFORD, LEWIS. *The Highway and the City*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963 (publicación original de 1953).
- MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP. «El diálogo entre proyecto y lugar. Un reto para la arquitectura del siglo XXI». *Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos*, n.º 2 (2011): 33-38.
- MUÑOZ MUÑOZ, HÉCTOR. «Las ventanas de Le Corbusier: Del hueco al espacio». Trabajo Fin de Grado, Universitat Politècnica de València, 2015.
- MUÑOZ RAMÍREZ, FRANCESC. «Paisajes ateritoriales, paisajes en huelga». En *La construcción social del paisaje*, editado por Joan Nogué, 2ª ed., 293-323. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- MUÑOZ RAMÍREZ, FRANCESC. *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- MUXÍ, ZAIDA. *La arquitectura de la ciudad global*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO. «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)». *AV. Arquitectura y Vivienda*, n.º 3 (1985): 28-35.
- NOGUÉ, JOAN y JORDI DE SAN EUGENIO VELA. «The Visual Landscape's Contribution to Generating Territorial Brands». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 2017, n.º 74 (2017): 143-60.
- NOGUÉ, JOAN, ed. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- NOGUÉ, JOAN. «El retorno al paisaje». *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, n.º 45 (2010): 123-36.
- NOGUÉ, JOAN. «Introducción: La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, 9-24. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- NOGUÉ, JOAN. «Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales». En *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, editado por Toni Luna y Isabel Valverde, 25-41. Barcelona - Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña, Universitat Pompeu Fabra, 2011.
- NOGUÉ, JOAN. «Paisaje y turismo». *Estudios Turísticos* 35, n.º 103 (1989): 35-46.
- NOGUÉ, JOAN. «Paisaje, identidad y globalización». *FABRIKART*, n.º 7 (2001): 136-45.
- NOGUÉ, JOAN. «Sentido del lugar, paisaje y conflicto». *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder* 5, n.º 2 (2015): 155-63.
- NOGUÉ, JOAN. «Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas». *Ería. Revista cuatrimestral de Geografía*, n.º 73-74 (2007): 373-82.
- NOGUÉ, JOAN. «Turismo, percepción del paisaje y planificación del territorio». *Estudios Turísticos* 115, n.º 115 (1992): 45-54.
- NORBERG SCHULZ, CHRISTIAN. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Reverté, 2009 (publicación original de 2000).
- OLGOSO MORENO, ISIDRO. *Entre ríos: historias del Zaidín (1953-1979)*. Granada: La Vela, 2001.
- OLWIG, KENNETH. «Epilogue to Landscape as Mediator: The Non-Modern Commons Landscape and Modernism's Enclosed Landscape of Property». En *Landscape as Mediator, Landscape as Commons. International Perspectives on Landscape Research*, editado por Benedetta Castiglioni, Fabio Parascandolo y Marcello Tanca, 197-214. Padua: Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2015.
- OROZCO, EMILIO. «Aproximación a la personalidad de José María Rodríguez Acosta: vida y arte, ética y estética». En *Jose María Rodríguez-Acosta 1878-1941. Entre el academicismo y el historicismo: Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, 1978.
- ORTEGA CANTERO, NICOLÁS. «Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España». *Anales de Literatura Española*, n.º 27 (2015): 23-44.
- ORTEGA CANTERO, NICOLÁS. «La Institución Libre de Enseñanza y el entendimiento del paisaje madrileño». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n.º 6 (1986): 81-98.
- ORTEGA CANTERO, NICOLÁS. «Los viajeros románticos extranjeros y el descubrimiento del paisaje de España». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 57, n.º 2 (2002): 225-44.
- ORTEGA CANTERO, NICOLÁS. «Paisaje, patrimonio e identidad en la conformación de la primera política turística española». *Ería. Revista Cuatrimestral de Geografía*, n.º 93 (2014): 27-42.
- PACK, SASHA D. *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Traducido por Ana Marí. Madrid: Turner, 2009.

- PADDISON, RONAN. «City Marketing, Image Reconstruction and Urban Regeneration». *Urban Studies* 30, n.º 2 (1993): 339-49.
- PAPOTTI, DAVIDE. «Guardare un paesaggio è già possederlo? La “democrazia del paesaggio” fra mobilità globale, immigrazione e localismi identitari». *Rivista Geografica Italiana* 120, n.º 4 (2013): 379-95.
- PÁRAMO, ERNESTO, JAVIER RUIZ NUÑEZ y JAVIER MEDINA FERNÁNDEZ, eds. *Con luz propia*. Granada: Consorcio Parque de las Ciencias, 2003.
- PARCERISA BUNDÓ, JOSEP. *Forma urbis: cinco ciudades bajo sospecha*. Barcelona: Laboratori d'Urbanisme de Barcelona, 2012.
- PARIS, CHRIS. *Affluence, Mobility and Second Home Ownership*. Londres - Nueva York: Routledge, 2011.
- PASCUAL DEL COSO, CARLOS. «Las primeras postales del Hotel Alhambra Palace». En *Historia del Hotel Alhambra Palace*, 61-78. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018.
- PATTERSON, MATT. «The Role of the Public Institution in Iconic Architectural Development». *Urban Studies* 49, n.º 15 (2012): 3289-3305.
- PELLEJERO, CARMELO. «La política turística en la España del siglo XX: una visión general». *Historia Contemporánea*, n.º 25 (2002): 233-65.
- PENA LÓPEZ, CARMEN. «Paisajismo e identidad. Arte Español». *Estudios Geográficos* 71, n.º 269 (2010): 505-43.
- PEREA, ANDRÉS y ANTONIO FERNÁNDEZ PICAZAS. «Sede de la Diputación de Granada». *Promateriales*, n.º noviembre (2007): 50-57.
- PEREA, ANDRÉS. «Diputación Provincial de Granada». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 341 (2005): 20-23.
- PEREA, ANDRÉS. «Nueva sede de la Diputación de Granada». *Memoria de Proyectos*, n.º (2001-2003) *Trabajos de profesores* (2003): 84-89.
- PÉREZ DE AYALA, RAMÓN, JOSÉ TOMÁS CAÑAS JIMÉNEZ y FLORENCIO FRIERA SUÁREZ. *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas: escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1991.
- PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR, MARÍA TERESA PÉREZ CANO, EDUARDO MOSQUERA ADELL y JOSÉ RAMÓN MORENO PÉREZ. *50 años de arquitectura en Andalucía, 1936-1986*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1986.
- PÉREZ ESCOLANO, VÍCTOR. «Arquitectura y política en España a través del Boletín de la Dirección General de Arquitectura, 1946-1957». *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 15 (2013): 35-46.
- PÉREZ GONZÁLEZ, BLAS. «VI Asamblea Nacional de Arquitectos. Discurso del Excelentísimo Señor Ministro de la Gobernación, D. Blas Pérez González, en la sesión de clausura». *Reconstrucción*, n.º 115 (1953): 3-8.
- PÉREZ HUMANES, MARIANO. «Implicaciones: Sobre la situación de la arquitectura en el mundo de la imagen». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2001.
- PÉREZ-CELLINI, JUAN JOSÉ. «El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)». *Locus Amoenus*, n.º 13 (2015): 127-38.
- PIÉ I NINOT, RICARD, CARLOS ROSA JIMÉNEZ, IVÁN ÁLVAREZ LEÓN y NURIA NEBOT GÓMEZ DE SALAZAR, eds. *Turismo y paisaje*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.
- PINOS NAVARRETE, AÍDA. «El Parque Tecnológico de la Salud (PTS) de Granada. Operación urbanística». En *Naturaleza, territorio y ciudad en un mundo global. Actas del XXV Congreso de la Asociación de Geógrafos Españoles*. Asociación de Geógrafos Españoles, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- PITA ANDRADE, JOSÉ MANUEL. «Editorial». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 22 (1974): 283-86.
- PLANHO CONSULTORES + AIDHOS ARQUITECT. «Hospital Universitario del Campus de la Salud, Granada». *Promateriales*, n.º 77 (2014): 8-15.
- PLAZA, BEATRIZ. «Evaluating the Influence of a Large Cultural Artifact in the Attraction of Tourism: The Guggenheim Museum Bilbao Case». *Urban Affairs Review* 36, n.º 2 (2000): 264-74.
- POL, FRANCISCO. «La enseñanza autárquica de la arquitectura (1939-1957) como autorreproducción del grupo profesional». *Arquitectura*, n.º 199 (1976): 99-108.
- PORTELA FERNÁNDEZ-JARDÓN, CESAR. «Paisaje y proyecto», 2001. <http://paisajeyterritorio.es/assets/paisaje-y-proyecto.-portela-fernandez-jardon%2C-c.pdf>.
- POZO FELGUERA, GABRIEL. *La Gran Vía de Granada: un siglo*. Granada: Caja Rural, 1997.
- POZO MUNICIO, JOSÉ MANUEL. «Hay otra historia». En *Los brillantes 50: 35 proyectos*, editado por José Manuel Pozo Municio. Pamplona: T6 Ediciones, 2004.
- PRECEDO LEDO, ANDRÉS. *Ciudad y desarrollo urbano*. Madrid: Síntesis, 1996.
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO y PEDRO BIDAGOR. «Estudio sobre el Albaicín I». *Arquitectura*, n.º 166 (1933): 33-42.
- PRIETO-MORENO, FRANCISCO. «La vivienda en Andalucía oriental». *Reconstrucción*, n.º 30 (1943): 39-48.
- PUERTAS CONTRERAS, MARÍA DEL PILAR. «Algunos aspectos del urbanismo municipal granadino durante la II República (1931-1934)». *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, n.º 37 (2005): 105-33.
- PUERTAS CONTRERAS, MARÍA DEL PILAR. «La vivienda social en la Granada de la postguerra». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012.
- PUERTAS CONTRERAS, MARÍA DEL PILAR. «La vivienda social en la Granada de la postguerra». *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, n.º 50 (2012): 189-97.
- PUGIN, AUGUSTUS WELBY NORTHMORE. *Contrasts: Or, a Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day, Showing the Present Decay of Taste*. Londres: Charles Dolman, 1841.
- QUAGLIERI DOMÍNGUEZ, ALAN y ANTONIO PAOLO RUSSO. «Paisajes urbanos en la época post-turística. Propuesta de un marco analítico». *Scripta Nova. Revista electrónica de Ciencias Sociales* XIV, n.º 323 (2010).
- QUESADA CAÑAVERAL Y PIÉDROLA, JULIO. *Memorias del Conde de Benalúa*. Edición facsímil con estudio preliminar de Manuel Titos Martínez. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007 (publicación original de 1924).
- QUESADA DORADOR, EDUARDO, ed. *Manifiesto de la Alhambra*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, Delegación en Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993 (texto original de 1953).
- QUESADA DORADOR, EDUARDO. *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2005.

