

**Habitaciones de sombra y aire**  
Espacios de transición en la arquitectura mediterránea

**Autor:** Antonio Cayuelas Porras

**Director:** Juan Domingo Santos

**Tesis doctoral**



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

**Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Antonio Cayuelas Porras  
ISBN: 978-84-1195-264-4  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/90777>

## **DATOS PREVIOS**

La presente Tesis Doctoral se inscribe dentro del Programa de Doctorado de *Ingeniería Civil y Arquitectura*.

El doctorando obtuvo previamente la suficiencia investigadora en la Universidad de Sevilla cursando el Programa de Doctorado denominado *Rehabilitación Arquitectónica y Urbana*. Posteriormente ha desarrollado el trabajo titulado *Habitaciones de sombra y aire. Espacios de transición en la arquitectura mediterránea*, bajo la dirección del profesor Juan Domingo Santos, depositándose en la Universidad de Granada el 26 de mayo de 2017.

El doctorando Antonio Cayuelas Porras y el director de la tesis Juan Domingo Santos garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 25 de mayo de 2017

Director de la Tesis

Doctorando

Fdo.: Juan Domingo Santos

Fdo.: Antonio Cayuelas Porras





## INDICE

<b>DATOS PREVIOS</b>	004
<b>RESUMEN</b>	011
<b>INTRODUCCIÓN</b>	013
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>La <i>qubba</i>. El germen de las construcciones nazaríes</b>	035
Cuarto Real de Santo Domingo, los orígenes de la <i>qubba</i> en Granada.	053
Puerta de la Rauda, una <i>qubba</i> -pabellón.	055
Torre de las Damas, la <i>qubba</i> mirador del palacio del Partal.	059
Peinador de la Reina, una <i>qubba</i> reinterpretada.	063
Generalife, la <i>qubba</i> mirador del pabellón norte.	067
Sala del <i>Mexuar</i> , una <i>qubba</i> real transformada.	069
Sala de las Camas, una <i>qubba</i> en el baño de Comares.	073
Torre de la Cautiva, una <i>qubba</i> esencial.	081
<i>Qubba</i> -oratorio del Partal.	085
Palacio de Comares, la <i>qubba</i> real.	087
Palacio de los Leones, composición de <i>qubbas</i> reales.	095
Torre de las Infantas, una <i>qubba</i> doméstica.	105
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>La casa en la vega. Producción agrícol y domesticidad.</b>	119
La casa en la vega.	
La nueva configuración. La casa patio.	129

Los espacios de la casa. Habitar y producir.	145
Secuencias, ambientes y tránsitos.	149
Construir la casa.	157
Espacios circundantes: Huerta grande, secaderos y corrales, huerto y jardín.	163
Acondicionamiento termodinámico.	177

### **CAPÍTULO III**

#### **Habitaciones de sombra y aire. Interpretaciones contemporáneas.**

Espai Transmissor del Túmul/Dolmen Megalític de Seró. Artesa de Segre. Lleida.	187
Pabellón del Agua. Lanjarón, Granada.	203
Casas rehabilitadas. Estudio en Monsalves 13, Sevilla.	211
Jardín interior de la celda prioral. CAAC. Sevilla.	221
Arquitecturas suspendidas.	225
Variaciones de una línea de luz.	245

<b>CONCLUSIONES</b>	271
---------------------	-----

<b>FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN</b>	277
--	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	279
---------------------	-----

<b>APORTACIONES</b>	289
---------------------	-----

## RESUMEN

Esta tesis tiene su origen en el análisis de la experiencia sobre la vida mediterránea a través de los espacios intersticiales y de tránsito que sirven de mediación en la construcción arquitectónica entre el espacio abierto y el cerrado, entre el interior y el exterior, entre lo cubierto y lo descubierto. Esta condición intermedia de los lugares vendrá mediatizada por los parámetros atmosféricos de sombra y aire y su contribución sensorial a la percepción de los espacios y sus cualidades.

Se establecen tres aproximaciones a estos lugares de transición que corresponden a escalas y temáticas que relacionan la historia, el paisaje y la visión contemporánea de estos espacios de sombra y aire. La investigación propone un hilo conductor entre las qubbas de los palacios árabes de la Alhambra del periodo nazarí, las relaciones de domesticidad y producción de una casa vernacular en la vega de Granada, situada entre lo agrícola y lo urbano, y la experiencia contemporánea desde el arte y la arquitectura de estas construcciones tradicionales de sombra y aire, invariantes de la arquitectura mediterránea.



## INTRODUCCIÓN

"En un edificio real, la luz, el espacio y el aire son uno.  
Respirar el aire, sentir el espacio, saber cómo actuar"

Peter Smithson<sup>1</sup>



Fig.- 1.



Fig.- 2

Una de las oportunidades singulares que nos ha brindado la historia de la arquitectura, por sus circunstancias tan poco convencionales, es conocer algunos ejemplos de las primeras casas mediterráneas con cierta entidad que se construyeron en época romana. Nos referimos a las casas de Pompeya (S. II a de C). Sin entrar en detalle en la explicación de la casa romana y los conceptos o patrones que la organizan, se puede observar que los primeros ejemplos lo constituyen sencillas casas con un atrio, un patio con un vano cenital en posición central y variadas estancias a su alrededor. Este modelo fue evolucionando, posteriormente se incorporaron otros espacios abiertos, jardines, que más adelante dispondrían de columnata perimetral -peristilo-. Otro cambio significativo fue la incorporación en determinados casos, de una planta superior y la aparición de galerías de conexión o de relación con el exterior. La diversificación de vacíos de forma paralela al incremento de superficie y de rango de las casas implicó la aparición de estancias, normalmente abiertas y cubiertas que servían de nexo entre estos vacíos. Unas veces surgían como prolongación de las galerías, otras como porches abiertos a ambos lados, en otros casos como recodos y soportales, e incluso algunas como pasillos lineales sin cubrir a modo de calles. Comienza una larga tradición de espacios, estancias y vacíos secundarios que permiten conectar y articular los atrios, patios y jardines generando gran diversidad de secuencias de espacios intermedios entre ellos.

Esa complejidad de espacios de transición que surgen entre los diversos lugares abiertos que configuran las casas pompeyanas, se tornan unidireccionales y secuenciales en los palacios de la Alhambra. Una vez situados en el patio, tras pasados los recodos de acceso que protegen la intimidad interior, el ingreso se produce de forma lineal mediante una

---

<sup>1</sup> Alison y Peter Smithson: *Cambiando el arte de habitar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, Pág. 123.





Fig.- 3



Fig.- 4



Fig.- 5

secuencia de pórticos, umbrales, transiciones y salas intermedias que establecen un recorrido progresivo, lleno de matices, donde la sombra va adquiriendo densidad y el aire nos muestra el recorrido. Podemos comprobar de forma precisa estas secuencias en el acceso a la *qubba*<sup>2</sup> del palacio de Comares.

De madera son las celosías que cubren el zoco de la Medina de Fez en Marruecos sombreando los pequeños puestos de venta y producción artesanal. Un espacio público continuo y menudo, inserto en una medina laberíntica, cerca de la puerta de la muralla. Una sombra densa punteada de gotas de luz al abrigo del tórrido sol africano. Espacios cargados de actividad, de intercambio y regateo en trazados estrechos donde la vida privada siempre permanece escondida tras una entrada en recodo. Son sencillas celosías de madera de cedro superpuestas en cuadrícula sobre bastidores de listones de la misma madera, apoyados en vigas que salvan el ancho de la calle. Espacio público protegido y domesticado para el comercio, tránsito y trasiego entre la vida urbana y el interior privado. Recorridos comerciales donde la pequeña tienda, el taller o el puesto puede ser autónomo o participa como tránsito hacia la vivienda del artesano o del comerciante que actúa de filtro del hábitat privado.

Una escala completamente distinta presenta otro mercado de calle, el que se aloja en los soportales de las naves del Mercado del pescado junto al puente Rialto en Venecia, situado en dos grandes naves longitudinales paralelas al nivel de la calle. Un espacio abierto a los flujos urbanos que por la mañana ocupan las pescaderías y por la tarde se convierte en un gran porche compartido con el espacio urbano por el que transitar a la sombra. Los grandes vanos de las arcadas de fachada disponen de un entoldado reciente, versión contemporánea de grandes cortinajes de tradición medieval, para proteger del sol, o cortar el aire húmedo y frío de la Laguna en invierno. Grandes vacíos habitados de sombra donde el bullicio y la tranquilidad se alternan transformando el espacio. Si en el zoco árabe de Fez los puestos se recogen encerrados en cubículos de madera embutidos en las fachadas, liberando las calles, en el mercado veneciano toda la parafernalia de venta desaparece para baldear el lugar y dejarlo disponible y diáfano

---

<sup>2</sup> *Qubba*: es un tipo de espacio, sala de planta cuadrada, simétrica en el eje de acceso, con ventanas altas para su iluminación y techo no plano (artesonado, cúpula o bóveda) que ha servido de patrón como espacio principal en la concepción de las construcciones islámicas.