- QUIRÓS LINARES, FRANCISCO. «El paisaje urbano español en el siglo XIX». En *Estudios sobre historia del paisaje español*, editado por Nicolás Ortega Cantero, 155-68. Madrid: Los libros de la Catarata, 2002.
- QUIRÓS LINARES, FRANCISCO. *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*. Editado por Francisco Coello. Gijón: Trea, 2009.
- RAMOS JIMÉNEZ, ISMAEL. «Ángel Barrios: el compositor en su época». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- RAMOS PUERTOLLANO, MIGUEL ÁNGEL. «Alhambra Palace. Un hotel para el siglo XXI». *Alzada*, n.º 115 (2017): 32-41.
- RELPH, EDWARD. *The Modern Urban Landscape: 1880 to the Present*. Londres: Croom Helm, 1987.
- REUS MARTÍNEZ, PATRICIA y JAUME BLANCAFORT SANSÓ. «Vistabella, 1941-1953. La vivienda social durante de la Autarquía a través de un caso periférico». *P+C*, n.º 7 (2016): 1941-53.
- REVILLA UCEDA, MIGUEL ÁNGEL. *José María Rodríguez-Acosta: 1878-1941*. Editado por Julián Gállego. 2ª ed. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1994.
- RIBAS Y PIERA, MANUEL. «Paisaje y ciudad». *Ciudades*, n.º 7 (2018): 69.
- RIESCO CHUECA, PASCUAL. «Estéticas privadas y estéticas públicas en la producción y consumo del paisaje rural». En *Territorio y Patrimonio: Los Paisajes Andaluces*, editado por Juan Fernández Lacomba, Fátima Roldán Castro y Florencio Zoido Naranjo, 58-75. Sevilla: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2003.
- RIESCO CHUECA, PASCUAL. «La deliberación sobre el espacio vivido: Empirismo y comunicación en los paisajes postmodernos». En *Representaciones de la postmodernidad: Una perspectiva interdisciplinar*, editado por Manuel Almagro Jiménez, 69-113. Sevilla: ArCibel Editores, 2011.
- RIESCO CHUECA, PASCUAL. «Sinsabores del paseante urbano. Notas para un censo de disonancias callejeras». *Asociación de Profesores para la difusión y protección del Patrimonio Histórico*, n.º 14 (2006): 19-21.
- RIVAS LÓPEZ, ESTEBAN JOSÉ. «El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta: una indagación gráfica». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.
- RIVAS NAVARRO, JUAN LUIS y BELÉN BRAVO RODRÍGUEZ. «Aproximación a la primera periferia al sur de Granada: de las huertas a las villas urbanas (1920-1951)». *Ciudades*, n.º 19 (2017): 163.
- RIVAS NAVARRO, JUAN LUIS. «La travesía más transparente. La visión de Córdoba, Málaga y Granada desde su calle ciudad». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- RODRÍGUEZ CENTENO, JUAN CARLOS y CLAUDIO RODRÍGUEZ CENTENO. «La arquitectura como elemento de formación de la imagen corporativa». *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, n.º Extra 1 (1997): 41-48.
- RODRÍGUEZ CUETO, JOSÉ. «La vivienda andaluza». *Arquitectura*, n.º 20 (1943): 289, 319.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, JOSÉ MANUEL. «La Alhambra efímera: el pabellón de España en la exposición universal de Bruselas (1910)». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 28 (1997): 125-39.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, JESÚS y CARMEN VENEGAS MORENO. «Paisaje y planeamiento urbanístico». En *Paisaje y ordenación del territorio*, 145-52. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Fundación Duques de Soria, 2002.
- RODRÍGUEZ SOTUCA, MARINA. «Unlandschaft. El paisaje indefinido». Tesis doctoral, Universidad Europea de Madrid, 2017.
- RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM, MIGUEL. «Fulgor de cipreses y arrayanes: Un mecenazgo en Granada». *Revista de Occidente*, n.º 180 (1996): 143-58.
- RODRÍGUEZ-MORA, ÓSCAR. *De las vanguardias a la arquitectura contemporánea: espacio-tiempo, hiperespacio y nuevas geometrías*. Buenos Aires: Diseño, 2018.
- ROJO DE CASTRO, LUIS. «La vivienda en Madrid durante la posguerra. De 1939 a 1949». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 1: 226-43. Madrid: Nerea, 2003.
- ROMÁN RUIZ, GLORIA. «“Ni un español sin hogar”: La política de construcción de viviendas sociales en el campo alto-andaluz durante el franquismo y su potencial para generar consentimiento entre la población». *Historia Social*, n.º 92 (2018): 63-80.
- ROWE, COLIN y FRED KOETTER. *Ciudad Collage*. Traducido por Esteban Rimbau Saurí. Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (publicación original de 1978).
- RUIZ CARNERO, CONSTANTINO. «La emoción del paisaje». *Reflejos*. Granada, 1 de diciembre de 1929.
- RUSIÑOL, SANTIAGO. «Los cármenes de Granada». *Arquitectura*, n.º 39 (1922): 307-8.
- SACCHI, ARCHIMEDE. *Le abitazioni. Alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville*. Milán: Ulrico Hoepli, 1874.
- SAGUAR QUER, CARLOS. «Teodoro Anasagasti: poemas arquitectónicos». *Goya*, n.º 274 (2000): 49-58.
- SAINZ, JORGE. «Rotundidad ortogonal. Palacio de Deportes, Granada». *AV Monografías*, n.º 33 (1992): 18-25.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. «2.3 Tipologías arquitectónicas». *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, n.º 202 (1976): 25-34.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. «Las tipologías que propone el Plan». En *Sobre el planeamiento en la Comarca de Granada*, editado por Carlos Jerez Mir, 87-100. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1980.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. «Los problemas urbanos de Granada». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 22 (1974): 337-43.
- SAMBRICIO, CARLOS, ed. *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*. Madrid: Nerea, 2003.
- SAMBRICIO, CARLOS. «Contemporaneidad vs. modernidad. El concurso de vivienda experimental de 1956». En *La Vivienda Experimental: El Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*, 3-21. Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997.
- SAMBRICIO, CARLOS. «De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta». *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 4 (2000): 75-90.
- SAMBRICIO, CARLOS. «El Plan Nacional de la Vivienda de 1955». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 2: 53-55. Madrid: Nerea, 2003.
- SAMBRICIO, CARLOS. «Introducción». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 1: 25-27. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Ministerio de Fomento, Consejo Económico y Social, 2003.

- SAMBRICIO, CARLOS. «La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959». En *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*, 13-84. Madrid: Electa España, 1999.
- SAMBRICIO, CARLOS. «La vivienda española en los años 50». En *Los Años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, 39-47. Pamplona: T6 Ediciones, 2000.
- SAMBRICIO, CARLOS. «Vivienda social en tiempos de crisis. Sobre las varias crisis vividas en el pasado reciente». En *Textos de teoría y crítica y bibliografía sobre arquitectura moderna y contemporánea*, editado por Antón Capitel, 108-14. Madrid: Grupo de Investigación «Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea», 2018.
- SAMBRICIO, CARLOS. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1983.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, CARLOS DE. «Las colonias de casas baratas». En *Un siglo de vivienda social: 1903-2003*, editado por Carlos Sambricio, Vol. 1: 69-71. Madrid: Nerea, 2003.
- SÁNCHEZ LOZANO, EUGENIO y JOSÉ LUIS ROMANY. «Vivienda experimental». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 193 (1958): 4-6.
- SANTIAGO MARTÍN DE MADRID, PAULA. «La mística del progreso. El paisaje urbano al comienzo del siglo XX». *Revista Bellas Artes*, n.º 10 (2012): 41-63.
- SASSEN, SASKIA. *The Global City: New York, London, Tokyo. The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton - Oxford: Princeton University Press, 1991.
- SAZATORNIL RUIZ, LUIS. «De Diebitsch a Hénard: el "estilo Alhambra" y la industrialización del orientalismo». En *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia*, editado por Juan Calatrava y Guido Zucconi, 53-72. Madrid: Abada Editores, 2012.
- SCHIVELBUSCH, WOLFGANG y MIRKO ZARDINI, eds. *Sense of the City: An Alternate Approach to Urbanism*. Quebec: Canadian Centre for Architecture, 2005.
- SECCHI, BERNARDO. «Ciudad moderna, ciudad contemporánea y sus futuros». En *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, editado por Ángel Martín Ramos, 145-58. Barcelona: Edicions UPC, 2004 (texto original de 1999).
- SECCHI, BERNARDO. «Le condizioni sono cambiate». *Casabella*, n.º 498/9 (1984): 8-13.
- SECO DE LUCENA PAREDES, LUIS. «Elogio de Granada». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, diciembre de 1935.
- SECO DE LUCENA PAREDES, LUIS. «Obsesión Modernizante. Recuerdo de Boabdil. El oro del Darro». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, mayo de 1931.
- SEDLMAYR, HANS. *El arte descentrado: las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Traducido por Gabriel Ferraté Pascual. Barcelona: Labor, 1959 (publicación original de 1948).
- SEGUÍ, JOSÉ. *Granada: un proyecto de futuro: Plan general, avance*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1994.
- SERRA, JUAN. «La arquitectura contemporánea y el color del paisaje: entre el mimetismo y la singularidad». *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 16 (2010): 106-15.
- SERRANO, MARÍA DEL MAR. «Viajes y viajeros por la España del siglo XIX». *Geocrítica*, n.º 98 (1993): 5-58.
- SERT, JOSEP LLUÍS, JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES y LOTHAR CREMER. «García de Paredes. Auditorio Manuel de Falla». *Arquitectura*, n.º 215 (1978): 70-75.
- SERT, JOSEP LLUÍS. «Below the Alhambra: Manuel de Falla Centre, Granada». *The Architectural Review* 167, n.º 995 (1980): 138-43.
- SERT, JOSEP LLUÍS. *Can our cities survive? An ABC of Urban Problems, their Analysis, their Solutions; Based on the Proposals Formulated by the C.I.A.M.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1944.
- SHARP, THOMAS. *The Anatomy of the Village*. Abingdon - Nueva York: Routledge, 2014 (publicación original de 1946).
- SHELLER, MIMI y JOHN URRY. «The City and the Car». *International Journal of Urban and Regional Research* 24, n.º 4 (2000): 737-57.
- SIMMEL, GEORG. «La metrópolis y la vida mental». *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, n.º 4 (2005): 1-10 (texto original de 1903).
- SITTE, CAMILO. *Construcción de Ciudades según principios artísticos*. Traducido por Emilio Canosa. Barcelona: Canosa, 1926 (publicación original de 1889).
- SIZA VIEIRA, ÁLVARO y JUAN DOMINGO SANTOS. «Sobre la memoria de la ciudad y algunas notas acerca de Picasso. Conversación entre los arquitectos Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos», 2003. <https://fundacion.arquia.com/media/5007/sobre-la-memoria-de-la-ciudadcadiz.pdf>.
- SIZA VIEIRA, ÁLVARO. «Edificio Zaida y casa patio». *El Croquis*, n.º 140 (2008): 112-25.
- SIZA VIEIRA, ÁLVARO. «Sulla pedagogia». *Casabella*, n.º 770 (2008): 3.
- SIZA VIEIRA, ÁLVARO. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003.
- SIZA VIEIRA, ÁLVARO. *Textos*. Editado por Carlos Campos Morais. Traducido por Juana María Inarejos Ortiz y Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2014.
- SKLAIR, LESLIE y LAURA GHERARDI. «Iconic Architecture as a Hegemonic Project of the Transnational Capitalist Class». *City* 16, n.º 1-2 (2012): 57-73.
- SKLAIR, LESLIE. «Iconic Architecture and Capitalist Globalization». *City* 10, n.º 1 (2006): 21-47.
- SKLAIR, LESLIE. «Iconic Architecture and the Culture-ideology of Consumerism». *Theory, Culture & Society* 27, n.º 5 (2010): 135-59.
- SKLAIR, LESLIE. «The Transnational Capitalist Class and Contemporary Architecture in Globalizing Cities». *International Journal of Urban and Regional Research* 29, n.º 3 (2005): 485-500.
- SKLAIR, LESLIE. *The Icon Project: Architecture, Cities, and Capitalist Globalization*. Nueva York: Oxford University Press, 2017.
- SMITH, ANDREW. «Conceptualizing City Image Change: The "Re-Imaging" of Barcelona». *Tourism Geographies* 7, n.º 4 (2005): 398-423.
- SMITH, JULIAN. «Cultural Landscape Theory and Practice. Moving from Observation to Experience». En *Understanding Heritage: Perspectives in Heritage Studies*, editado por Marie-Theres Albert, Roland Bernecker y Britta Rudolff, 49-66. Berlín - Boston: De Gruyter, 2013.
- SMITH, MICK. «Repetition and Difference: Lefebvre, Le Corbusier and Modernity's (Im)moral Landscape». *Ethics, Place & Environment: A Journal of Philosophy & Geography* 4, n.º 1 (2010): 31-44.

- SMITHSON, ROBERT. «La entropía se hace visible». En *De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*, editado por Javier García-Germán, 51-61. Barcelona: Gustavo Gili, 2010 (texto original publicado en la revista *On Site* en 1973).
- SMITHSON, ROBERT. «La entropía y los nuevos monumentos». En *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, 63-71. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo (IVAM), Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1993 (texto original publicado en la revista *Artforum* en 1966).
- SMITHSON, ROBERT. «Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey». *Cuatro Cuadernos. Apuntes de Arquitectura y Patrimonio*, n.º II (2006): 56-61 (texto original publicado en la revista *Artforum* en 1967).
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)». *Arquitectura*, n.º 199 (1976): 19-30.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. «Las ciudades capitales de Walter Benjamin». En *Metrópolis: ciudades, redes, paisajes*, editado por Ignasi de Solà-Morales y Xavier Costa, 10-19. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. «Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli». En *Territorios*, 55-75. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. «Terrain vague». En *Naturaleza y Artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, editado por Iñaki Ábalos, 122-32. Barcelona: Gustavo Gili, 2011 (texto original publicado en 1995).
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- SOLÀ-MORALES, MANUEL DE. «Contra el modelo de metrópolis universal». En *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, editado por Ángel Martín Ramos, 99-104. Barcelona: Edicions UPC, 2004.
- SORROCHE CUERVA, MIGUEL ÁNGEL. «Un proyecto de Francisco Prieto-Moreno de cuatro casas en la Huerta de los Ángeles». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 40 (2009): 361-78.
- SOTA, ALEJANDRO DE LA. «Arquitectura y naturaleza». En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*, editado por Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.
- SOTA, ALEJANDRO DE LA. «La arquitectura y el paisaje». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 128 (1952): 35-48.
- STORM, ERIC. «Regionalismo y arquitectura en España, 1900-1930. Contexto cultural, ideología y logros concretos». En *Arquitectura popular. Tradição e Vanguarda – Tradición y Vanguardia*, editado por Paula André y Carlos Sambricio, 49-85. Lisboa: Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território/Instituto Universitário de Lisboa, 2016.
- SUSO FERNÁNDEZ-FÍGARES, JORGE. «Centro de Iniciativa Empresarial». *Periódico de Arquitectura*, n.º 8 (2005): 28-29.
- SUSTI FATJÓ, XAVIER. «El misterioso caso de las urbanizaciones y sus chalets». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 98 (22 de julio de 1973).
- TERÁN, FERNANDO DE. *Ciudad y urbanización en el mundo actual*. Madrid - Barcelona: Blume, 1969.
- TERÁN, FERNANDO DE. *El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*. Madrid: Akal, 2009.
- TERÁN, FERNANDO DE. *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- TESTA, PETER A. «The Architecture of Alvaro Siza». Memoria para la obtención del Master of Science in Architecture Studies, MIT, 1984.
- TITOS MARTÍNEZ, MANUEL. «El duque de San Pedro de Galatino, promotor del Hotel Alhambra Palace (1857-1936). Política y empresa en la España de la Restauración». En *Historia del Hotel Alhambra Palace*, 15-24. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 2018.
- TITOS MARTÍNEZ, MANUEL. *El Duque de San Pedro de Galatino*. Granada: Comares, 1999.
- TORREGROZA LARA, ENVER JOEL. «Del viajero al turista: estética y política del paisaje urbano». *Desafíos*, n.º 19 (2008): 71-103.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. «Granada: La ciudad que desaparece». *Arquitectura*, n.º 53 (1923): 157-81.
- TORRES, ELÍAS. «Y el resto, verde». *Arquitecturas Bis*, n.º 44 (1979): 44-50.
- TRIVI, NICOLÁS ALBERTO. «El paisaje, del atractivo al fetiche. Un ensayo sobre consumo visual y turismo». *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 16, n.º 4 (2018): 1131-41.
- TROVATO, GRAZIELLA. *Des-velos: autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal, 2007.
- TURNER, LOUIS y JOHN ASH. «El turismo y el beneficio del progreso humano». En *La horda dorada. El turismo internacional y la periferia del placer*, 73-86. Madrid: Endymion, 1991.
- UNWIN, RAYMOND. *La práctica del urbanismo: una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios*. Editado por Manuel de Solà-Morales i Rubió. Barcelona: Gustavo Gili, 1984 (publicación original de 1909).
- UNWIN, RAYMOND. *Town Planning in Practice. An Introduction to the Art of designing Cities and Suburbs*. Londres: Adelphi, 1909.
- URRUTIA NÚÑEZ, ÁNGEL. *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- URRY, JOHN. «La mirada del turista». *Turismo y Patrimonio*, n.º 3 (2018): 51-66 (texto original de 1990).
- URRY, JOHN. *Consuming Places*. Londres - Nueva York: Routledge, 2002.
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. «Aspecto general de Granada». *Granada Gráfica: revista ilustrada*. Granada, enero de 1920.
- VALLEJO POUSADA, RAFAEL, ELVIRA LINDOSO-TATO y MARGARITA VILAR-RODRÍGUEZ. «Los orígenes históricos del turista y del turismo en España: La demanda turística en el siglo XIX». *Investigaciones de Historia Económica*, n.º 16 (2018): 12-22.
- VALLEJO POUSADA, RAFAEL. «De país turístico rezagado a potencia turística. El turismo en la España de Franco». *DT-AEGE*, n.º 1408 (2014): 1-58.
- VÁZQUEZ ASTORGA, MÓNICA. «En busca de una arquitectura de identidad nacional: Teodoro de Anasagasti y Algán». En *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, 169-84, 2011.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. «El hombre libre en la naturaleza libre». *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n.º 98 (22 de julio de 1973): 2-5.

- VEGA, CARMELO. «Paisajes de tránsito. Inventiones de la mirada turística». En *Paisajes del placer y de la crisis: El espacio turístico canario y sus representaciones*, 39-53. Tegui: Fundación César Manrique, 2004.
- VELASCO ROMERA, IVÁN. «Los nuevos paisajes: la desterritorialización de la memoria». En *Ciudad, territorio y paisaje Reflexiones para un debate multidisciplinar*, editado por Carlos Cornejo Nieto, Juan Morán Sáez y José Prada Trigo, 469-79. Madrid: CSIC, 2010.
- VENTURI, ROBERT, DENISE SCOTT BROWN y STEVEN IZENOUR. *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Traducido por Justo G. Baramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2011 (publicación original de 1977).
- VERDAGUER VIANA-CÁRDENAS, CARLOS. «El paisaje análogo, un sueño urbano de la modernidad». *Revista de Occidente*, n.º 204 (1998): 136-50.
- VIDAURRE, JULIO. «Aspectos negativos de la vivienda». *Arquitectura*, n.º 129 (1969): 4-6.
- VILLAFRANCA JIMÉNEZ, MARÍA DEL MAR. «La Alhambra que visitó Sorolla». En *Sorolla. Jardines de luz*, 3-13. Madrid: Ediciones El Viso, 2012.
- VILLAR MOVELLÁN, ALBERTO y CLEMENTE MANUEL LÓPEZ JIMÉNEZ, eds. *Arquitectura y regionalismo*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013.
- VILLAR, EMILIO H. DEL. «El turismo y España. Una sociedad importante». *Nuevo Mundo*, agosto de 1905.
- VV.AA. «Rascacielos en España. Sesión de crítica de arquitectura». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 158 (1955): 29-44.
- VV.AA. «VI Congreso Nacional de Arquitectos (San Sebastián - 12 al 19 de septiembre de 1915). Conclusiones aprobadas en la sesión privada de votación, que se celebró el día 19 de Septiembre de 1915, y proclamadas públicamente en la solemne de clausura...» *La construcción moderna*, n.º 20 (1915): 305-13.
- VV.AA. *García de Paredes: la arquitectura y el silencio*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 1992.
- VV.AA. *J.M. García de Paredes: Arquitecto (1924-1990)*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- VV.AA. *Jose María Rodríguez-Acosta 1878-1941. Entre el academicismo y el historicismo: Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, 1978.
- VV.AA. *Mesa Redonda: sobre la Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Granada*. Granada: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Granada, 1983.
- VV.AA. *Racionalización de la construcción: IX Seminario del Instituto Nacional de la Vivienda*. Madrid: Instituto Nacional de la Vivienda, 1970.
- WILLIAMS, LEONARD. *Granada: recuerdos, aventuras, estudios e impresiones*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1991 (publicación original de 1906).
- WORDSWORTH, DORA. *Journal of a Few Months Residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*. Vol. II. Londres: Edward Moxon, 1847.
- ZAERA, ALEJANDRO. «Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza». *El Croquis*, n.º 68/69 (1994): 6-31.
- ZAVALA, JUAN DE. «[V Asamblea nacional de arquitectos] Tema III. - Arte. Tendencias actuales de la Arquitectura». *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 90 (1949): 264-68.

ZUKIN, SHARON. *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press, 1991.

ZUMTHOR, PETER. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010 (publicación original de 1998).

ZUSMAN, PERLA. «Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea». En *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué, 275-96. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

ZYGRA, DIMITRA N. y JOHN SAYAS. «Second Home Development and the Landscapes of Southern Europe». En *Landscape as Mediator, Landscape as Commons. International Perspectives on Landscape Research*, editado por Benedetta Castiglioni, Fabio Parascandolo y Marcello Tanca, 101-14. Padua: Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2015.

TEXTOS TRANSVERSALES DE REFERENCIA SOBRE GRANADA

ACALE SÁNCHEZ, FERNANDO. *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*. Granada: Universidad de Granada, 2005.

ALMAGRO GORBEA, ANTONIO. *La Alhambra dibujada. Un recorrido por la planimetría histórica del monumento*. Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 1993.

ARGOTE, SIMÓN DE. *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*. Vol. 1. Granada: Imprenta de D. Francisco Gomez Espinosa de los Monteros, 1815.

ARGOTE, SIMÓN DE. *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos*. Vol. 2. Granada: Imprenta de D. Francisco Gomez Espinosa de los Monteros, 1815.

BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL y JOSÉ TITO ROJO, eds. *La Alhambra. Paisaje y memoria*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2000.

BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL, ed. *El Albaicín: Paraíso cerrado, conflicto urbano*. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 2002.

BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. *Alhambra romántica: los comienzos de la restauración arquitectónica en España*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. *Granada napoleónica: ciudad, arquitectura y patrimonio*. Granada: Universidad de Granada, 2013.

BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. *Granada: historia urbana*. Granada: Comares, 2002.

BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Comares, 1999.

BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL. *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: ciudad y desamortización*. Granada: Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 1998.

BERMÚDEZ LÓPEZ, JESÚS. *La Alhambra y el Generalife: guía oficial*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2010.

BOSQUE MAUREL, JOAQUÍN y AMPARO FERRER. *Granada la tierra y sus hombres*. Granada: Universidad de Granada, 1999.

- BOSQUE MAUREL, JOAQUÍN. *Geografía urbana de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- CALATRAVA ESCOBAR, JUAN y MARIO RUIZ MORALES. *Los Planos de Granada 1500-1909: cartografía urbana e imagen de la ciudad*. Granada: Diputación de Granada, 2005.
- CARRASCOSA, MIGUEL J. *El Albayzín en la historia*. Granada: Proyecto Sur, 2001.
- CASARES PORCEL, MANUEL, JAVIER PIÑAR SAMOS, ANTONIO TEJEDOR CABRERA, JOSÉ TITO ROJO, MERCEDES LINARES GÓMEZ DEL PULGAR Y CARLOS SÁNCHEZ GÓMEZ, EDS. *Paseo de los Cármenes del Darro: un paisaje histórico a los pies de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2016.
- CASTELLÓ NICÁS, MONTSERRAT. *La renovación urbana en el Albaicín: la evolución urbana y el proceso de recuperación de un barrio histórico*. Granada: Comares, 2003.
- CONTRERAS, RAFAEL. *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita de occidente*. 2ª ed. Madrid: Imprenta y litografía de A. Rodero, 1878.
- CORTÉS PEÑA, ANTONIO LUIS y BERNARD VINCENT. *Historia de Granada. Vol. III: La época moderna: siglos XVI, XVII y XVIII*. Granada: Don Quijote, 1986.
- DEL CID MENDOZA, ANA. «Cartografía urbana e historia de la ciudad. Granada y Nueva York como casos de estudio». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- ESPIGARES ROONEY, BLANCA. «Cartografías superpuestas. Secciones urbanas de Granada». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, FERNANDO. «El paisaje urbano de la ciudad de Granada». En *Ciudades, arquitectura y espacio urbano. Colección Mediterráneo Económico (3)*, editado por Horacio Capel, 473-502. Caja Rural, 2003.
- GALERA ANDREU, PEDRO A. *La Alhambra vivida*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Tinta Blanca Editor, Editorial Almuzara, 2010.
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO. *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Editado por Francisco Javier Gallego Roca. 10ª ed. Granada: Comares, 1995 (publicación original entre 1936 y 1944 en la revista *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*).
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO. *La Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1963.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO. *Alhambra: imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Editado por Fundación El Legado Andalusi. Granada: Fundación El Legado Andalusi, Patronato de la Alhambra., 2008.
- GARCÍA AYOLA, JOSÉ y JUAN BUSTOS. *Granada siempre viva*. Granada: La General - IDEAL, 2000.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO. *Silla del Moro y Nuevas escenas andaluzas*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.
- GARCÍA LUJÁN, JOSÉ ANTONIO. *El Generalife, jardín del paraíso*. Granada: Copartgraf, 2006.
- GARCÍA PÉREZ, FRANCISCO ANTONIO. «Visiones de la No-Granada. Imágenes acuáticas y subterráneas en la ciudad contrarreformista y burguesa». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. *Cosas granadinas de arte y arqueología*. Granada: Imp. de La Lealtad, 1888.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, MANUEL. *Guía de Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1892.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, JOSÉ ANTONIO y ANTONIO MALPICA CUELLO, eds. *Pensar la Alhambra*. Granada: Anthropos, Diputación Provincial de Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 2001.
- ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL. *Historia urbana de Granada: formación y desarrollo de la ciudad burguesa*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2007.
- JEREZ MIR, CARLOS, ed. *Sobre el planeamiento en la Comarca de Granada*. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1980.
- JEREZ MIR, CARLOS. «La forma del centro histórico de Granada. Morfología urbana, tipología edificatoria y paisaje urbano». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2001.
- JEREZ MIR, CARLOS. *Guía de arquitectura de Granada*. Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1996.
- JIMÉNEZ ESTRELLA, ANTONIO, JULIÁN JOSÉ LOZANO NAVARRO, FRANCISCO SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ y MARGARITA MARÍA BIRRIEL SALCEDO, eds. *Construyendo historia: estudios en torno a Juan Luis Castellano*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- JIMÉNEZ, ALFREDO. *El Albaicín de Granada: la vida de un barrio*. Editado por Emilio López Robles. Sevilla: Guadalquivir, 1999.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, MIGUEL. *El libro del viajero en Granada*. Granada: Imprenta y librería de Sanz, 1843.
- MADOZ, PASCUAL. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Vol. VIII. Madrid: La Ilustración: Est. Tipográfico-Literario-Universal, 1847.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, MARÍA DEL MAR. *La silueta de la ciudad histórica como elemento patrimonial, el caso de Granada*. Armilla: Grontal, 2012.
- PABLOS RAMÍREZ, JUAN CARLOS DE, ed. *El Albaicín en la encrucijada*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- POZO FELGUERA, GABRIEL. *Albayzín, solar de reyes*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1999.
- QUESADA MORALES, DANIEL JESÚS. «Lavaderos de la acequia de Aynadamar y el uso público del agua». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 49 (2018): 219-43.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. *La Alhambra. Estructura y paisaje*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, Ayuntamiento de Granada, 1997.
- SECO DE LUCENA PAREDES, LUIS. «Granada y el paisaje». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 22 (1974): 289-99.
- TITO ROJO, JOSÉ y MANUEL CASARES PORCEL. *El Carmen de la Victoria: un jardín regionalista en el contexto de la historia de los cármenes de Granada*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- TITO ROJO, JOSÉ. «Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y la Alhambra». En *Paisaje y patrimonio*, editado por Javier Maderuelo, 241-71. Madrid: Abada Editores, 2010.