Fig.- 6



Fig.- 7



Fig.- 8

sumado a las calles colindantes. Aparece un lugar de tránsito cubierto donde surgen muchas iniciativas espontáneas.

Bajo ese concepto de cubrir las calles y protegerlas, en determinadas efemérides de origen religioso se colocan toldos en los recorridos de las procesiones para producir cierta sombra de protección. Este sistema efímero preparado para un determinado día, ha devenido en permanente protección de sombra en muchas ciudades del sur de España durante todo el verano. Esta adecuación temporal poniéndole un techo ligero a la ciudad transforma las calles y plazas en habitaciones de sombra y aire, acotándolas y dotándolas de una interioridad más cercana a lo doméstico. La calle pierde la dureza y la rigidez tornándose protegida y más amable para el tránsito urbano.

En la vega de Granada existen unas sencillas construcciones surgidas para el secado de las hojas del tabaco, actividad implantada a partir de 1924, cuyo sencillo propósito se resuelve mediante naves longitudinales donde los cerramientos laterales se protegen con celosías perforadas que dejan pasar el aire bajo la sombra de sus cubiertas. Estos secaderos, constituyen habitaciones de sombra y aire, cuyas sugerentes imágenes han construido un referente del paisaje productivo en esta vega. Estos secaderos también forman parte de numerosos cortijos, aglomerados de construcciones diversas, domésticas y productivas, con los que responder a todas las actividades agrícolas, donde los secaderos se incorporan como espacios de trabajo susceptibles de incorporar nuevos usos. Entre todos esos edificios encontramos diferentes intersticios y espacios intermedios donde acordar y engarzar estos volúmenes, lugares de mediación, de paso y cobijo que enlazan los espacios más trascendentales. Otros espacios de sombra y aire.

En muchas ocasiones la relación entre arquitectura, sobre todo doméstica, y ciudad se complejiza por la inserción de espacios de transición donde el límite se difumina y donde la espera, el encuentro o el intercambio se incentivan. En playa Sa Riera, en origen un pequeño núcleo de pescadores en la zona norte de Begur (Girona) se construyó una plataforma delante de la casa del pescador frente a la playa donde reparar las artes de pesca. Mas adelante se cubrió con un porche, sombreado con las redes y las plantas colgadas de sus dinteles, filtros de lo disponible, convirtiéndola en una lonja espontánea donde presentar y vender los productos de la pesca de la faena diaria. Una prolongación de la calle, que solo nos atrevemos a visitar cuando percibimos su uso comercial.





Fig.- 9



Fig.- 10

Similares son los soportales que se descubren cuando se transita por las callejuelas de los pueblos de la Alpujarra granadina. Las casas se apoyan sobre las calles con habitaciones o cubiertas pasantes, produciendo bajo los mismos porches de entrada, terrazas o soportales de paso. Igual ocurre con los adarves y pequeños patios de labor, cuyo final o límite de encuentro con el campo agrícola se difumina en ese callejero confuso. La dificultad para dilucidar los límites entre lo público y lo privado fructifica en una amplia diversidad de espacios intermedios que prolongan la relación de la arquitectura con el entorno, más allá de las fachadas o de los patios. Estos tránsitos suponen un cambio de escala entre exterior e interior, entre sol y sombra, que enriquecen el espacio arquitectónico y urbano.

En 1992 tuve la oportunidad de visitar la casa Ugalde<sup>3</sup> en Caldes d'Estrach, Barcelona (1951). Desde el comienzo de mis estudios de arquitectura en Sevilla, esta casa era un referente que identificaba la idea de vida y de arquitectura mediterránea. Una obra como expresión del movimiento moderno más acorde al clima del sur de Europa -ese movimiento cuyos orígenes se situaban más al norte-. Enclavada en un denso pinar frente al mar, sus fluidos porches y sus grandes umbrales representaban la mejor síntesis de ese concepto. El sentimiento continuo en la visita era de pertinencia y adecuación a un lugar, a un modo de vida, a una cultura y a una idea de modernidad. Lugares pensados para generar espacios de sombra, pero abiertos por dos lados enfrentados que incrementen el paso del aire.

Es habitual que las explicaciones sobre esta casa comiencen mostrando el croquis de José A. Coderch sobre la posición de los árboles existentes y las posibilidades de las vistas que se contemplan desde cada ángulo del terreno existente. Después aparece un primer boceto de planta repleto de dudas e intenciones sobre cómo disponer la casa en ese croquis previo. Tras un trabajo arduo de dibujos a mano alzada, se traza una arquitectura orgánica adaptada al pinar y a la topografía escarpada. El resultado posterior que hoy conocemos es una obra maestra, una de los primeros proyectos de José A. Coderch. Ahora solo nos aproximaremos a conocer sus porches y rincones de pasos perdidos para identificar esos espacios donde fijar la atención. En una complicada fusión de vistas y secciones de plataformas a mitad de la ladera, la casa genera varias secuencias entrecruzadas de tránsitos claros y oscuros. El interés de este trabajo por aquellos

<sup>3</sup> Carles Foch: *CODERCH 1913-1984*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989. Pág. 28-35.



Fig.- 11



Fig.- 12



Fig.- 13

otros espacios indeterminados, que emergen como tránsitos entre los espacios convencionales de la casa, lugares sin nombre, donde guarecerse del sol mediterráneo, cobijos de mediación que resuelven encuentros complejos. Lugares que elige nuestra intuición sensorial para mirar y compartir, detenerse o permanecer.

En la casa Ugalde la suma de la diversidad de posiciones de sombras propuestas por el arquitecto para habitar son realmente singulares. Existe un gran porche pasante abierto íntegramente al oeste y parcialmente al este, que permite contemplar el atardecer, pero que desde esa configuración en la que parte del porche está cerrado y parte abierto, puedes elegir donde situarte, protegido o no, de los vientos de levante y poniente. En dirección norte sur el dormitorio principal existente en la planta superior deja un paso bajo su volumen donde se localiza un área de comedor al aire libre. Parece probable que recoja los aires descendentes del macizo del Montseny, la serranía que se eleva detrás tierra adentro. Un lugar fresco para las noches de verano.

La casa en Montiró<sup>4</sup> (1993) una pequeña pedanía de Ventalló en el Ampurdán, parte de una posición opuesta a la casa Ugalde. Si esta se situaba frente al mar, la casa en Montiró lo hace construyendo su propio escenario. Desde una localización centrada en el pueblo, cuyo referente visual es la torre de la iglesia colindante, el arquitecto Pere Riera propone un nuevo contexto de interior "casi" urbano. Montiró es un pequeño núcleo rural, un aglomerado de unas veinte casas donde es necesario emerger para vivir la cercana llanura ampurdanesa. La casa se desarrolla en tres niveles que construyen un mundo propio, desplazando la actividad vital a planta primera, flotando sobre dos jardines unidos por un porche bajo la casa. El jardín de moreras da la bienvenida a la entrada y el jardín del pino, al otro lado del volumen edificado, se dilata en vertical como pulmón vegetal. Este segundo jardín configura el espacio libre interior de la parcela, una gran habitación de sombra y aire en dos niveles, que escalona y ordena distintos lugares de tránsito y estancia.

El umbráculo de moreras, el porche bajo la casa, el espacio bajo la terraza, un lugar intermedio entre el porche y el jardín, y la escalera exterior del rincón que construye su propio zaguán para subir a la terraza visualizando el jardín. Todos ellos suman una

---

<sup>4</sup> Pere Riera: *Arquitectura Dispersa*. Barcelona: COAC, 2007. Pág. 78-81





Fig.- 14



Fig.- 15

ordenada secuencia que articula la sección del proyecto, los tránsitos alternativos a la comunicación vertical por el interior de la vivienda.

En las costas del mar Mediterráneo seguramente una de las propuestas más sugerentes es la que hace Jorn Utzon en Can Lis<sup>5</sup> (1972) su primera casa de Porto Petro, Mallorca. En esta casa, Jorn Utzon desdobra los modos de vida tradicionales en distintos cuerpos habitados. Si seguimos la secuencia del espacio interior del estar, cerrado y protegido del sol y del viento, y el espacio exterior bajo los porches, en esta casa esas dos formas de habitar se desplazan en paralelo frente al mar para que no se contaminen y cada una de ellas muestre las diferencias que las determina. La ideación de separar modos o momentos de la vida diaria de la casa es usada para resolver el resto de la casa que se muestra como un conjunto de pabellones vinculados por un recorrido exterior. Seguramente gran parte de este original sistema de despiece vital, disociando sala de estar y porche -que aloja los espacios para la cocina y el comedor- en cuerpos separados e independientes.