- TITO ROJO, JOSÉ. «Los cármenes del Albaicín, entre la tradición y el invento (Reflexiones sobre la existencia de un estilo)». En *El Albaicín: paraíso cerrado, conflicto urbano*, editado por Juan Manuel Barrios Rozúa, 57-70. Granada: Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, 2003.
- TITO ROJO, JOSÉ. «Los jardines y la génesis de un paisaje urbano a través de la documentación gráfica: El Albayzín de Granada». *PH Boletín*, n.º 27 (1999): 154-65.
- TITOS MARTÍNEZ, MANUEL, ed. *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Vol. III. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1993.
- TITOS MARTÍNEZ, MANUEL, ed. *Textos históricos sobre Sierra Nevada: historia viva*. Serie histórica. Madrid: Organismo Autónomo Parques Nacionales, 2002.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO. *La Alhambra y el Generalife de Granada*. Madrid: Plus-Ultra, 1953 (reedición en 2009 por Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife).
- VALLADAR Y SERRANO, FRANCISCO DE PAULA. *Novísima guía de Granada*. Granada: Imp. y Lib. de la Viuda é Hijos de P. V. Sabatel, 1890.
- VALLADAR, FRANCISCO DE PAULA. *Guía de Granada: historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*. Estudio preliminar de Juan Manuel Barrios Rozúa. Granada: Universidad de Granada, 2000 (publicación original de 1906).
- VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, JUAN y JOSÉ ROMERO YRANZO. *Paseos por Granada, en que sigue la conversacion instructiva de un granadino, y un forastero, en que se notan las curiosidades, grandezas, antigüedades, y noticias de esta antiquissima ciudad*. Vol. II. Granada: Nicolàs Moreno, 1768.
- VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, JUAN. *Paseos por Granada y sus contornos o descripción de sus antigüedades y monumentos*. Vol. I. Granada, 1764.
- VÍLCHEZ VÍLCHEZ, CARLOS. *El Generalife*. Granada: Proyecto Sur, 1991.
- VIÑES MILLET, CRISTINA. *Historia urbana de Granada: su evolución hasta fines del siglo XIX*. Granada: Centro de Estudios Municipales y de Cooperación Interprovincial, 1987.
- VIÑES MILLET, CRISTINA. *La Alhambra de Granada: tres siglos de historia*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.

HEMEROTECA

- «336 viviendas para afiliados a los sindicatos, en Granada». *IDEAL*. 11 de marzo de 1941.
- «687 viviendas del Plan Sindical Nacional serán entregadas en Granada y la provincia, en el próximo octubre». *IDEAL*. 29 de septiembre de 1955.
- «Alhambra Palace, historia y glamur en la colina de Granada». *IDEAL*. 11 de septiembre de 2017.
- «Ávila Rojas obtiene el premio “Salaconst’85” a la mejor edificación en Andalucía». *IDEAL*. 25 de noviembre de 1985.
- «Ávila Rojas: “La Alhambra no se perjudica con la urbanización”». *IDEAL*. 16 de septiembre de 1984.
- «Ávila Rojas: un empresario con proyección de futuro». *IDEAL*. 8 de marzo de 1983.
- «Ayer fueron adquiridos los terrenos para la construcción de 250 viviendas protegidas». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 31 de agosto de 1943.
- «Casas baratas familiares Barrio Figares». *El Defensor de Granada*. 6 de abril de 1929.
- «Cerca de noventa millones de pesetas lleva invertidas en casas, en Granada y provincia, la Obra Sindical del Hogar». *IDEAL*. 18 de julio de 1956.
- «Cesión al Ayuntamiento de 6.194 metros cuadrados de solar para viviendas de sus empleados». *IDEAL*. 21 de agosto de 1943.
- «Cinco camaradas granadinos asistieron al Congreso Nacional de Arquitectos de Falange». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 20 de febrero de 1938.
- «Comisión provincial». *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. 15 de enero de 1913.
- «Cómo serán los mercadillos de barrio». *IDEAL*. 12 de diciembre de 1934.
- «Con los proyectos de la obra nacional de construcción unos mil obreros tendrán trabajo fijo para muchos años». *IDEAL*. 11 de febrero de 1938.
- «Conferencia de Gallego y Burín en la Universidad». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 24 de enero de 1943.
- «Cuatro millones y medio de pesetas importa el presupuesto de las cien viviendas del Sindicato de Transportes». *IDEAL*. 29 de enero de 1950.
- «Ecologistas y colectivos vecinales rechazan la ampliación de los Cármenes de San Miguel». *IDEAL*. 17 de noviembre de 1996.
- «El “Alhambra Palace”: Propaganda del turismo». *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. 5 de junio de 1909.

- «El Alhambra-Palace». *El Defensor de Granada*. 23 de diciembre de 1909.
- «El arte de Teodoro Anasagasti». *La época*. 27 de diciembre de 1920.
- «El banquete al fundador del Barrio Figares». *El Defensor de Granada*. 26 de febrero de 1929.
- «El Cinturón se satura en nuevas viviendas sin los equipamientos previstos». *IDEAL*, 2004.
- «El concurso internacional para la construcción y emplazamiento de un parque en Granada». *El Defensor de Granada*. 27 de octubre de 1930.
- «El crecimiento de Granada precisa ser ordenado correctamente». *IDEAL*, 5 de junio de 1969.
- «El director general de la Vivienda, Sr. Valero Bermejo, dijo que no faltarían las asignaciones normales de hierro y de cemento». *IDEAL*. 8 de febrero de 1955.
- «El Generalife y su Patronato». *Gaceta del Sur. Diario católico de Granada*. 19 de octubre de 1921.
- «El hombre y la sociedad ante el urbanismo, la vivienda y su vivir diario». *IDEAL*. 5 de junio de 1969.
- «El Mirador de Rolando recuperará el esplendor que tuvo en el siglo XVII». *IDEAL*. 18 de mayo de 1990.
- «El Parque de la Salud estudia su futura ampliación en Ogijares». *IDEAL*. 2 de enero de 2008.
- «El Patronato del Generalife». *Noticiero Granadino*. 16 de octubre de 1921.
- «El promotor renuncia a la torre de 18 plantas en el comercial Serrallo Plaza». *Granada hoy*. 29 de abril de 2011.
- «El proyecto del Auditorium “Manuel de Falla”, presentado oficialmente en Granada». *IDEAL*. 7 de julio de 1974.
- «El Rey á Granada». *El Defensor de Granada*. 1 de diciembre de 1908.
- «El Rey en Granada». *El Defensor de Granada*. 1 de enero de 1910.
- «El tranvía á la Alhambra». *La verdad: periódico tradicionalista*. 18 de febrero de 1905.
- «El tranvía á la Alhambra». *Noticiero Granadino*. 15 de marzo de 1907.
- «El tranvía de la Alhambra». *El Defensor de Granada*. 24 de diciembre de 1907.
- «El viejo Rastro agotó su existencia». *IDEAL*. 19 de octubre de 1968.
- «En breve darán comienzo las obras para construir casas para inválidos de la guerra, empleados y obreros». *IDEAL*. 17 de septiembre de 1937.
- «En breve se anunciará la adjudicación de las primeras casas para inválidos, empleados y obreros». *IDEAL*. 18 de septiembre de 1938.
- «En el Ayuntamiento: se reúne la comisión permanente y se adoptan acuerdos para conservar lo típico y pintoresco de Granada». *El Defensor de Granada*. 5 de abril de 1928.
- «En Láchar. Una excursión agradable». *El Defensor de Granada*. 1 de noviembre de 1899.
- «Es aprobado el anteproyecto de ordenación urbana y alineaciones de la ciudad. Abarca el desarrollo de Granada en un período de 100 años». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 1 de enero de 1943.
- «Granada al día». *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. 8 de febrero de 1915.
- «Granada enfrenta un plan de urbanismo a escala de área metropolitana». *IDEAL*. 5 de junio de 1969.
- «Granada experimentó en los últimos veinticinco años mayor crecimiento urbano que desde la época de los Reyes Católicos hasta 1937». *Hoja del Lunes*. 28 de mayo de 1962.
- «Ha comenzado a edificarse otro nuevo grupo de viviendas, tercero en ejecución, de la Obra Nacional de Casas para Inválidos y Obreros». *IDEAL*. 24 de abril de 1938.
- «Hoteles en la Sierra». *El Defensor de Granada*. 16 de agosto de 1906.
- «Hoy serán bendecidas y entregadas oficialmente». *IDEAL*. 16 de mayo de 1956.
- «Hoy, entrega de 400 viviendas del Patronato Santa Adela». *IDEAL*. 18 de junio de 1955.
- «Hoy, entrega de las 300 casas de la barriada “Generalísimo Franco”». *IDEAL*. 19 de noviembre de 1953.
- «Ideas básicas para un futuro Plan de Urbanismo de Granada». *IDEAL*. 8 de julio de 1967.
- «Importante jornada de trabajo de don Miguel Allué Escudero». *IDEAL*. 4 de noviembre de 1971.
- «Kengo Kuma presenta el proyecto para el Gran Espacio Escénico de Granada», 2009. <https://arqa.com/uncategorized/arquitectura-kengo-kuma-presenta-el-proyecto-para-el-gran-espacio-escenico-de-granada.html>.
- «La “joya” del SAS: 120.000 metros de asistencia médica». *Granada Hoy*. 6 de marzo de 2010.
- «La ampliación del PTS en Armilla originará la instalación de más de 200 empresas que crearán 2.000 puestos de trabajo». *IDEAL*. 13 de enero de 2011.
- «La cacería regia». *El Defensor de Granada*. 6 de noviembre de 1906.
- «La calle opina: el barrio de Figares». *IDEAL*. 13 de abril de 1955.
- «La comisión mixta propondrá un bulevar parecido al del Salón, con semáforos en todas sus intersecciones». *IDEAL*. 26 de enero de 1988.
- «La gran vía». *El Defensor de Granada*. 21 de febrero de 1895.
- «La Granada moderna le “pisa el terreno” a la Vega». *IDEAL*, 2002.
- «La guerra de las perspectivas». *IDEAL*. 27 de noviembre de 1994.
- «La Junta interministerial va a presentar al Gobierno el gran plan de construcción de viviendas humildes». *IDEAL*. 10 de enero de 1950.
- «La Ladera del Serrallo, una promoción inmobiliaria como no hay otra». *IDEAL*. 6 de febrero de 1999.
- «La reforma de la ciudad». *El Defensor de Granada*. 4 de diciembre de 1924.
- «La salida de Gallego y Burín de la Alcaldía no implica variación alguna de los planes por él proyectados». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 20 de octubre de 1940.
- «La visita y estudio del Generalife». *El Defensor de Granada*. 1 de abril de 1922.
- «La zona del Zaidín será una ciudad satélite de cuatro mil viviendas». *IDEAL*. 5 de junio de 1957.

- «Labor de construcción y reconstrucción material de España en 1944». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 31 de diciembre de 1944.
- «Las 322 viviendas del Zaidín, en marcha». *IDEAL*. 26 de marzo de 1953.
- «Las 400 viviendas de ampliación del barrio Generalísimo Franco, terminadas». *IDEAL*. 11 de mayo de 1955.
- «Las casas de la Obra Nacional de Construcción serán entregadas con mobiliario completo». *IDEAL*. 17 de marzo de 1938.
- «Las casas para inválidos y obreros se construirán en bloque y también de tipo familiar». *IDEAL*. 22 de julio de 1937.
- «Las casas que hoy se sortean». *IDEAL*. octubre de 1939.
- «Las nuevas urbanizaciones crean pequeños pueblos sin servicios en la Vega». *IDEAL*, 2004.
- «Las Reyes á Granada». *Noticiero Granadino*. 29 de mayo de 1909.
- «Las trecientas [sic] veinticuatro viviendas del Zaidín, terminadas». *IDEAL*. 17 de julio de 1953.
- «Las urbanizaciones, nuevo concepto de ubicación de viviendas». *IDEAL*. 1 de noviembre de 1980.
- «Las viviendas del Patronato de las Angustias, a punto de terminarse». *IDEAL*. 15 de noviembre de 1955.
- «Las viviendas que adjudicarán los Montepíos pasarán a propiedad de sus beneficiarios». *IDEAL*. 4 de septiembre de 1955.
- «Los alumnos de la Escuela de Pintura de Madrid, en Granada». *El Defensor de Granada*. 23 de diciembre de 1926.
- «Los arquitectos españoles y el “Manifiesto de la Alhambra”». *IDEAL*. 20 de septiembre de 1953.
- «Los Reyes á Granada». *Noticiero Granadino*. 2 de junio de 1909.
- «Los tranvías. Una visita». *El Defensor de Granada*. 27 de enero de 1906.
- «Los tranvías». *La verdad: periódico tradicionalista*. 30 de marzo de 1905.
- «Los Verdes piden un pacto para tirar los edificios del Serrallo». *IDEAL*. 16 de septiembre de 2003.
- «Metalúrgicos en huelga». *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. 5 de mayo de 1908.
- «Movilización de los vecinos del Albaicín contra la construcción masiva en los Cármenes de San Miguel». *IDEAL*. 20 de mayo de 1990.
- «Muy pronto se iniciará la construcción de las 100 primeras viviendas protegidas del grupo llamado de la Victoria». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 28 de noviembre de 1943.
- «Nacen nuevas ciudades a un paso de Granada». *IDEAL*, 2003.
- «Necrología». *El Defensor de Granada*. noviembre de 1913.
- «Notas diversas». *El Defensor de Granada*. 9 de febrero de 1915.
- «Notas municipales». *El Defensor de Granada*. 2 de junio de 1917.
- «Notas municipales». *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. 8 de diciembre de 1915.
- «Notas municipales». *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. 30 de octubre de 1915.
- «Notas sueltas». *El Defensor de Granada*. 28 de julio de 1893.
- «Noticias Locales». *Noticiero Granadino*. 29 de noviembre de 1906.
- «Noventa y una viviendas de la Obra Nacional de Construcción están próximas a terminarse para su entrega a inválidos, empleados y obreros». *IDEAL*. 2 de junio de 1938.
- «Ofensiva de arquitectos y urbanistas contra el actual proyecto de circunvalación por considerarlo muy perjudicial para Granada». *IDEAL*. 10 de enero de 1988.
- «Pararrayos». *El Defensor de Granada*. 12 de junio de 1909.
- «Posiciones encontradas entre la Junta y el Ayuntamiento de Granada en la urbanización “Aljares de la Alhambra”». *IDEAL*. 17 de septiembre de 1984.
- «Presentado el Plan de Ordenación del Campus de Ciencias de la Salud». *IDEAL*. 23 de octubre de 1997.
- «Primer bloque de 222 viviendas con los fondos de la Tómbola de Caridad». *IDEAL*. 4 de mayo de 1952.
- «Primera piedra para el complejo urbanístico “Los Vergeles”, contiguo a la Real Sociedad Hípica». *IDEAL*. 6 de febrero de 1968.
- «Proyectos beneficiosos: Hoteles y tranvías». *Noticiero Granadino*. 12 de agosto de 1906.
- «Reformas en la Alhambra». *La Publicidad. Diario de avisos, noticias y telegramas*. 30 de mayo de 1909.
- «Relieve de la ciudad. El Camino de Ronda». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 26 de octubre de 1939.
- «Residir en las proximidades de la capital». *IDEAL*, 2003.
- «Seis casas modelo para los inválidos de guerra». *IDEAL*. 25 de noviembre de 1938.
- «Sobre la reforma de Granada. La ciudad vieja y el espíritu nuevo: lo que nos dice el pintor José M. Rodríguez-Acosta». *El Defensor de Granada*. 27 de enero de 1929.
- «Tipologías en la construcción del extrarradio». *IDEAL*, 2005.
- «Un accidente que cuesta la vida de un joven obrero». *El Defensor de Granada*. 16 de septiembre de 1924.
- «Un albañil muerto». *El Defensor de Granada*. 17 de septiembre de 1924.
- «Un edificio del PTS, nominado a los premios ‘Miles van der Rohe’ [sic]». *IDEAL*. 16 de marzo de 2011.
- «Un magnífico campo de deportes para el Distrito Universitario del Frente de Juventudes». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 19 de noviembre de 1944.
- «Un nuevo grupo de casas de la obra nacional de construcción ha comenzado a edificarse». *IDEAL*. 2 de febrero de 1938.
- «Un presente esperanzador». *IDEAL*, 2002.
- «Una ciudad satélite de cincuenta mil habitantes será el “polígono Zaidín”, en proyecto». *IDEAL*. 19 de septiembre de 1957.