Coetánea con Can Lis<sup>6</sup> es la casa que Bernard Rudofsky se construye en Frigiliana<sup>7</sup>, Málaga (1972). Casa que curiosamente le dibuja su amigo Coderch. Una interpretación distante de lo mediterráneo de la realizada en Can Lis, aunque se detectan rasgos coincidentes, como las ventanas abocinadas en serie, el despiece en cuerpos separados y los porches como elementos autónomos. La casa en Frigiliana está más adaptada a la topografía, -Utzon establece una plataforma de apoyo sobre el acantilado siguiendo sus propios principios-, sin embargo, Rudofsky se apoya en un sistema de paratas -muy común en las costas de Andalucía oriental-, y plantea un tratamiento muy escenográfico de la piscina y su conexión con la casa mediante una pérgola descendente por la ladera.

### Espacios de sombra y aire

Desde una perspectiva más abierta sobre estos lugares que hemos ido mostrando fijaremos la atención sobre las transiciones y conexiones, los vacíos e intersticios, los

---

<sup>5</sup> Jaime J. Ferrer Forés: *Jorn Utzon. Obras y proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Pág. 270-275

<sup>6</sup> Can Lis se traduce como la casa de Lis, la mujer de Utzon.

<sup>7</sup> AA.VV. *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Fundación José Guerrero, 2014. Pág. 53-77.

tránsitos y recodos, los zaguanes y compases, en otras claves, también sobre lo impreciso y lo indeterminado, lo provisional y equívoco, lo imprevisto, lo remanente y lo circunstancial que surge en la arquitectura en los acuerdos y mediaciones entre los espacios más trascendentales, los que asumen la representatividad del programa previsto. Espacios de lo intermedio, a veces poco cualificados pero necesarios para la orquestación global del proyecto. Lugares resultantes de decisiones más significativas, a veces necesarios para el acento de lo proyectado, residuos del desajuste y del acuerdo geométrico, del pliegue y del giro. Escapes de lo establecido y de la mirada. Complementos de los recorridos y secuencias, esas grietas o fisuras por donde se cuele la vitalidad de la ciudad y la naturaleza.

Esta tesis reflexiona sobre la importancia histórica de los espacios de sombra y aire, en muchos casos, espacios sin un uso concreto, pero que se repiten como un invariante en la arquitectura tradicional mediterránea, independientemente del uso de la arquitectura, de la escala, del programa, del estilo y de la época de la construcción. Son espacios acotados, a veces cerrados, -de aquí la denominación de habitación-, más o menos porosos, con diferentes materiales y sistemas constructivos, que articulan la relación entre interior y exterior, estableciendo gradientes de materia y luz en esa transición. Estos espacios pueden encontrarse tanto en un palacio o en una construcción agrícola, como en un monumento funerario o en una casa. Se disponen con mayor o menor grado de complejidad en su elaboración, pero siempre aparecen presentes de manera recurrente, de aquí las relaciones que generan en esos lugares de intercambio.

La historiografía moderna ha explicado la arquitectura tradicional mediterránea a través del patio, siendo abundante la bibliografía que trata de establecer una visión, análisis y comprensión de la arquitectura a través de estos espacios de organización, conexión y distribución. Sin embargo, es difícil encontrar algún texto que aborde un estudio en profundidad sobre estos habitáculos de sombra y aire y las relaciones que establecen entre el interior y el exterior, más allá de ciertos casos paradigmáticos que habitualmente se ponen como ejemplos, quizás porque resulta complicado categorizar y adscribir a estos espacios la condición tipológica de la que goza el patio, y porque resulta difícil identificar y visibilizar estos umbrales y una relación común entre los mismos en construcciones de muy distinto tipo y variedad de uso. La situación se complica aún más cuando estos espacios en ocasiones no tienen un uso definido o es difícil asignarles una actividad concreta como habitualmente se hace en la arquitectura. De aquí que hayan

pasado desapercibidos considerados como espacios de menor categoría o de una importancia residual.

La investigación propone llevar a cabo un estudio de estos espacios, habitaciones de sombra y aire, -como se denominan en la investigación por su condición y voluntad de acotar un espacio-, en arquitecturas y programas de muy diversa índole que permita formular una interpretación de lo que se ha dado en llamar arquitectura mediterránea, más amplia que la que se ha venido estableciendo hasta ahora, exclusivamente a través del estudio del patio.

Es evidente que la transición entre espacios de diferente carácter constituye una de las cualidades más singulares de estas arquitecturas, y que estos espacios, aun siendo de muy variado tipo y carácter, presentan unas características similares que incluyen aspectos secundarios, ambientales o de uso efímero, sin las cuales la arquitectura mediterránea carecería de su característica organización, más allá de la propia estructura de usos. Estas habitaciones de sombra y aire, junto al patio, configuran las transiciones entre el interior y el exterior, de aquí su condición de filtro diverso con configuraciones de muy diversa índole a fin de atemperar y conseguir un determinado gradiente de las condiciones físicas y sensoriales representadas en este análisis por la idea de sombra y aire.

La condición natural de este hábitat mediterráneo surge de forma complementaria en la observación de la capacidad de construir el espacio arquitectónico con otros materiales cuya apariencia física es perceptiva y variable, pero cuya corporeidad no es táctil, sino que se nos muestran resultantes de la configuración física y de la constitución material. Estos materiales intangibles se manifiestan como expresión de la vida atmosférica. La sombra generada al reducir, tapar o filtrar el paso de la luz solar y el aire por el efecto combinado de liberar su paso y conducir su dirección. Sombra y aire representan y nos expresan la atmósfera de un lugar, la percepción que de esa atmósfera existe, la que sus habitantes han destilado y asimilado en la experiencia física del territorio y sus condiciones, pero interpretada desde una observación vital que auna naturaleza y arquitectura.

Expresado en otros términos, habitaciones en apariencia definidas geométricamente, de construcción porosa con capacidad de ejercer como reguladores de temperatura –en el

mediterráneo ese es el problema– mediante la existencia, y posible manipulación, de filtros diversos que siempre se manifiestan con la aparición de una sombra que crea zonas más frescas, pero provocando discontinuidades térmicas que originan las corrientes convectivas de aire. Sombra y aire que desmaterializan el espacio que los acoge, respondiendo a un gradiente de temperaturas que convierte a este en una experiencia sensitiva no visible, en donde los límites ya no pueden ser observados, y de esta forma integran el paisaje como algo próximo.

En ocasiones, esta sombra que en ningún momento anula la luz, sino que la limita, la constriñe a una presencia rayana con lo espiritual, cargándola de esta manera de un carácter simbólico que fue el que dio origen a las primeras arquitecturas trascendentales, aquellas que intentaban explicar la muerte en relación al cosmos representado en el rayo de sol: los monumentos funerarios.

En origen, la autonomía del hombre respecto a ese universo azaroso se logra con el control de la agricultura y aquí la sombra y el aire se convierten en los apoyos principales para la producción al proporcionar no solo el lugar del descanso, sino, sobre todo, el instrumento para la protección y el secado de las cosechas. Como elementos más característicos y próximo a nuestra cultura se encuentran los secaderos de tabaco que pueblan la Vega de Granada.

Establecemos tres formas de aproximación a estos lugares de transición que concretaremos mediante tres capítulos: En el capítulo uno, ***La qubba, el germen de las construcciones nazaríes***, se sitúa la búsqueda de antecedentes, la lección de la historia de la arquitectura en un ámbito acotado, la ciudad de Granada, y en un periodo concreto, la arquitectura nazarí (1232-1492). Esta selección se produce por pertinencia, disponibilidad y proximidad. Tránsitos y secuencias en las arquitecturas de la Alhambra. En el capítulo dos, ***La casa en la vega, producción agrícola y domesticidad***, se trabaja desde la experiencia de lo habitado, de lo aprendido en lo vernáculo, un modo de habitar vinculado a las transiciones e intersticios en la casa de la vega. En el capítulo tres, ***Habitaciones de sombra y aire. Interpretaciones contemporáneas***, se investiga sobre el conocimiento contiguo, el aprendizaje sobre acciones desde el arte y la arquitectura donde la vibración del espacio se captura sensorialmente. Otras habitaciones de sombra y aire.