- «Una iglesia, un grupo escolar y un mercadillo completarán el barrio “Generalísimo Franco”». *IDEAL*. 11 de mayo de 1955.
- «Una nueva ciudad satélite, “La Chana”, dos mil viviendas, casi terminada». *IDEAL*. 18 de septiembre de 1959.
- «Unas setenta hectáreas tendrá la ciudad satélite del polígono del Zaidín». *IDEAL*. 9 de junio de 1957.
- «Unos cuarenta millones costarán las nuevas 750 viviendas...» *IDEAL*. 3 de abril de 1956.
- «Urbanismo fija las compensaciones de los propietarios del Zaida». *IDEAL*. 12 de septiembre de 1997.
- «Van muy adelantadas las obras para la construcción de un grupo de casas para los inválidos de guerra». *IDEAL*. 7 de noviembre de 1937.
- «Ya tenemos en Granada un bello templo de estilo moderno». *IDEAL*, 21 de septiembre de 1961.
- A., C. «“El Centro «Manuel de Falla» ha comenzado ya a hacer historia”». *IDEAL*. 10 de junio de 1978.
- A.N. «La única “villa” de la calle Alhama será derribada para sustituirla por un bloque». *IDEAL*, 2000.
- ALLENDE, M. «García Arrabal y Abades se alían para sacar adelante el hotel Nevada Palace». *IDEAL*. 5 de noviembre de 2004.
- ALLENDE, MIGUEL. «El PTS será en tres años el principal motor económico de Granada junto al turismo». *IDEAL*. 15 de abril de 2010.
- ALLENDE, MIGUEL. «La compañía Virgin entra en Serrallo Plaza con un megagimnasio y un spa». *IDEAL*. 4 de mayo de 2006.
- ALLENDE, MIGUEL. «La construcción de 30 nuevos hoteles hará que Granada llegue a 26.000 plazas en año y medio». *IDEAL*. 13 de septiembre de 2004.
- ALLENDE, MIGUEL. «Las excavadoras acometerán la ampliación del PTS en 30 meses». *IDEAL*. 23 de octubre de 2013.
- ALONSO, CÉSAR. «“He sentido la responsabilidad impresionante de poner mis manos sobre la Colina Roja”». *IDEAL*. 10 de junio de 1978.
- ÁLVAREZ SALAMANCA, MIGUEL. «Proyecto para la construcción de un parque». *El Defensor de Granada*. 31 de octubre de 1930.
- ÁLVAREZ, CAMILO. «Granada, a distintas alturas». *IDEAL*. 18 de diciembre de 2011.
- ÁLVAREZ, CAMILO. «La Junta no tiene el expediente para licitar la construcción del rascacielos». *IDEAL*. 8 de octubre de 2011.
- ÁLVAREZ, CAMILO. «Una torre de 25 plantas para Granada». *IDEAL*. 7 de octubre de 2011.
ANTA: periódico decenal de arquitectura. 11 de enero de 1932.
- ANTEQUERA, MARINO. «Granada, ciudad de las grandezas caídas». *IDEAL*. 1978.
- APARICIO, MARÍA. «Álvaro Siza, EPSA y el Parque de las Ciencias, premios Arquitectura 2005». *IDEAL*. 30 de junio de 2005.
- ARCO, LOLA. «Una casa con vistas». *IDEAL*. 14 de octubre de 1995.
- ARGÜELLES, FERNANDO. «Vivir cerca de la capital». *IDEAL*. 19 de mayo de 2001.
- BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL. «La arquitectura del Centro Manuel de Falla». *El País*, 20 de julio de 1978.
- BARRERA, JAVIER F. «El Ayuntamiento de Granada “nacionalizará” la urbanización del Serrallo». *IDEAL*. 15 de abril de 2017.
- BUSTOS, JUAN. «Amenaza para un cortijo granadino del siglo XIX». *IDEAL*. 28 de octubre de 2001.
- BUSTOS, JUAN. «El hotel Alhambra». *IDEAL*. 21 de diciembre de 1998.
- BUSTOS, JUAN. «Las casas baratas del barrio Fígares». *IDEAL*. 4 de enero de 1999.
- CABRERO, JOSÉ E. «El gran Teatro de la Ópera ya tiene forma». *IDEAL*. 29 de octubre de 2008.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO. «El MA de Granada, el más hermoso edificio». *IDEAL*. 30 de julio de 2009.
- CÁRDENAS, ANDRÉS. «La armonía con la Vega, reto del arquitecto que va a construir el Gran Espacio Escénico». *IDEAL*. 27 de enero de 2009.
- CÁRDENAS, ANDRÉS. «Otro hotel de cinco estrellas que abrirá en 2005 dará empleo a cien personas». *IDEAL*. 1 de diciembre de 2003.
- CASTILLA, GONZALO. «¡Cuidado con los urbanistas!» *IDEAL*. 24 de septiembre de 1970.
- CASTILLA, GONZALO. «“El Hidalgo I” y “El Hidalgo II”». *IDEAL*. 30 de octubre de 1973.
- CASTILLA, GONZALO. «Granada se estira hacia la Sierra». *IDEAL*. 8 de noviembre de 1970.
- CASTILLA, GONZALO. «Habla don José Rodríguez González “Construcciones Rodríguez”». *IDEAL*. 21 de junio de 1972.
- CENDOYA BUSQUETS, MODESTO. «Algo sobre la Alhambra». *El Defensor de Granada*. 17 de marzo de 1923.
- CENTENO, CARLOS. «“El nuevo Zaida embellece más aún la vista de la Alhambra”». *IDEAL*. 2 de junio de 2004.
- CHIRINO, QUICO. «Los proyectos que cambiarán la imagen de Granada de punta a punta están parados». *IDEAL*. 11 de mayo de 2006.
- CIENFUEGOS, ALBERTO A. «Paisaje granadino». *La verdad: periódico tradicionalista*. 1 de enero de 1934.
- COBO, M. V. «Un barrio de combustión espontánea». *IDEAL*. 16 de febrero de 2011.
- CONSTANCIO. «Lirismo municipal». *El Defensor de Granada*. 26 de abril de 1928.
- DOBARGANES, IVETTE. «“Granatum será un icono y una referencia en la ciudad”». *IDEAL*. 4 de enero de 2009.
- ESCORIAZA, NICOLÁS DE. «El tranvía á la Alhambra». *El Defensor de Granada*. 5 de agosto de 1904.
- ESCRIBANO, MARILUZ. «El ciudadano avergonzado». *IDEAL*. 3 de septiembre de 2003.
- EUVE. «Después de sanear la hacienda municipal, están a punto de iniciarse las más audaces reformas urbanas en Granada». *IDEAL*. 18 de julio de 1956.
- EUVE. «Entre las carreteras de Málaga y de Pinos Puente surgió una ciudad para cerca de doce mil almas». *IDEAL*. 1 de enero de 1960.
- F. B., J. «Los vecinos se oponen a que el Ayuntamiento destruya un gran parque en Haza Grande». *IDEAL*. 21 de febrero de 2002.
- F., G. «De hotel de lujo a aparthotel». *IDEAL*. 15 de octubre de 1994.

- FERNÁNDEZ, ANTONIO. «Futuro eje de la vida musical granadina: el auditorio “Manuel de Falla”». *ABC*. 6 de julio de 1974.
- FERNÁNDEZ-CID, ANTONIO. «El centro de estudios del auditorio “Manuel de Falla”». *ABC*. 19 de julio de 1977.
- FRANCO, ENRIQUE. «Falleció el arquitecto García de Paredes, autor de los auditorios de Madrid y Valencia». *El País*. 7 de febrero de 1990.
- G., R. «La Asociación de Vecinos del Albaicín pide al Ayuntamiento la creación de una oficina de Urbanismo en el barrio». *IDEAL*. 2 de mayo de 1984.
- GALLASTEGUI, INÉS. «El Museo Memoria de Andalucía incorpora las últimas tecnologías». *IDEAL*. 11 de junio de 2008.
- GALLASTEGUI, INÉS. «Una casa de Cájar en el MoMA». *IDEAL*. 25 de enero de 2006.
- GALLEGO BURÍN, ANTONIO. «Edicto». *Patria: Diario de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.* 24 de octubre de 1939.
- GALLEGO COÍN, BRÍGIDA. «Granada me parece un sueño». *IDEAL*. 16 de diciembre de 2005.
- GALLEGO COÍN, BRÍGIDA. «El edificio Siza formará parte de una muestra sobre arquitectura española en el MOMA de Nueva York». *IDEAL*. 11 de agosto de 2005.
- GARCÍA DE PAREDES, JOSÉ MARÍA. «Un centro de proyección intelectual». *IDEAL*. 10 de junio de 1978.
- GARCÍA LEAL, JOSÉ. «A favor de Alvaro Siza». *IDEAL*. 24 de noviembre de 1994.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. «Homenaje al poeta Soto de Rojas». *El Defensor de Granada*. 19 de octubre de 1926.
- GARCÍA, ALEJANDRO V. «Preocupación en Granada por el futuro del proyecto para rehabilitar el barrio del Albaicín». *El País*, 29 de abril de 1985.
- GÓMEZ ACOSTA, JOSÉ MIGUEL. «Memoria de Andalucía: Punto de encuentro de la arquitectura contemporánea». *IDEAL*. 20 de mayo de 2009.
- GÓMEZ MONTERO, RAFAEL. «1970: el año de Granada». *IDEAL*. 29 de diciembre de 1970.
- GÓMEZ MONTERO, RAFAEL. «Va a cumplir sesenta años el Hotel Alhambra Palace». *IDEAL*. 20 de febrero de 1969.
- GÓMEZ MONTERO. «¿Violación de las Ordenanzas municipales?... ¿Especulación del suelo?» *IDEAL*. 16 de septiembre de 1969.
- GÓMEZ MONTERO. «“El Rastro” de Granada va a desaparecer». *IDEAL*. 8 de septiembre de 1968.
- GÓMEZ, J. E. «El PP quiere rebajar el volumen de los edificios que se construyen en el Serrallo». *IDEAL*. 18 de agosto de 2003.
- GÓMEZ, J. E. «Los Verdes pide la demolición del nuevo edificio del Serrallo». *IDEAL*. 28 de agosto de 2003.
- GÓMEZ, JUAN ENRIQUE. «La construcción del hiper Continente tendrá que esperar a que el Ayuntamiento pueda modificar el PGOU». *IDEAL*, 1988.
- GÓMEZ, JUAN ENRIQUE. «La futura sede central de La General será un edificio de 30.000 metros que costará 3.000 millones de pesetas». *IDEAL*. 30 de agosto de 1994.
- GÓMEZ, JUAN ENRIQUE. «Los pisos del nuevo Zaida costarán 400.000 pesetas el metro cuadrado». *IDEAL*. 25 de julio de 2000.
- GÓMEZ, JUAN ENRIQUE. «Un aparcamiento en San Cristóbal culminará la remodelación integral de la carretera de Murcia». *IDEAL*. 1 de junio de 2005.
- GÓMEZ, JUAN ENRIQUE. «Un edificio de siete plantas en forma de cascada gana el concurso para ser la sede de Emasa en Granada». *IDEAL*. 27 de abril de 2009.
- GONZÁLEZ, DIMAS. «Problemas actuales. Casas baratas». *El Defensor de Granada*. 24 de noviembre de 1927.
- GONZÁLEZ, JOSÉ. «En su décimo aniversario, Inmobiliaria Osuna hace balance». *IDEAL*. 28 de octubre de 1973.
- GRAEF, JEAN. «Un parque para Granada. Lo que dice el autor de un proyecto». *El Defensor de Granada*. 13 de diciembre de 1930.
- GUERRERO, J. A. «“Tenemos los terrenos, sólo falta que la Junta elija dónde quiere el campus de la Salud”, dice el PP». *IDEAL*. 16 de mayo de 1996.
- H. «Grandes reformas... baratas. La expansión de la ciudad o la ciudad jardín de Granada. La agregación de términos municipales». *El Defensor de Granada*. 5 de septiembre de 1929.
- HERNÁNDEZ SORIANO, RICARDO. «Un salón para el deporte». *Granada Hoy*. 6 de noviembre de 2010.
- HERNÁNDEZ, JUAN JESÚS. «El Colegio de Arquitectos pide al Ayuntamiento la paralización del proyecto de circunvalación». *IDEAL*. 15 de abril de 1987.
- HERNÁNDEZ, JUAN JESÚS. «Urbanismo da luz verde a la polémica urbanización “Cármenes de San Miguel”, en el Albaicín». *IDEAL*. 3 de mayo de 1989.
- HOLGADO, ÁLVARO. «El viejo y costoso anhelo de un “Gran Espacio Escénico” en Granada». *Granada Digital*. 18 de julio de 2019.
- I., R. «Compañías farmacéuticas se asientan en el Parque Tecnológico de la Salud». *IDEAL*. 29 de abril de 2013.
- I., R. «El Parque Tecnológico de la Salud contempla la apertura de varios edificios en este semestre». *IDEAL*. 30 de junio de 2014.
- I., R. «El PTS da otro paso adelante con la aprobación inicial del PGOU de Ogijares». *IDEAL*. 25 de agosto de 2014.
- INFANTAS, CONDE DE LAS. «El derecho a la contemplación del bello paisaje. Carta abierta del director general de Bellas Artes al alcalde de Granada». *El Defensor de Granada*. 2 de enero de 1929.
- J.M.C. «La calle de Recogidas, centro urbano y de gran porvenir». *IDEAL*. 1 de enero de 1960.
- KASTIYO, JOSÉ LUIS. «El aspecto técnico del teatro de la ópera». *IDEAL*. 30 de enero de 2009.
- LA SERNA. «La Exposición de Bellas Artes: Sección de Arquitectura». *Gaceta del Sur: Diario católico de Granada*. 13 de junio de 1917.
- LADRÓN DE GUEVARA, JOSÉ. «Ante la próxima inauguración del Auditorio “Manuel de Falla”». *IDEAL*. 5 de abril de 1978.
- LANZ, HERMENEGILDO. «La defensa del paisaje: un bello rincón granadino en peligro». *El Defensor de Granada*. 12 de julio de 1928.
- LLANOS Y TORRIGLIA, F. DE. «La sepultura de Isabel la Católica». *ABC*. 28 de junio de 1919.