Fig.- 16

## Capítulo I. la qubba. El germen de las construcciones nazaríes.

Recorrer, visitar, imaginar lo habitado en la Alhambra es una experiencia asimilada desde lo sensorial, sedimentada sobre el conocimiento. Solo la confluencia de todos ellos es capaz de incorporar una idea completa e integrada, donde las luces y las sombras, el tacto de sus texturas, los sonidos, el aire y la humedad catalizan nuestra percepción. Esta experiencia multisensorial la explica con precisión Juhani Pallasmaa: "El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto lo es de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia".<sup>8</sup>

Esta visión de la Alhambra se incrementa por las apreciaciones que asimila la mirada del arquitecto incorporando otro parámetro que permite comprender su organización espacial interna. Se recurre a la noción de secuencia, que muestra un sistema aditivo, predominantemente lineal, que ordena las distintas estancias y que podremos reconocer en los tránsitos y recorridos. Un acercamiento progresivo sugerirá matizar las condiciones operativas de la secuencia en cada posición. Se podrán comprobar estos procesos compositivos, su uniformidad y diversidad, verificar si presentan variables recurrentes, o localizar los complementos y las formas de transversalidad presentes.

Dada la complejidad de tratar en extensión y profundidad el conjunto se ha acotado la línea de investigación a través de un espacio que rige la concepción y ordenación de esas secuencias en la mayoría de las construcciones islámicas. El estudio de las características de ese tipo de espacio, la *qubba*, a través de su propia cualidad de representar y simbolizar las ideas inherentes a una sensibilidad, y mediante su capacidad de estructurar las diferentes construcciones, dada la flexibilidad del propio concepto que le da sentido, permite conocer y apreciar las cualidades de las construcciones producidas durante el periodo de vigencia de la dinastía nazarí. Para ello se recurre al dibujo en planta y sección de cada una de ellas. De esta manera se podrán establecer las similitudes y diferencias entre las distintas *qubbas* lo que permitirá plantear la evolución y transformación de esta tipología.

---

<sup>8</sup> Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014. Pág. 57.



## Capítulo II. La casa en la vega, producción agrícola y domesticidad



Fig.- 17.

Desde la experiencia de unos espacios habitados es un lugar donde se superponen todas las actividades, la vida, el ocio y el trabajo intercambian sus tiempos disolviendo sus límites en el transcurso diario ocupando los diversos espacios sin solución de continuidad.

El cortijo es un soporte de un modo de vida destilado en años de experiencia. Una casa de gruesos muros encalados donde sombra y aire construyen espacios de estancia, tránsito y uso, cauces de vida cotidiana, soportes donde lo doméstico habita los límites de lo productivo y viceversa. La vida en estos lugares se genera desde un hábitat construido como soporte permanente, pero donde lo efímero y cambiante activa elementos transformadores operando como una escenografía vital y productiva, resultante de la localización de usos y enseres o inducida por los parámetros atmosféricos.

La forma de habitar en este cortijo es una transición continua entre espacios abiertos y cerrados, cubiertos y descubiertos, lugares donde se entrecruzan las circulaciones y actividades, espacios que sugieren usos o se postulan para ocupaciones alternativas a su carácter. Serán esos espacios de transición los que atraigan nuestra atención como intersticios anónimos, vacíos resultantes de acoplar cuerpos o de sumar volúmenes. Espacios sin forma donde se reconoce la forma de los otros. Residuos geométricos resultado de acordar los elementos principales o simplemente, dilataciones de los recorridos donde captar la luz o por donde transitar el aire.

La arquitectura como disciplina utiliza diversos mecanismos para organizar los espacios aunque suele prevalecer, en estas arquitecturas rurales, el determinismo funcional y la conectividad. A través de esos sistemas, habitualmente aditivos, se generan lugares de tránsito, de traspaso, de intercambio, de contigüidad, en muchas ocasiones, con carácter indeterminado. Lugares sin nombre, sin vocación de uso previa. Espacios que nos han sido desvelados por el uso, la circunstancia, el encuentro, la mirada, la sombra y el aire. Son intersticios o vacíos que aparecen en el proyecto de forma intencionada o imprevista, pero como complemento de una yuxtaposición, transición entre programas, filtros y protecciones de una atmósfera intensa. Huellas de construcciones anteriores o espacios de mediación donde se escapa el pulso tenso de lo habitado. Para poder precisar todas esas circunstancias y especificaciones sobre los distintos espacios se ha dibujado una



detallada planimetría, que ayudada de los planos históricos existentes en el archivo privado de la casa permitirá reconocer el proceso de transformación de este lugar.

### Capítulo III. Habitaciones de sombra y aire. Interpretaciones contemporáneas.

Existen determinadas intervenciones de arquitectura e instalaciones artísticas, cuyo origen se nutre de esas condiciones de sombra y aire explicitadas, y que las convierten en parámetros legibles en el desarrollo de las propuestas. En ellas los espacios de transición se formalizan desde distintas perspectivas y con objetivos muy diversos, pero con especial atención a la incorporación de la naturaleza. Son arquitecturas compactas y cerradas en su percepción, pero abiertas y porosas en su formalización. Arquitecturas construidas con habitaciones de sombra y aire.

Con estas premisas indicadas estudiaremos cuatro lugares que representan a su vez cuatro actitudes. En el Espai Transmissor un recorrido de aproximación cambia las condiciones de percepción, tanto del interior recorrido como del exterior circundante, modificando la predisposición del observador hacia un modelo alternativo de conocimiento arqueológico. En el Museo del Agua un pabellón de madera aporta una experiencia sensorial para el visitante convirtiéndolo en icono conceptual y representativo de la institución. El estudio de calle Monsalve muestra una actitud de transformación de un espacio doméstico para espacio de trabajo desnudando su esencia y liberando el espacio dentro de una estructura muraria convencional. La continuidad de los espacios producida incorpora múltiples transiciones para su consecución. Por último, el jardín de la celda prioral del monasterio de la Cartuja, construye una naturaleza artificial habitada, un espacio de filtro previo en si mismo.

Intentar aprehender de estas condiciones de contorno, sería una labor incompleta sino miramos fuera del contexto disciplinar. Detectamos otras intervenciones e instalaciones, que emergen de pensamientos y acciones no arquitectónicas, al menos en su vocación inicial, pero que construyen atmósferas para el pensamiento y el conocimiento estético, que reflejan actitudes promovidas desde intenciones artísticas, y que han sido creados para ser habitados por la imaginación, la interpretación y la emoción. Son lugares que cuestionan nuestras intuiciones, que manipulan nuestra percepción del espacio y de la luz, que nos trasladan de nuestra posición de observador externo a la experiencia del sujeto inmerso en una espacialidad transformada. Lugares de encuentro entre autor y



Fig.- 18



Fig.- 19



Fig.- 20

perceptor, alterados para la interpretación, que nos obligan a remirar el entorno desde nuevos parámetros que cuestionan las certezas existentes.

Aceptada la libertad operativa del arte como disciplina, este nos proporcionará a través de sus propuestas y experiencias otras posibilidades, otros recursos y registros que contribuirán a ensanchar el conocimiento y las herramientas expresivas. Desde su posición no alineada, ni restringida, libre de ataduras, -salvo las que el propio artista prefije como acotación de su pensamiento, su trabajo o su línea argumental-; este puede transitar otros espacios, suscitar miradas, traducir energías, habitar naturalezas imaginadas, cuestionar lo existente, revisar lo producido, formular lo desconocido. Una interminable capacidad de trazar caminos propios que incentivarán su trayectoria, que permitirá nutrir otras disciplinas, en especial la arquitectura que comparte esfuerzos por entender y organizar el espacio, por establecer la posición del hombre en la naturaleza, por asimilar la transformación del hecho urbano, por reformular el espacio público.

Será la lectura espacial la que las incorpore y visualice como lugares construidos de sombra y aire, lugares que forman parte de caminos propios del artista que los proyecta y construye, pero sobre los que trazaremos un recorrido alternativo desde otra mirada, que transitará e indagará entre la percepción del espectador y las intenciones de sus creadores. Una apropiación que incorpore determinadas propuestas artísticas mediante un desplazamiento transversal desde su origen a nuestra investigación. Un encuentro siempre enriquecedor entre disciplinas entrelazadas.

Abordaremos el trabajo de dos artistas, Cristina Iglesias y Soledad Sevilla, que nos ofrecen caminos diferentes en la construcción e interpretación del espacio, pero donde este asume un papel trascendental como objeto artístico, como medio de significar voluntades, y donde se producen tangencias y confluencias en los recorridos y trayectorias. Para ello partiremos de reconocer los instrumentos desarrollados en cada caso atendiendo a la materialización de las ideas mediante la disposición del material y su significado, a la determinación del papel de la luz como medio fundamental en la conceptualización de la construcción de lugares, a los entornos y contextos seleccionados o asignados para ubicar su trabajo.





Fig.- 21

Desde el origen de nuestras reflexiones fuimos conscientes de la insuficiencia manifiesta que tenía la palabra para exponer las ideas que suscitaban nuestra investigación, y aunque el uso de la imagen no complete la totalidad de las percepciones, sí que permite visualizar e incorporar matices que la expresión escrita no alcanza a transmitir o necesitaría de dilatadas descripciones probablemente excesivas. Formas, pliegues, sombras, poros, filtros, destellos, penumbras, secuencias y otras manifestaciones de la luz y el espacio, de la materia y su textura se captan con más nitidez con la ayuda de la fotografía. Las imágenes, no operan como referencias de lo conocido, aunque en algún caso pudieran serlo, sino como nuevos datos, como miradas alternativas a lo ya percibido, como expresión de condiciones diversas o como soporte documental de lo acontecido estudiado y analizado. Sus aportaciones pueden sumarse a los argumentos de la tesis o incorporarlos directamente como testimonio de lo sentido o vivido.