- LLOMPART, ELENA. «“Granatum”: un edificio de Oriente con materiales de Granada». *Granada hoy*. 27 de enero de 2009.
- LÓPEZ, RAFA. «El PTS urge a que se apoye ya su ampliación para no verse estrangulado». *IDEAL*. 9 de julio de 2008.
- LÓPEZ, RAFAEL. «“Granada reúne condiciones para que triunfe el campus de la Salud”». *IDEAL*. 17 de abril de 1997.
- LÓPEZ, RAFAEL. «Vecinos del Albaicín reúnen firmas contra el aparcamiento “ilegal” junto a la muralla árabe». *IDEAL*. 16 de abril de 1997.
- MANUEL TORRES, ESTEBAN DE. «La Comisión de Patrimonio Histórico Artístico de Granada presenta unas importantes alegaciones al Plan Comarcal de Ordenación Urbana». *IDEAL*. 13 de junio de 1971.
- MARTÍNEZ PEREA. «El diario anónimo del Camino de Ronda». *Hoja del Lunes*. 28 de febrero de 1972.
- MARTÍNEZ PEREA. «La situación actual del Camino de Ronda atenta contra el prestigio de Granada». *Hoja del Lunes*. 25 de enero de 1971.
- MARTÍNEZ PEREA. «Lo nuevo». *Hoja del Lunes*. 2 de abril de 1973.
- MARTÍNEZ, AMANDA. «El derribo del viejo Rastro». *IDEAL*. 18 de octubre de 2014.
- MAURELL, RAMÓN. «Sobre Sierra Nevada». *El Defensor de Granada*. 24 de agosto de 1907.
- MENA, JOSÉ LUIS DE. «El Auditorio Falla, camino de su promoción». *IDEAL*. 27 de diciembre de 1979.
- MENA, JOSÉ LUIS DE. «El Club de Campo El Serrallo. Las instalaciones serán inauguradas mañana, sábado, día 22. Deporte, arte, cultura y expansión en un grato ambiente social». *IDEAL*. 21 de mayo de 1976.
- MOLINA, EDUARDO. «Granada varió intensamente en el aspecto urbano». *Hoja del Lunes*. 28 de mayo de 1962.
- MORALES, JAVIER. «El PTS crecerá en suelo de Ogijares a partir de 2019». *IDEAL*. 15 de noviembre de 2017.
- MORÁN, C. «El Campus de la Salud invadirá la Vega». *IDEAL*. 24 de junio de 2009.
- MORÁN, C. «Se vende edificio de Siza desde 8.200.000€». *IDEAL*, 2010.
- MORÁN, C. y NASSER. «La sede de la General avanza a marchas forzadas». *IDEAL*. 24 de mayo de 2000.
- MORÁN, CARLOS. «Derribado el ruinoso hotel Zaida para dejar sitio a un atrevido edificio del arquitecto Alvaro Siza». *IDEAL*. 8 de enero de 1999.
- MORRISON, GRAHAM. «Look at Me!» *The Guardian*. 12 de julio de 2004.
- MOSCOSO MARTOS, ANTONIO. «Los problemas de estética en el urbanismo». *IDEAL*. 5 de junio de 1969.
- N., A. «“El coche ha propiciado la pérdida de carácter de las ciudades”». *IDEAL*. 18 de marzo de 2002.
- N., A. «Álvaro Siza concluye el proyecto definitivo del nuevo edificio Zaida». *IDEAL*. 24 de julio de 2000.
- N., A. «El Ayuntamiento encarga a Siza la rehabilitación de la manzana del Hotel Zaida para sortear polémicas». *IDEAL*. 17 de septiembre de 1994.
- N., A. «El colegio Lábor es demolido para edificar un hotel de lujo en su lugar». *IDEAL*. 30 de abril de 2002.
- N., A. «El gobierno municipal pretende aprobar hoy por urgencia el controvertido proyecto de Alvaro Siza en el Zaida». *IDEAL*. 23 de diciembre de 1994.
- N., A. «El nuevo Zaida supera trabas administrativas, pero la licencia de obras tendrá que esperar». *IDEAL*. 7 de diciembre de 1999.
- N., A. «El plan, especial Zaida queda a un único paso de su aprobación definitiva tras, el estudio de las alegaciones». *IDEAL*. 26 de diciembre de 1995.
- N., A. «Granada y Armilla “hipotecan” suelos del campus de la Salud al recalificar terrenos para mil pisos». *IDEAL*. 5 de abril de 1999.
- N., A. «Las obras del nuevo Zaida empezarán en febrero, con el compromiso de terminarlo en el año 2000». *IDEAL*. 9 de enero de 1999.
- N., A. «Un proyecto pensado para potenciar la actividad ambulatoria del actual Clínico». *IDEAL*. 19 de diciembre de 2001.
- N., A. «Urbanismo recibe una avalancha de alegaciones laudatorias al proyecto de Siza para remodelar el antiguo hotel Zaida». *IDEAL*. 4 de octubre de 1995.
- N., A. «Urbanismo toma la iniciativa en el proyecto Zaida y advierte que puede recurrir a la expropiación». *IDEAL*. 15 de abril de 1997.
- N., A. «Uso residencial en el carmen de Rolando». *IDEAL*. 3 de mayo de 1999.
- NASSER, A. «La construcción del edificio Zaida vuelve a demorarse por nuevas trabas administrativas». *IDEAL*. 11 de abril de 2000.
- NASSER, AMINA. «“Hay que potenciar la universalidad de Granada”». *IDEAL*. 1 de marzo de 1999.
- NASSER, AMINA. «El Parque Central, una opción para el nuevo ferial». *IDEAL*. 4 de marzo de 1997.
- NASSER, AMINA. «En busca de nuevas formas». *IDEAL*. 7 de enero de 1996.
- NASSER, AMINA. «La barrera del ocio». *IDEAL*. 9 de junio de 1996.
- NASSER, AMINA. «La Escuela de Arquitectura respalda el proyecto de Siza en el Zaida y dice que existe “hipocresía” en la controversia». *IDEAL*. 25 de noviembre de 1994.
- NASSER, AMINA. «La General impulsa la decisión de construir su nueva sede como símbolo de permanencia en Granada». *IDEAL*. 17 de enero de 1996.
- NASSER, AMINA. «La General proyecta como sede uno de los edificios más singulares de la Granada de los últimos años». *IDEAL*. 17 de noviembre de 1998.
- NASSER, AMINA. «La Junta aplaza de nuevo el proyecto del campus de la Salud y deja en “cuarentena” el concurso de ideas». *IDEAL*. 24 de septiembre de 1994.
- NASSER, AMINA. «La Vega de cemento». *IDEAL*. 19 de noviembre de 1995.
- NASSER, AMINA. «Quero acepta con condiciones el campus en el área sur tras fracasar la propuesta del municipio de Granada». *IDEAL*. 9 de marzo de 1995.
- NASSER, AMINA. «Respaldo municipal para que Siza construya una obra arquitectónica de vanguardia en plena Puerta Real». *IDEAL*. 24 de diciembre de 1994.
- NASSER, AMINA. «Tiempos de reconciliación». *IDEAL*. 4 de marzo de 1997.
- NASSER. «Urbanismo activa el proyecto de Siza e insta a la propiedad del zaida a cumplir sus compromisos». *IDEAL*. 10 de diciembre de 1996.

- OLIVARES, DANIEL y M. VICTORIA COBO. «El retroceso del progreso». *IDEAL*. 4 de abril de 2014.
- OLIVARES, DANIEL. «Una jueza falla que los grandes parcelistas del Serrallo han cometido “abuso de derecho”». *IDEAL*. 7 de mayo de 2021.
- ONTIVEROS, E. «“Nunca antes en Granada se ha materializado una inversión como ésta”». *IDEAL*. 20 de abril de 2003.
- ORTEGA, GUILLERMO. «En el techo de Granada vive más gente que en todo Juviles». *Granada Digital*. 29 de octubre de 2019.
- ORTEGA, GUILLERMO. «Entre el Nevada soñado y el real». *Granada hoy*. 19 de julio de 2010.
- ORTEGA, JESÚS. «La obra “estrella”: El Palacio Municipal de los Deportes». *IDEAL*. 15 de abril de 1990.
- P. E. «Los anteproyectos del Campus Universitario de Ciencias de la Salud se deciden entre hoy y mañana». *IDEAL*. 3 de julio de 2006.
- P., G. «La circunvalación tendrá seis carriles entre las carreteras de Badajoz Armilla». *IDEAL*. 24 de febrero de 1988.
- PARRA, A. G. «La UGR elegirá este mes a los diez arquitectos de los cinco centros del Campus de la Salud». *IDEAL*. 2 de junio de 2006.
- PARRA, ANDREA G. «La UGR abrirá nueve edificios en menos de un año, que han costado 135 millones». *IDEAL*. 27 de noviembre de 2013.
- PARRA, ANDREA G. «Los edificios docentes del PTS tendrán espacios más cómodos para el alumnado». *IDEAL*. 12 de octubre de 2006.
- PEDREIRA, MANUEL. «Un juez ordena a la Junta que termine la urbanización del PTS, parada desde 2010». *IDEAL*. 13 de marzo de 2010.
- PEÑALVER, ÁNGELES. «El PTS renuncia a 100 hectáreas en la ampliación de su segunda fase». *IDEAL*. 26 de febrero de 2014.
- PEÑALVER, ÁNGELES. «El Zaidín pide asfalto, bullicio y menos verde». *IDEAL*. 25 de enero de 2016.
- PEÑALVER, ÁNGELES. «La ampliación del Parque de la Salud se pospone al menos hasta mediados de 2016». *IDEAL*. 16 de septiembre de 2016.
- PEÑALVER, ÁNGELES. «Un viaje al futuro del PTS». *IDEAL*. 19 de febrero de 2012.
- PEÑALVER, ÁNGELES. «Una puerta al futuro». *IDEAL*. 18 de mayo de 2009.
- POZO FELGUERA, GABRIEL. «El verano que el Banco de Granada destruyó las vistas de la Catedral». *El Independiente de Granada*. 18 de julio de 2021. <https://www.elindependientedegranada.es/cultura/verano-que-banco-granada-destrozo-vistas-catedral>.
- POZO FELGUERA, GABRIEL. «La fachada postiza de la Real Chancillería y el escudo reaparecido de la Fuente de las Ninfas». *El Independiente de Granada*. 8 de marzo de 2020.
- POZO FELGUERA, GABRIEL. «Y ahora resulta que la Fuente de las Ninfas está sepultada en Plaza Nueva». *El Independiente de Granada*. 13 de octubre de 2019.
- POZO, GABRIEL. «En 1988 comenzará la construcción del “Gran Hotel El Serrallo”, con 1000 millones de presupuesto». *IDEAL*. 24 de octubre de 1987.
- QUERO, JESÚS. «El Parque Tecnológico de Ciencias de la Salud, una apuesta por el desarrollo». *IDEAL*. 21 de octubre de 2003.
- QUERO, LOLA. «El hotel de 25 pisos que Torres Hurtado se tomó a broma». *Granada hoy*. 28 de mayo de 2018.
- R. I. «¿Conoces Andalucía?» *IDEAL*. 20 de marzo de 2008.
- R. V., J. «La ampliación del PTS en suelo protegido podría peligrar». *IDEAL*. 20 de julio de 2009.
- R. V., J. «Una nueva inversión de 3.000 millones da el impulso definitivo al Campus de la Salud». *IDEAL*. 6 de agosto de 2001.
- R., F. «“EL SERRALLO”, zona residencial para Granada, dentro del propio núcleo urbano». *IDEAL*. 13 de diciembre de 1974.
- R.E.C. «Vuelven los recuerdos de nuestra tierra». *IDEAL*. 14 de enero de 2009.
- RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN. «El Centro Manuel de Falla en Granada: Una gran obra arquitectónica junto a la modesta casa del compositor». *ABC*. 16 de julio de 1978.
- RAMOS, ANTONIO. «¿Quién destruye Granada?» *IDEAL*. 24 de abril de 1976.
- RICO, BELÉN. «La nueva sede de Emasaagra será una gran torre de 8 plantas con un aljibe». *Granada hoy*. 28 de abril de 2009.
- RODRÍGUEZ-ACOSTA, JOSÉ MARÍA. «Algo sobre Arte granadino. Rodríguez Acosta dice...» *El Defensor de Granada*. 18 de enero de 1925.
- RUIZ MOLINERO, J. J. «Turismo residencial». *IDEAL*. 20 de octubre de 1963.
- RUIZ, MARÍA. «Más de 1200 hectáreas de vega protegida se han convertido en viviendas en 30 años». *IDEAL*. 8 de enero de 2006.
- S. G., L. «Universidad, año 2000: Campus de la Salud». *IDEAL*. 16 de marzo de 1995.
- S. MALDONADO, GUADALUPE. «Más de 40 empresas se instalarán en el edificio Fórum a partir de diciembre». *Granada hoy*. 23 de septiembre de 2008.
- S. MALDONADO, GUADALUPE. «Un nuevo centro empresarial permitirá al PTS». *Granada Hoy*. 15 de enero de 2008.
- SAIZ-PARDO, JULIA. «Hotel Alhambra Palace». *IDEAL*. 24 de marzo de 1997.
- SAIZ-PARDO, MELCHOR. «Un gran edificio será construido sobre el solar del Teatro Cervantes». *Hoja del Lunes*. 13 de septiembre de 1965.
- SALMERÓN ESCOBAR, PEDRO. «El casco antiguo de Granada, salvo el Albaicín, apena[s] tiene ya solución. El arquitecto y crítico italiano, Aldo Rossi, en Granada». *IDEAL*. 26 de abril de 1975.
- SANTA CRUZ, RICARDO. «El Sanatorio antituberculoso». *El Defensor de Granada*. 19 de febrero de 1916.
- SERVIÁN, POLI. «La fama internacional de La General». *IDEAL*. 12 de febrero de 2002.
- TABOADA, ANTONIO. «Vivir en el campo, pero muy cerca de la ciudad». *IDEAL*. 9 de septiembre de 1992.
- TAPIA, JUAN LUIS. «Un patio de artesanía Siza». *IDEAL*. 31 de mayo de 2006.
- TORRE, GLORIA DE LA. «“Le Corbusier propondría tirar Granada entera y hacerla de nuevo”». *IDEAL*. 1 de octubre de 2005.
- URRUTIA, ROMÁN. «Vivir en el campo». *IDEAL*. 26 de julio de 1999.