De aquí la importancia de las fotografías y la complementariedad con el texto para transmitir la globalidad del contenido previsto. Recordaremos las palabras de John Berger cuando "nos remite a ese tiempo presente que se manifiesta cuando la mirada del espectador se detiene ante una *imagen* y nota su atracción. Y lo hace provocando al lector hasta hacerle percibir qué le ocurre cuando mira"<sup>9</sup>. En nuestro trabajo la imagen deja su papel complementario para asumir una condición expresiva aditiva al propio discurso. Es evidente que existe una cierta deficiencia en la capacidad de expresión gráfica o visual en lo referente a las manifestaciones del aire, la brisa y el viento, la vibración de los filtros, el movimiento de los tejidos, o simplemente la sensación térmica de cada espacio, esa suma de luz, aire y humedad ambiental que en definitiva configuran la percepción corporal, la condición biológica de ser y estar, la interacción entre nuestro cuerpo y lo que denominamos el "ambiente", aquí empleado en la acepción referida a lo atmosférico. Además, no queremos que esta permanezca en nuestra memoria de forma exenta, sino asociada a lugares y sus posibilidades cambiantes por la configuración que ofrecen y la mutación que generan en estos parámetros.

**Nota: Todas las fotografías innominadas son obra del autor de este trabajo.**

---

<sup>9</sup> John Berger: *modas de ver*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000, pág. 9.

## Imágenes

- Fig.- 1. Atrio de casa de Menandro en Pompeya. S.II a de C. Foto: Berthold Steinhilber [www.nationalgeographic.com](http://www.nationalgeographic.com)
- Fig.- 2. Secuencia de ingreso al Palacio de Comares en la Alhambra.
- Fig.- 3. Zoco en la Medina de Fez.
- Fig.- 4. Loggia del mercado del pescado junto puente Rialto. Venecia.
- Fig.- 5. Celebración del Corpus Christie en calle Reyes Católicos de Granada.
- Fig.- 6. Entoldado durante el verano de la calle Reyes Católicos.
- Fig.- 7. Secadero de tabaco En Santa Fe, Granada.
- Fig.- 8. Porche para lonja en casa de pescador en Begur Sa Riera. Girona. Foto: Ramón Bosch
- Fig.- 9. Soportales en las calles de Capileria, Granada.
- Fig.- 10. Espacio bajo cuerpo de dormitorio principal. Casa Ugalde en Caldes D´Estrach, Barcelona. Arqto: José Antonio Coderch, 1972. Foto: Catalá Roca.
- Fig.- 11. Porche que mira al oeste. Casa Ugalde en Caldes D´Estrach, Barcelona. Arqto: José Antonio Coderch, 1972. Foto: Catalá Roca.
- Fig.- 12. Porche en el paso bajo la casa en Montiró., Girona. Arqto: Pere Riera.
- Fig.- 13. Vista de espacio interior de la casa en Montiró. Girona. Arqto: Pere Riera.
- Fig.- 14. Pasaje entre cuerpos edificados en Can Lis, Mallorca. Arqto: Jorn Utzon. Foto: [www.SomewhereIwouldliketolive.com](http://www.SomewhereIwouldliketolive.com)
- Fig.- 15. Casa en Frigiliana, Málaga. Arqto. Bernard Rudofsky. Foto: Pinterest/ofhouses
- Fig.- 16. Visión desde entrada a la sala de Dos Hermanas del palacio de los Leones en la Alhambra.
- Fig.- 17. Reja de entrada al patio de la casa en la vega de Otura desde el zaguán.
- Fig.- 18. Pasaje de acceso a la sala de las estelas en el Espai Transmissor de Seró. Lleida.
- Fig.- 19. *Patio de las leones I*. Soledad Sevilla. 1986. Foto: Soledad Sevilla.
- Fig.- 20. Ventana de la fachada sur de la casa en Otura. Granada.
- Fig.- 21. Vista interior de Torre de la Cautiva. La Alhambra, Granada.

## METODOLOGÍA

El sistema de trabajo planteado para el desarrollo de esta tesis parte de la necesidad de documentar los distintos ámbitos seleccionados para estudiar los parámetros y situaciones que interesan en este análisis. Ese trabajo documental consta de distintas fases y contenidos según cada capítulo, como precisaremos de forma individual más adelante, dadas las relevantes diferencias existentes entre las materias seleccionadas para el estudio en cada uno de ellos. Por tanto, diferenciaremos y explicitaremos la metodología adoptada en cada capítulo. No obstante, podemos avanzar que de forma común todos los espacios estudiados han sido visitados en varias ocasiones, incluyendo las distintas épocas del año, para poder disponer de una percepción integral desde los aspectos indicados.

Fase 0.- Bibliografía. Esta fase se ha mantenido abierta durante todo el proceso de desarrollo de la tesis, aunque se produjo una fase inicial o introductoria como método de acercamiento a los temas propuestos. Como procedimiento bibliográfico y dada la diversidad de los temas tratados se ha procedido a elaborarla de forma asociada a cada capítulo.

Fase 1.- Perceptiva. Se comienza por una sesión estrictamente perceptiva y sensorial de cada lugar con objeto de apreciar y conocer sus condiciones globales, incidiendo en la relación con los parámetros atmosféricos, atendiendo a su materialidad y textura, con detallada atención a su iluminación natural.

Fase 2.- Geométrica. Posteriormente se estudia su geometría física, su trazado en planta y sección, tomando datos planimétricos en los casos en que no se disponga de ellos.

Fase 3.- Fotográfica. Se dedican al menos dos sesiones (cada sesión abarca una jornada completa) de fotografía a cada espacio tratado. Se utilizan diversos equipos técnicos para esta toma de datos dependiendo de las características físicas y lumínicas del espacio.

Fase 4.- Archivos. Esta fase atiende al uso de los archivos del Patronato de la Alhambra y el Generalife para localizar los planos bases de algunos de los espacios para poder dibujarlos según el criterio elegido. (Se han dibujado de forma conjunta y a la misma escala, todos los espacios en planta y sección para poder establecer y comparar las

características específicas de forma, tamaño, proporción y relación entre las *qubbas* seleccionadas)

Archivos privados. En la casa en la vega se han examinado los archivos existentes desde la adquisición de la propiedad en julio de 1899, donde están documentadas las últimas fases de obra y reforma de la finca, así como toda la historia de su gestión económica.

De forma complementaria hay un grupo de imágenes que aparecen como constatación de situaciones efímeras que no contaron con la presencia del doctorando. Se completa el conjunto de ilustraciones utilizado recurriendo a los archivos de los autores referenciados.



**Aportaciones. Anexo gráfico:**

PLANIMETRÍA: Se incorporan tres anexos en este apartado:

1.- Incluye los dibujos comparativos realizados de todas las *qubbas* estudiadas para poder reflejar las coincidencias y diferencias del patrón o tipología estudiada. Con ese objetivo se han dibujado todas, en planta y sección, a la misma escala, e incorporando, para una mejor comprensión de sus especificidades, las imágenes de alzado y de techo siguiendo el modelo fotogramétrico. También se han realizado varias series parciales que identifican algunos de los tipos de *qubbas* detectados y sus características. Por último se han trazado todas de forma conjunta, respetando el orden cronológico de su origen, para poder apreciar en detalle la evolución y transformación de esta tipología.

2.- Se incorpora el conjunto de planos levantados de la casa de Otura, incluyendo el trazado detallado de los espacios exteriores, así como una evolución histórica, en la medida de lo posible, respecto de la documentación e información localizada más el análisis realizado en este trabajo.

3.- SECADEROS. De forma independiente se ha procedido al levantamiento y fotografía de los secaderos existentes en la finca, así como otros ejemplos que permitan establecer una clasificación tipológica de los tipos disponibles y sus especificaciones.

Este conjunto de fichas documentales de los secaderos se termina con una serie fotográfica comparativa entre las dos miradas realizadas sobre ellos, la de Soledad Sevilla y la de este autor. Una tercera banda de imágenes aporta una visión de los interiores y complementa la comprensión de estas singulares arquitecturas de sombra y aire.









- I. La *qubba*. El germen de las construcciones nazaríes.







Fig.- 1.1. Vista de la cara norte de la Alhambra desde el Carmen de la Victoria en el Albaicín.

Quizás una de las mejores formas de buscar datos que aporten una base para las reflexiones en curso sea la de mirar y repensar los antecedentes más cercanos, aquellos que compartan esas cualidades con los conceptos observados. Dentro de las múltiples referencias que nos sugieren las poliédricas y mestizas tierras de sur, aquellas que construyen el modo de vida mediterráneo, parece que hay una especialmente significativa por lo que ha supuesto para el desarrollo y transformación de nuestra cultura, la arquitectura islámica. Indagar en ese sentido en la historia de la arquitectura para buscar antecedentes y ejemplos de habitaciones de sombra y aire dirige ineludiblemente hacia la Alhambra. Ese admirable conjunto edificado que emerge como fortaleza en la parte alta de Granada, en las estribaciones de Sierra Nevada, en el último pliegue de sus laderas entre dos de sus ríos, el Darro y el Genil.

La Alhambra es uno de los pocos ejemplos de arquitectura medieval islámica que se conserva de forma significativa, y que ofrece una perspectiva histórica sobre estas ideas que son de interés en el análisis. Se parte de un conjunto edificado, una ciudad palatina, que desborda los intereses de la disciplina debido a las múltiples miradas posibles. Por ello, para la investigación nos centraremos en aquella perspectiva que se concentra en su organización espacial y tipológica, aquella que presenta su arquitectura como síntesis de una sucesión de culturas, partiendo de la nazarí y avanzando hasta su presencia y lectura contemporánea, aquella que gestiona su relación física con un clima y una luz precisas mediante un proceso de filtro e intercambio poroso, que destila unas secuencias de espacios, exteriores e interiores, abiertos y cerrados, cubiertos y descubiertos, que aparecen como variables de su proceso formal y constructivo.

Cuando se reflexiona sobre el modo de vida en que nos situamos y la arquitectura que le da soporte, hay un término comúnmente aceptado que es el de vida mediterránea. Un concepto que refleja de forma genérica un conjunto de costumbres sobre cómo habitar un territorio. Es un modo de vida que responde, sobre todo, a un clima benévolo, seguramente uno de los más equilibrados que existen en la tierra. Si uno se adentra con cierta profundidad en el interior del concepto *mediterráneo* puede ver que es susceptible

Lámina previa:

Fig.- 1.2. Imágenes de los techos de las *qubbas* tratadas en este capítulo. Por orden de izda. a dcha.: 1. *Rawda*. 2. Cuarto Real de Santo Domingo. 3. Pabellón norte Generalife. 4. Torre de las Damas. 5. *Mexuar*. 6. Sala de las Camas. 7. Peinador de la Reina. 8. Torre de la Cautiva. 9. Oratorio del Partal. 10. Salón de Comares. 11. Torre de las Infantas. 12. Salón de los Abencerrijos. 13. Dos Hermanas. 14. Sala de Reyes I. 15. Sala de los Reyes II.



Fig.- I.3. Espacios y transiciones entre arquitecturas de distintas épocas. Peinador de la Reina y habitaciones de Carlos V desde el Parterre.

de matizarse según las distintas áreas y civilizaciones que lo rodean<sup>1</sup>. A pesar de los múltiples rasgos comunes que lo identifican, y frente a la uniformidad expresiva de otras civilizaciones que lo nutren, como griegos y romanos, caracterizadas por el energético empuje desplegado, la mediterraneidad andaluza se significa por lo contrario, por lo heterogéneo de sus expresiones como resultado del mestizaje producido entre las distintas civilizaciones superpuestas en este territorio.

En el sur de la península, desde la llegada de los musulmanes, la continua alteración de las fronteras entre los pequeños reinos existentes, las múltiples alianzas y confrontaciones, las habituales visitas de mandatarios contrarios, el tránsito permanente de embajadores y representantes, el trasiego de alarifes, artesanos y comerciantes, produjeron un intercambio de experiencias e influencias que marcaron significativamente la producción arquitectónica en ambos lados de la cambiante frontera. Estos procesos han implicado que todo este intercambio se traslade a las formas y lenguajes, a los sistemas constructivos, a las organizaciones espaciales, a la caracterización de los elementos que configuran cada una de las arquitecturas predominantes.

Un segundo ámbito de esta influencia cruzada es el que se traslada a la arquitectura palaciega y doméstica, y se refleja en la forma de organizar el espacio, produciendo un singular encuentro entre la intimidad islámica y la representatividad cristiana, entre el patio-jardín y el patio hipóstilo, entre el anonimato urbano de la casa islámica y la reivindicación social de la casa cristiana<sup>2</sup>.

Desde otro ángulo perceptivo, interesa conocer las aportaciones sobre la forma de habitar del mundo islámico, las capacidades de transformar el espacio. Cuáles son los sistemas de mediación empleados para el intercambio atmosférico; los filtros que permiten dosificar y transformar la abundante luminosidad; los lugares intermedios, de tránsito y transferencia; la incorporación del agua como complemento ambiental y plástico; el componente vegetal como medio de incentivar un paisaje propio y productivo en los interiores del recinto amurallado.

---

<sup>1</sup> Ver el texto: AA.VV. *Andalucía y el Mediterráneo*, catálogo de la exposición realizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

<sup>2</sup> Sirva de ejemplo en la Alhambra lo opuesto de los planteamientos urbanos que reflejan los palacios nazaríes y el palacio de Carlos V.





Fig.- I.4. Secuencia de acceso al salón de Embajadores del Palacio de Comares.

Pág. siguiente:

Fig.- I.5. Secuencia de acceso a la *qubba* de Dos Hermanas

Fig.- I.6. Espacio intersticial entre el doble muro con acceso a la escalera.

Fig.- I.7. Superposición de umbrales del espacio de la imagen anterior.

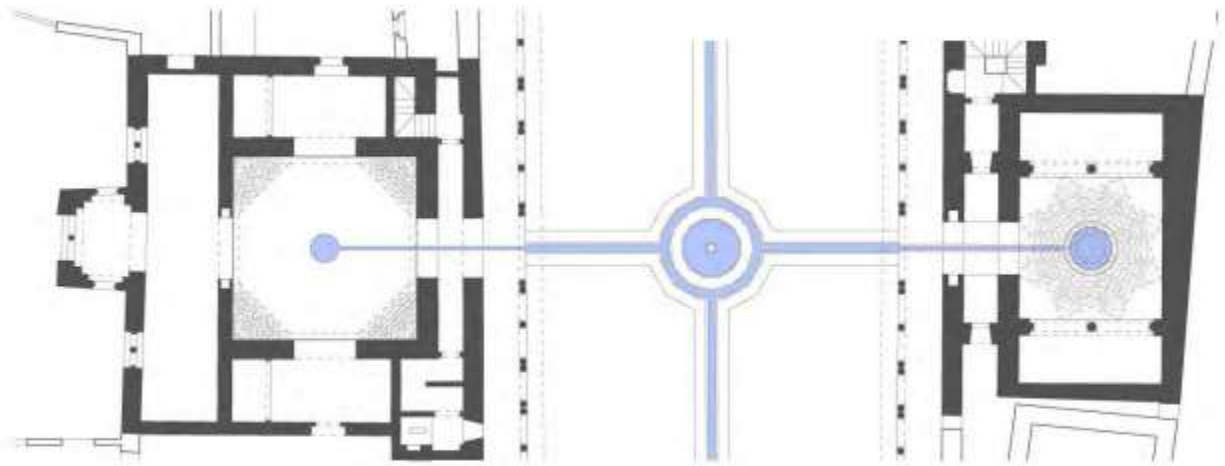
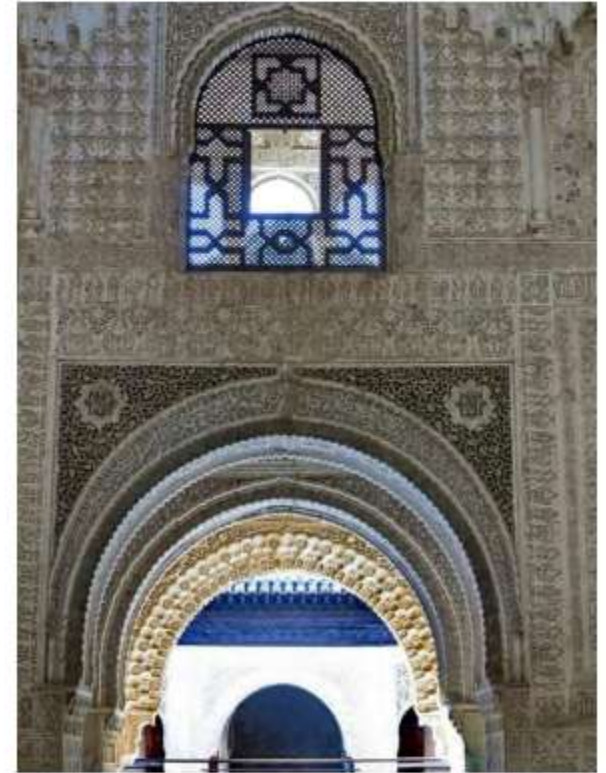
Fig.- I.8. Planta eje norte -sur de *qubbas* mayores en el palacio de los Leones

Aunque la atención inicial se concentró en el estudio del palacio de Comares, como un ejemplo histórico significativo donde apreciar la aportación de la arquitectura islámica a los contenidos del trabajo, fue el estudio de su configuración espacial, de su coherencia tipológica y de las secuencias de espacios que se pauta desde su ingreso, el que indujo a comparar y ampliar el territorio del análisis al resto de construcciones del conjunto monumental. Si el palacio de Comares es un ejemplo canónico donde se construye un modelo de la vida islámica cargado de experiencias destiladas de un desarrollo tipológico, pronto se muestra necesario vertebrarlo dentro de un proceso completo, donde precedentes y consecuentes permitan trenzar una historia de la evolución específica de una tipología, en una cultura, la nazarí, situada en el límite fronterizo entre dos civilizaciones.