- V. «Hoy entra en funcionamiento la estación de servicio Recogidas». *Hoja del Lunes*. 11 de abril de 1960.
- VAQUER, ENRIQUE. «La Exposición Nacional de Bellas Artes». *La época*. 24 de junio de 1922.
- VILLALBA, JOSÉ R. «Las ciencias de la vida y la salud “alumbran” el futuro de Granada». *IDEAL*. 28 de febrero de 2004.
- VILLAR, EMILIO H. DEL. «El turismo y España. Una sociedad importante». *Nuevo Mundo*, 1905.
- Y. «La barriada de Haza Grande, inaugurada por el Caudillo, consta de trescientas viviendas entre catorce calles». *IDEAL*. 1 de enero de 1960.
- ZABALBESCOA, ANATXU. «“El valor de las cosas aflora en los momentos difíciles”». *El País*, 2 de octubre de 2011. http://elpais.com/diario/2011/10/02/eps/1317536813_850215.html.
- ZUGASTI, M. «La décima maravilla moderna del mundo está en Granada: el Museo Memoria de Andalucía». *Granada hoy*. 1 de octubre de 2019. https://www.granadahoy.com/granada/maravilla-moderna-mundo-Granada-National-Geographic-Museo-Memoria-Andalucia_o_1396660523.html.

NORMATIVA, PLANES, INFORMES Y MEMORIAS INSTITUCIONALES

- ARCHITECTS' COUNCIL OF EUROPE. «Declaración de Innsbruck: Conseguir la calidad en el entorno construido». Innsbruck, 2019.
- ASOCIACIÓN DE GEÓGRAFOS ESPAÑOLES. «Adenda 2009: Territorio, urbanismo y crisis». Madrid, 2009.
- ASOCIACIÓN DE GEÓGRAFOS ESPAÑOLES. «Adenda 2018: En defensa del territorio ante los nuevos retos del cambio», 2018.
- ASOCIACIÓN DE GEÓGRAFOS ESPAÑOLES. «Manifiesto por una nueva cultura del territorio», 2006. https://www.geografos.org/wp-content/uploads/2013/07/interes_nuevacultura_manifiesto-por-una-nueva-cultura-del-territorio-d5.pdf.
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. «Convenio para la constitución de la entidad urbanística colaboradora de conservación del Parque Tecnológico de Ciencias de la Salud de Granada, en el término municipal de Granada, Expte. 10.115/2011». Granada, 2012.
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. «Memoria, Programa de Actuación y Estudio Económico-Financiero del Documento del Plan General de Ordenación Urbana de Granada». Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001.
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. Información pública para alegaciones al estudio de detalle para ordenación de volúmenes en calle Maestro Montero y rotonda de Neptuno -antiguo Colegio Lábor- (2002).
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. *Ordenanzas Generales de Construcción de 1949*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1963.
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. Plan Especial de Protección y Catálogo de los sectores Albaicín y Sacromonte. Documento de Avance (2019).
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Albayzín (1990).
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. Plan General Municipal de Ordenación Urbana de Granada. Memoria (1985).
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. Plan General Municipal de Ordenación Urbana Granada, 1983: avance (1983).
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Granada. Edicto del Ayuntamiento de Granada (2017).
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. EQUIPO TÉCNICO DEL PGOU. *Granada: Plan Comarcal de Ordenación Urbanística. Normas Urbanísticas*. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1972.

- AYUNTAMIENTO DE MADRID. Plan de calidad del paisaje urbano de la ciudad de Madrid (2008).
- CAJA GENERAL DE AHORROS DE GRANADA. *Concurso arquitectónico para el nuevo edificio de la sede central*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1993.
- CAJA GRANADA. «Informe Responsabilidad Social Corporativa». Granada, 2005.
- CIAM, Le Corbusier y Josep Lluís Sert. «Carta de Atenas», 1942.
- COMITÉ DE PATRIMONIO MUNDIAL. «Decimoctava sesión de la Convención de Patrimonio Mundial Cultural y Natural». Phuket, 1994.
- COMITÉ DE PATRIMONIO MUNDIAL. «Octava sesión de la Convención de Patrimonio Mundial Cultural y Natural». Buenos Aires, 1984.
- CONFERENCIA DE MINISTROS DE CULTURA. «Declaración de Davos: Hacia una Baukultur de alta calidad para Europa». Davos, 2018.
- CONSEJERÍA DE CULTURA. JUNTA DE ANDALUCÍA. Decreto 186/2003, de 24 de junio, por el que se amplía la delimitación del Conjunto Histórico de Granada, declarado Conjunto Histórico-Artístico mediante Real Orden de 5 de diciembre de 1929. (2003).
- CONSEJERÍA DE CULTURA. JUNTA DE ANDALUCÍA. Resolución de 24 de enero de 1989, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se ha acordado tener por incoado expediente de declaración de conjunto histórico, como bien de interés cultural, a favor de la Alhambra y Generalife de Granada (1989).
- CONSEJERÍA DE JUSTICIA Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA. JUNTA DE ANDALUCÍA. *Edificios judiciales en Andalucía: obras y proyectos 1997-2003*. Sevilla: Consejería de Justicia y Administración Pública, 2003.
- CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO. JUNTA DE ANDALUCÍA. «Guía para el tratamiento del paisaje en la planificación urbanística. Manual de Buenas Prácticas», 2018.
- CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE. JUNTA DE ANDALUCÍA. Orden de 8 de marzo de 1995, por la que se declara el parque periurbano Dehesa del Generalife, en la provincia de Granada (1995).
- CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES. JUNTA DE ANDALUCÍA. Plan de Ordenación del Territorio de Andalucía (2006).
- CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES. JUNTA DE ANDALUCÍA. Plan de Ordenación del Territorio de la Aglomeración Urbana de Granada (1999).
- CONSEJERÍA DE SALUD y CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. JUNTA DE ANDALUCÍA. Orden de 10 de febrero de 1994, conjunta de las Consejerías de Salud y Educación y Ciencia, por la que se convoca concurso de ideas sobre el Campus de Ciencias de la Salud. Universidad de Granada (1994).
- CONSEJERÍA DE SALUD y CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. JUNTA DE ANDALUCÍA. Orden de 31 de marzo de 1995, conjunta de las Consejerías de Salud y Educación y Ciencia, por la que se resuelve el concurso de ideas sobre el Campus de Ciencias de la Salud, Universidad de Granada (1995).
- CONSEJO DE EUROPA. «Convenio Europeo del Paisaje». Florencia, 2000.
- CONSEJO DE EUROPA. «Declaración de Amsterdam». Amsterdam, 1975.
- CONSEJO DE EUROPA. «Recomendación CM/Rec(2008)3 del Comité de Ministros a los Estados miembro sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje», 2008.
- CONSEJO DE EUROPA. «Resolución del Consejo de 12 de febrero de 2001 sobre la calidad arquitectónica en el entorno urbano y rural», 2001.
- DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES Y MUSEOS. CONSEJERÍA DE CULTURA. JUNTA DE ANDALUCÍA. Decreto 43/2017, de 14 de marzo, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, con la tipología de Zona Patrimonial, el Valle del Darro (2017).
- DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES. Real Orden de 5 de diciembre de 1929, por la que se declara Granada parte del Tesoro artístico nacional (1929).
- EUROPEAN NETWORK OF UNIVERSITIES FOR THE IMPLEMENTATION OF THE EUROPEAN LANDSCAPE CONVENTION. «Las Palmas Declaration of Rectors for University Landscape Education in Europe». Las Palmas de Gran Canaria, 2019.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, ROMÁN, SILVIA FERNÁNDEZ CACHO y PEDRO SALMERÓN ESCOBAR, eds. *Guía del paisaje histórico urbano de Sevilla. Volumen 1: Caracterización*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2017.
- FUNDACIÓN CAMPUS CIENCIAS DE LA SALUD. *Campus Ciencias de la Salud: Granada*. Granada: Fundación Campus Ciencias de la Salud, 1997.
- FUNDACIÓN PARQUE TECNOLÓGICO DE LA SALUD. «Fundación Parque Tecnológico de la Salud. Memoria 2012». Granada, 2012.
- GENERALITAT DE CATALUNYA. DEPARTAMENT DE TERRITORI I SOSTENIBILITAT. «Sensibilización en Paisaje: un reto para el siglo XXI». Barcelona, 2011.
- GERENCIA DE URBANISMO Y OBRAS MUNICIPALES y SERVICIO DE PLANEAMIENTO Y ORDENACIÓN TERRITORIAL. Edicto. Expediente nº 8734/07. Innovación PP-S2. Aprobación definitiva y rectificación error (2009). Boletín Oficial de la Provincia de Granada nº72, 17 de abril de 2009.
- HERNÁNDEZ SORIANO, RICARDO. «Plan Especial de Reforma Interior: Área de Transformación y Mejora ATM-2 Santa Adela». Granada: EMUVYSSA, Ayuntamiento de Granada, 2004.
- HERNÁNDEZ-PACHECHO, EDUARDO. «Guías de los sitios naturales de interés nacional. Número 3: La Comisaría de Parques Nacionales y la protección a la naturaleza en España». Madrid, 1933.
- ICOMOS. «Advisory Body Evaluation. Medici Villas and Gardens (Italy)», 2013.
- ICOMOS. «Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas». Washington D.C., 1987.
- ICOMOS. «Declaración de Quebec sobre la preservación del espíritu del lugar». Quebec, 2008.
- ICOMOS. «Nomination File. Villas et Jardins des Médecis», 2011.
- ICOMOS. COMITÉ NACIONAL ESPAÑOL. «Informe sobre la Construcción de la Torre Pelli para Cajasol en Sevilla». Madrid, 2008.
- INSTITUTO DE LA PEQUEÑA Y MEDIANA EMPRESA INDUSTRIAL. *Diseño e imagen corporativa en las instituciones públicas*. Madrid: Instituto de la Pequeña y Mediana Empresa Industrial, 1989.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. «Memoria de Actividades 1962». Madrid, 1963.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. «Memoria de actividades 1963». Madrid, 1964.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. «Memoria de actividades 1965». Madrid, 1966.

- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. «Memoria de actividades 1966». Madrid, 1967.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. «Memoria de actividades 1967». Madrid, 1968.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. «Memoria de actividades desarrolladas durante el año 1960». Madrid, 1961.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. «Memoria de las actividades desarrolladas durante el año 1961». Madrid, 1962.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. *Normas y Ordenanzas del Instituto Nacional de la Vivienda*. Madrid, 1941.
- INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de viviendas protegidas y normas y ordenanzas oficiales para su construcción (1939).
- INSTITUTO NACIONAL DEL CONSUMO. *Publicidad y consumo: más de un siglo de historia*. Madrid: Instituto Nacional del Consumo, 2000.
- JEFATURA DEL ESTADO. Decreto-Ley de 14 de mayo de 1954 por el que se encarga al Instituto Nacional de la Vivienda la ordenación de un plan de viviendas de «tipo social» (1954).
- JEFATURA DEL ESTADO. Decreto-Ley de 19 de noviembre de 1948 por el que se modifica la Ley de 25 de noviembre de 1944 sobre viviendas bonificadas (1948).
- JEFATURA DEL ESTADO. Decreto-Ley de 29 de mayo de 1954 por el que se encomienda a la Obra Sindical del Hogar, en colaboración con el Instituto Nacional de la Vivienda, la realización de un Plan de construcción de 20.000 viviendas anuales... (1954).
- JEFATURA DEL ESTADO. Decreto-Ley de 3 de abril de 1956 por el que se adapta el de 14 de mayo de 1954 a la legislación de viviendas de «renta limitada», y se mejoran las características constructivas de las de «tipo social» (1956).
- JEFATURA DEL ESTADO. «Instrumento de Ratificación del Convenio para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa, hecho en Granada el 3 de octubre de 1985. Texto consolidado». España, 1989.
- JEFATURA DEL ESTADO. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (1985).
- JEFATURA DEL ESTADO. Ley 197/1963, de 28 de diciembre, sobre «Centros y Zonas de Interés Turístico Nacional» (1963).
- JEFATURA DEL ESTADO. Ley 6/1998, de 13 de abril, sobre régimen del suelo y valoraciones (1998).
- JEFATURA DEL ESTADO. Ley de 12 de mayo de 1956 sobre régimen del suelo y ordenación urbana (1956).
- JEFATURA DEL ESTADO. Ley de 15 de julio de 1954 sobre protección de «viviendas de renta limitada» (1954).
- JEFATURA DEL ESTADO. Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación (1939).
- JEFATURA DEL ESTADO. Ley de 25 de noviembre de 1944 sobre reducción de contribuciones e impuestos en la construcción de casas para la denominada «clase media» (1944).
- JEFATURA DEL ESTADO. Real Decreto-Ley 5/1996, de 7 de junio, de medidas liberalizadoras en materia de suelo y de Colegios Profesionales (1996).
- JEFATURA DEL ESTADO. Reglamento para la aplicación de la Ley de Viviendas de Renta Limitada (1955).
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. Real Decreto 99/1977, de 4 de enero, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional el edificio de la Real Chancillería de Granada (1977).
- MINISTERIO DE FOMENTO. «Análisis Urbanístico de Barrios Vulnerables: Albaycín», 2011.
- MINISTERIO DE FOMENTO. Ley de 7 de diciembre de 1916, de Parques Nacionales de España (1916).
- MINISTERIO DE FOMENTO. Real Decreto de 6 de octubre de 1905 por el que se crea una Comisión Nacional de Turismo (1905).
- MINISTERIO DE FOMENTO. Real Orden de 15 de julio de 1927, sobre Sitios de interés nacional y Monumentos naturales (1927).
- MINISTERIO DE FOMENTO. Real Orden de Sitios y Monumentos Naturales de Interés Nacional de 15 de Julio de 1927 (1927).
- MINISTERIO DE HACIENDA. Orden de 20 de junio de 1966 sobre créditos para la construcción de viviendas subvencionadas y de renta limitada, grupo I (1966).
- MINISTERIO DE HACIENDA. Real decreto (rectificado) de 12 de octubre de 1921 disponiendo que el Monumento granadino denominado Generalife, así como sus jardines y terrenos que le rodean, continúen a cargo de la Dirección general de Propiedades e Impuestos... (1921).
- MINISTERIO DE HACIENDA. Real Decreto de 12 de octubre de 1921 disponiendo que el Monumento granadino denominado Generalife, así como sus jardines y terrenos que te rodean, continúen a cargo de la Dirección general de Propiedades e Impuestos, y encomendando su custodia... (1921).
- MINISTERIO DE HACIENDA. Real decreto de 13 de diciembre de 1921 disponiendo que el Patronato del Generalife se considere ampliado en el número de sus Vocales con un representante del Ayuntamiento de Granada (1921).
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. Decreto 3452/1969, de 18 de diciembre, por el que se declara Centro de Interés Turístico Nacional el complejo denominado «El Serrallo», situado en el término municipal y provincia de Granada (1969).
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. Decreto 4297/1964, de 23 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley sobre Centros y zonas de interés turístico nacional (1964).
- MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. Decreto de 3 de junio de 1931, de declaración de Monumentos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional (1931).
- MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional (1933).
- MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES. Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 de Defensa de la riqueza artística de España (1926).
- MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN. Decreto de 21 de octubre de 1939 organizando la Comisión rectora de la Obra nacional de casas para inválidos, empleados y obreros (1939).
- MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN. Orden de 29 de febrero de 1944 por la que se determinan las condiciones higiénicas mínimas que han de reunir las viviendas (1944).

- MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN. Real Orden de 9 de septiembre de 1853 sobre beneficencia y sanidad (1853).
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. *Arquitectura, vivienda y urbanismo en España*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 1963.
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. Decreto 1099/1961, de 28 de junio, por el que se amplían los beneficios de las viviendas de renta limitada subvencionadas (1961).
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. Decreto 1446/1965, de 3 de junio, por el que se fija la renta inicial de las viviendas subvencionadas y se modifica su financiación (1965).
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. Decreto 2467/1963, de 7 de septiembre, por el que se amplía la cuantía del préstamo a las viviendas de renta limitada subvencionadas (1963).
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. Decreto de 22 de noviembre de 1957 por el que se regula la nueva categoría de «Viviendas Subvencionadas» (1957).
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. Orden de 1 de febrero de 1958 por la que se desarrolla el Decreto de 24 de enero de 1958, por el que se extiende a toda España la nueva modalidad de «viviendas subvencionadas», creadas en los artículos 10 y 11 de la Ley de 13 de noviembre de 1957 (1958).
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. «Plan Nacional de la Vivienda: 1961-1976». Madrid: Ministerio de la Vivienda, 1962.
- MINISTERIO DE LA VIVIENDA. Real Decreto 1346/1976, de 9 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana (1976).
- MINISTERIO DE TRABAJO COMERCIO E INDUSTRIA. «El problema de la vivienda en España». En *Conferencia Nacional de la Edificación*. Madrid: Sobrinos de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1923.
- MINISTERIO DE TRABAJO COMERCIO E INDUSTRIA. Real Orden de 10 de enero de 1928, disponiendo que la concesión de préstamo y prima hecha a nombre de D. Matías Fernández Figares por Real orden de este Ministerio de 7 de Septiembre del año próximo pasado, se entienda a favor de doña Elena Jiménez Lopera (1928).
- MINISTERIO DE TRABAJO COMERCIO E INDUSTRIA. Real Orden de 7 de septiembre de 1927, resolviendo el expediente incoado por D. Matías Fernández Figares, vecino de Granada, en solicitud de concesión de beneficios del Estado para un grupo de casas baratas que se propone construir (1927).
- MINISTERIO DE TRABAJO COMERCIO E INDUSTRIA. Real orden disponiendo que mientras no se sancione el Reglamento para la aplicación del Real decreto-ley de 10 de Octubre pasado sobre casas baratas, continúe en vigor el de 8 de Julio de 1922, en cuanto no se oponga a las disposiciones de aquél (1924).
- MINISTERIO DE TRABAJO COMERCIO E INDUSTRIA. Reglamento para la aplicación de la Ley de Casas Baratas de 10 de diciembre de 1921 (1922).
- MINISTERIO DE TRABAJO Y PREVISIÓN. Real Orden de 29 de mayo de 1929, Real orden transfiriendo de nuevo a D. Matías Fernández Figares la concesión que se le otorgó por Real orden de 7 de Septiembre de 1927 en la parte correspondiente a las 81 casas... (1929).
- MINISTERIO DE TRABAJO. Decreto de 27 de abril de 1956 por el que se encomienda a la Obra Sindical del Hogar y de Arquitectura y al Patronato Benéfico de Construcción «Santa Adela» la construcción de viviendas de tipo social en Granada (1956).
- MINISTERIO DE TRABAJO. Decreto de 8 de septiembre de 1939 aprobando el reglamento para la aplicación de la Ley de 19 de abril de 1939, de protección a la vivienda de renta reducida (1939).
- MINISTERIO DE TRABAJO. INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIENDA. *Viviendas de renta limitada y primer Plan Nacional de la Vivienda*. Madrid: Ministerio de Trabajo, 1955.
- MINISTERIO DE TRABAJO. Orden de 12 de julio de 1955 por la que se aprueba el texto de las Ordenanzas técnicas y normas constructivas para «viviendas de renta limitada» (1955).
- MINISTERIO DEL TRABAJO. Ley de 10 de diciembre de 1921 de casas baratas (1921).
- MINISTERIOS DE HACIENDA Y DE TRABAJO. Orden conjunta de ambos Departamentos, de 10 de julio de 1954, por la que se aprueba el texto refundido de los Decretos-leyes de 19 de noviembre de 1948, sobre viviendas bonificables, y el de 27 de noviembre de 1953, por el que se restablece... (1954).
- MINISTRO DE GRACIA Y JUSTICIA. Ley sancionada por S. M. creando en España los Parques nacionales (1916).
- PRESIDENCIA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA. Decreto 107/2004, de 23 de marzo, por el que se declara y delimita el bien de interés cultural, con la categoría de Monumento, de la Alhambra y el Generalife de Granada (2004).
- PRESIDENCIA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA. Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía (2007).
- PRESIDENCIA DEL DIRECTORIO MILITAR. Estatuto Municipal de 8 de marzo de 1924 (1924).
- PRESIDENCIA DEL DIRECTORIO MILITAR. Ley de 14 de octubre de 1924 de casas baratas (1924).
- PRESIDENCIA DEL DIRECTORIO MILITAR. Real Decreto, de 30 de octubre de 1925, modificando el Reglamento sobre Casas Baratas (1925).
- QUEIPO DE LLANO, GONZALO. «Bando del Excmo. Sr. General Jefe del Ejército del Sur, don Gonzalo Queipo de Llano, de 14 de diciembre de 1936, creador de la Obra Nacional de Construcción de Casas Para Inválidos, Empleados y Obreros y y Reglamento para la aplicación del mismo». Sevilla: Raimundo Blanco, 1938.
- REGIONES DE ANDALUCÍA LANGUEDOC-ROUSILLON Y TOSCANA. «Carta del Paisaje Mediterráneo». Siena, 1993.
- SENADO. «Sesión del lunes 17 de junio de 1912». *Diario de las Sesiones de Cortes. Senado. Presidencia del Excmo. Sr. D. Eugenio Montero Ríos*, n.º 139 (1912): 1981-2002.
- SENADO. «Sesión del miércoles 4 de diciembre de 1907». *Diario de las Sesiones de Cortes. Senado. Presidencia del Excmo. Sr. D. Marcelo de Azcárraga*, n.º 110 (1907): 2181-2202.
- UNESCO. «Convención de Patrimonio Mundial». París, 1972.
- UNESCO. «Convención Sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural». París, 1972.
- UNESCO. «Memorándum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico Urbano», 2005.
- UNESCO. «Recomendación relativa a la Protección de la Belleza y el Carácter de los Lugares y Paisajes». París, 1962.
- UNESCO. «Recomendación relativa a la Salvaguardia de los Conjuntos Históricos o Tradicionales y su Función en la Vida Contemporánea». *Actas de la Conferencia General, 19ª reunión, Nairobi, 26 de octubre - 30 de noviembre de 1976, v. 1: Resoluciones*, 1977.
- UNIVERSIDAD DE GRANADA. «Universidad y Ciudad». Granada: Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus, Universidad de Granada, 2011.

UNIVERSIDAD DE GRANADA. Resolución de la Universidad de Granada por la que se convoca Concurso Público Internacional de Ideas para la ordenación y edificación del Campus Universitario de Ciencias de la Salud de Granada (2006).

ZOIDO NARANJO, FLORENCIO y YOLANDA JIMÉNEZ OLIVENCIA, eds. *Catálogos de Paisajes de Andalucía: Catálogo de paisajes de la provincia de Granada*. Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015.

AUDIOVISUALES Y GRABACIONES SONORAS

BLACKWOOD, MICHAEL. *Alvaro Siza: Transformando la realidad*. Editado por Michael Blackwood y Juan Miguel Hernández León. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

GARCÍA DE PAREDES, JOSÉ MARÍA. «Tres paisajes con arquitecturas». Madrid: Fundación Juan March, 1986. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21682>.

MINISTERIO DE LA VIVIENDA. *La vivienda en España*. España: NO-DO, 1972. <https://www.rtve.es/play/videos/documentales-color/vivienda-espana/2915536/>.

MOLTENI, ENRICO. *Álvaro Siza «Habitar el paisaje»*. España: Instituto Valenciano de la Edificación, 2006.

TATI, JACQUES. *Play Time*. Francia: Specta Films, Jolly Film, 1967.

WENDERS, WIM. *Lisbon Story*. Portugal - Francia - Alemania: Road Movies Filmproduktion, Madragoa Filmes, Wim Wenders Stiftung, 1994.