Se sugiere establecer una mirada desde la arquitectura como disciplina, sobre los espacios de las construcciones islámicas existentes en la Alhambra, un análisis que, sin olvidar la historia se concentra en una realidad construida. Cuando se intenta reconocer y organizar los conceptos que sirven como herramientas para la configuración de las arquitecturas nazaríes se observa que destacan algunos rasgos como fundamentales, elementos constituyentes con los que elaborar cada intervención de forma que quede enraizada en una tradición, aunque no todos esos componentes estén presentes en cada ejemplo. En la organización interna de las piezas de cada conjunto edificado con entidad propia, hay denominadores comunes fáciles de detectar como son: la disposición siguiendo ejes de simetría, simples o dobles, cuyo origen se sitúa casi siempre en el vano de entrada; la correspondencia de dichos ejes con los del patio adjunto; el uso del tradicional esquema en T, sala principal cuadrada y sala transversal alargada en posición tangente; la posición de escaleras, cuando se disponen, con acceso desde los intersticios murarios. (Ver Fig.- I.6. fragmento de planta del patio de los Leones correspondiente al eje norte-sur)

En los palacios de mayor envergadura aparece este otro episodio singular: los pasajes de acceso perpendiculares al eje principal, dispuestos entre muros paralelos y que sirven de conexión con los núcleos de comunicación. Estos pasajes, casi intersticios, entre colosales muros -cuya notoria presencia viene motivada por su espesor-, forman parte de un mundo secuencial, ligado a las arquitecturas pétreas, acrecentado en los ejemplos de carácter (militar) defensivo.





Sala de las Dos Hermanas

Salón de los Abencerrojes



Fig.- 1.9. Reflejo e imagen de fachada de pabellón sur del Patio de los Arrayanes.

Si la promesa inicial de hallar el paraíso al final del recorrido nos incita a atravesarlos ágilmente, otra opción será la que acepte reconocer pausadamente la elaborada secuencia, observando la riqueza y diversidad existentes. Estas se manifiestan no solo en las formas y proporciones de los arcos y jambas, o en los atractivos materiales que las revisten, sino en la intermitente superposición de claroscuros que la ordenan. Hay un elemento que acentúa y da identidad a esos tránsitos estanciales, las *taqas*, unas pequeñas alacenas que se excavan en las jambas de los arcos y que obligan a detenerse al atravesar estos muros para su contemplación y uso, lo que otorga carácter propio a esos lugares indefinidos, permitiendo identificarlos. En el centro de esos recorridos aparecen unas bifurcaciones, pasillos de acceso casi siempre cerradas en sus extremos, que nos ocultan el contenido. Detrás una escalera, una letrina, un aljibe, servicios ocultos indignos de una presencia relevante. Unos ventanucos altos nos transmiten la duda de si repiten el sistema de iluminación habitual sobre los pasos de acceso desde el exterior o posibilitan la existencia de otro nivel intermedio secundario.

Sorprende en la arquitectura islámica la ausencia del papel significativo de los elementos de comunicación vertical, salvo aquellos que salvan pequeños desniveles. Por lo general, son arquitecturas cuya disposición se realiza en un único nivel, y cuando existen varias plantas su conexión se realiza de forma oculta, aunque luego se perciba la relación espacial entre los distintos niveles en los espacios centrales.

Detectados estos argumentos geométricos y compositivos que ordenan la concepción interior de cada conjunto, continuaremos nuestras consideraciones con la identificación de los componentes utilizados en ese proceso aditivo para conformarlos. Esto implicaría un análisis de los ejemplos previstos bajo el cual la organización espacial se desarrollaría como un proceso, que, partiendo de algunos invariantes, los ordena y caracteriza según las intenciones e influencias en cada unidad de intervención o de proyecto. En este sentido destacaríamos tres elementos, que desde diversas formas constituyen las piezas esenciales para germinar las distintas construcciones de la arquitectura nazarí. La suma de estos elementos, siguiendo variadas disposiciones, habitualmente se realiza dirigida por un eje central de simetría, casi siempre coincidente con el de acceso, y solo interrumpido por el recodo de entrada.

Sin que el orden de la exposición de estos tres elementos básicos suponga una valoración cuantitativa, comenzaremos por el patio, cuya importancia viene auspiciada por el carácter íntimo e inclusivo de la mentalidad islámica de concebir los lugares edificados, y cuya





Fig.- I.10. Primer tramo de entrada en recodo a patio de los Arrayanes.

idoneidad surge como respuesta al clima mediterráneo. Esas dos circunstancias, crear mundos interiores independientes del mundo exterior y potenciarlos en espacios abiertos atentos a una bonanza climática, confluyen en el uso del patio como el espacio que responde con mayor precisión a esos requerimientos, una respuesta por otro lado, de clara raigambre mediterránea.

Un segundo elemento fundamental son los distintos contenedores de almacenaje y distribución del agua, que se muestran ineludiblemente como complementos habituales del patio, la acequia, la fuente, la alberca o el estanque<sup>3</sup>. Tienen una lógica fundamentada en Granada dada la abundancia de agua existente y un sentido de pertinencia debido al alto valor que esta cultura le da por la escasez habitual en sus territorios de procedencia. La civilización musulmana siempre se ha caracterizado, desde sus orígenes, por extraer del carácter sensual y dinámico del agua grandes prestaciones para acondicionar sus espacios vitales de estancia y recreo.

Si transitamos hacia el interior, a través de elaborados patios y jardines, la secuencia más habitual es la de una suma de espacios, donde una sala transversal precede o se pospone a una sala cuadrada, la *qubba*, el tercer elemento considerado en nuestro trabajo, pieza fundamental de este proceso de génesis arquitectónica. A esa disposición dual, *qubba* y sala transversal, se le añaden espacios filtro o espacios de transición, como pórticos y arcadas. Una segunda misión cedida a estos elementos es la de otorgar representatividad exterior de los lugares nobles, aportando la trascendencia necesaria, como preparación o comienzo de un devenir, como recepción y ámbito previo de un recorrido hacia lo superior, lo sublime.

Pueden parecer pocos estos elementos básicos, herramientas precisas de unos procesos de desarrollo arquitectónico, pero de sus combinaciones podemos reconocer la mayoría de las arquitecturas que constituyen el entramado nazarí de la Alhambra. Añadir que esta posición de centralidad alineada, explicitada en los argumentos anteriores, puede estar rodeada de un conjunto de otras habitaciones y dependencias de menor rango y tamaño, que completan la diversidad de programas existentes. Hay que destacar en este sentido, y de forma genérica, que estas disposiciones analizadas en planta proceden de procesos geométricos donde cuadrados y rectángulos van sumándose formando otros de mayor

---

<sup>3</sup> Elementos perfectamente detallados por Jesús Bermúdez López: *Guía Oficial de la Alhambra*. Granada: Tf. Editores, 2010, pág. 275.

tamaño, pero según reglas ordenadas y precisas<sup>4</sup>. Como en toda la arquitectura islámica desde la disposición de piezas entre sí hasta la estructuración de la decoración o el trazado menudo de los ornamentos gráficos, la geometría, el sistema proporcional<sup>5</sup>, se sustenta en un profundo conocimiento matemático de las operaciones necesarias para ello.

Este sistema compositivo de organizar los espacios, sustentado por una idea lineal de las secuencias de estancias en cada eje, se suma con otros ejes bajo el principio de centralidad, de rotula ortogonal que ejerce el patio como lugar de articulación entre conjuntos. Esta autonomía respecto de lo funcional tiene que ver con la indiferenciación programática, la flexibilidad o versatilidad de uso del espacio islámico donde los lugares se activan de diversas maneras mediante una configuración con el mobiliario, que incluiría gran diversidad de textiles, como alfombras y tapices, y la iluminación para cada actividad. En definitiva, una cierta dimensión protocolaria y logística de la caracterización espacial según los eventos previstos, usando terminología actual. En la Alhambra estas secuencias adquieren una especial singularidad motivada por la cualidad paisajística del entorno, lo que implica que habitualmente exista una cierta conexión visual que expanda esos ejes de forma óptica y perceptiva, hacia la naturaleza circundante. Parece lógico pensar que algunas singularidades de la Alhambra procedan de las potencialidades de su entorno, un contexto formado por un territorio y un paisaje de gran fuerza y belleza.

---

<sup>4</sup> Oleg Grabar lo explica con detenimiento en su libro *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid: Alianza Forma, 1980, pág. 164.

<sup>5</sup> Jesús Bermúdez López: *Guía Oficial de la Alhambra*, Granada: Tf Editores, 2010, pág. 260.





Composiciones geométricas de alicatados y solerías mediante sinos (estrellas)  
 Fig.- 1.11. Detalle de sino de 12 puntas en Salón de los Reyes.  
 Fig.- 1.12. Detalle de solería de sala de las Camas con sino de 10 puntas  
 Fig.- 1.13. Detalle de alicatado de zócalo en la qubba de la torre de la Cautiva

Como resultado de estos estudios analíticos durante las distintas visitas e investigaciones realizadas para el conocimiento y documentación de los espacios, que intuíamos podían nutrir la investigación en la Alhambra hemos observado, y por tanto detenido la mirada, en un tipo de estancia concreta, que con distintas configuraciones, aparece de forma recurrente en todos ellos, como ya hemos enunciado anteriormente. Desde una percepción espacial, que se centra en un conjunto de rasgos comunes, detectamos que existe un ámbito principal, un espacio central, característico y generador, que podríamos asimilar al concepto que identifica la voz *qubba*, que se constituye en el germen celular de creación de los lugares habitados que conforman el conjunto de los Palacios Nazaríes. Este concepto de germen puede ser unitario o configurar un grupo o secuencia. En este



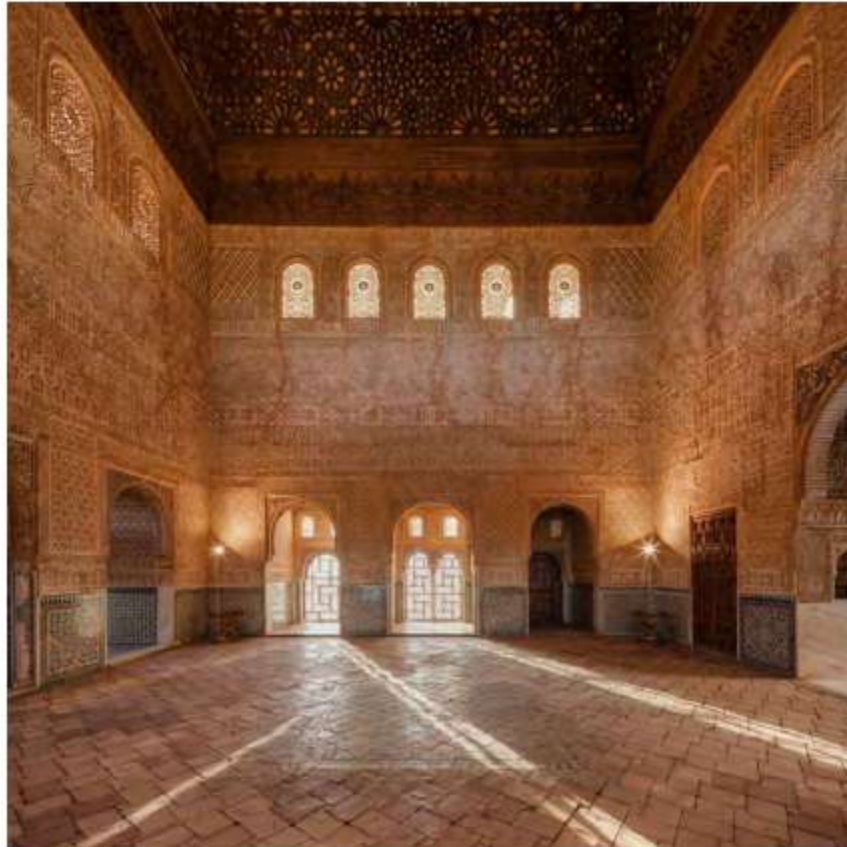


Fig.- I.14. Luz estratificada (foto de amanecer) en vista de alzado lateral de la *qubba* real de Comares.

segundo caso se plantea como alternativa y utiliza su carácter representativo para enriquecer su cualidad rítmica. Comenzaremos por definir el término *qubba* utilizando las fuentes bibliográficas y mostraremos las distintas definiciones localizadas.

**Rafael Manzano** describe, la composición del espacio arquitectónico que designamos *qubba*: un espacio cúbico como base, cubierto por una cúpula cuya forma puede variar desde la semiesfera al tronco de pirámide pasando por la bóveda de paños. Su nombre proviene del latino *cupula* arabizado. Pues bien, desde el **Timeo** de Platón, el cubo ha sido símbolo de la tierra, mientras la cúpula, tanto en la obra del gran filósofo griego como en el Medio Oriente, se identificaba con la esfera celeste, con el cielo.<sup>6</sup>

**Basilio Pavón Maldonado**, el historiador que mayor profundidad e interés ha puesto en el estudio de la variedad y singularidad de ese tipo arquitectónico y en la evolución de las acepciones del término, nos habla del origen mediante el binomio *qubba*= cúpula que diferencia de *qubba*= edificio o pabellón, con o sin cúpula, de planta cuadrangular. **BPM** cita que **Lévi-Provençal** comenta un texto árabe del siglo XIV sobre palacio Marín que debía tener cuatro salas o *qubbas* y **Dozy** lo define como "pabellón, quiosco, cúpula, tienda de campaña, lugar que sirve de centro de otros lugares y que ejerce de soberanía o supremacía" Por todo ello, y después de recordar las acepciones arriba descritas, **BMP** la define como "edificio regio de planta cuadrada de gran altura dentro de una mezquita metropolitana o palacio, desde el Califato de Córdoba". **BMP** en su texto "En torno a la *Qubba* Real en la arquitectura hispanomusulmana" ya identifica la multitud de *qubbas* existentes en la Alhambra y como adquieren el papel preponderante y representativo como elemento central y fundamental en cada uno de ellos. Posteriormente, **BPM**<sup>7</sup> nos habla de las *qubbas* populares, *qubba* funeraria, *qubba*-fuente, *qubba*-morabito, *qubba* religiosa, la *qubba* como sala de reposo o descanso, *qubba* de cuatro columnas (*Mexuar*, baño de Comares y Peinador de la Reina) mostrando la gran cantidad de ejemplos en los que la *qubba* se manifiesta como un espacio singular y preponderante. Respecto de la *qubba* real añade en el mismo texto: "La *qubba* es un concepto y símbolo arquitectónico que el mundo islámico heredó de la Antigüedad, como escenario real y punto de referencia capital en el ordenamiento o programación de los palacios".

**Antonio Almagro Gorbea**, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la describe como sala de planta cuadrada provista de una cubierta interior de bóveda o paños inclinados que puede ser de forma esférica o simplemente una armadura de artesa. Luego añade las *qubbas* pueden ser exentas, precedidas de un simple pórtico como en el caso del Cuarto Real de Santo Domingo, del Partal o del Alcázar Genil. O asociadas a otras estructuras tomando forma de torres-miradores, como

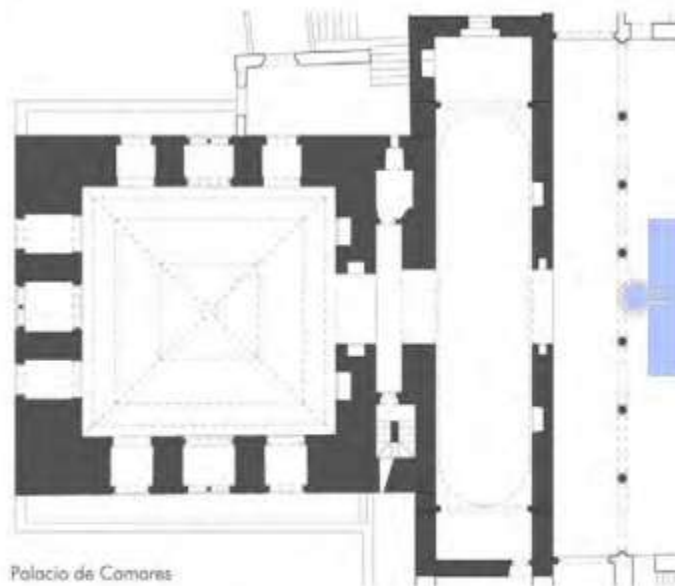
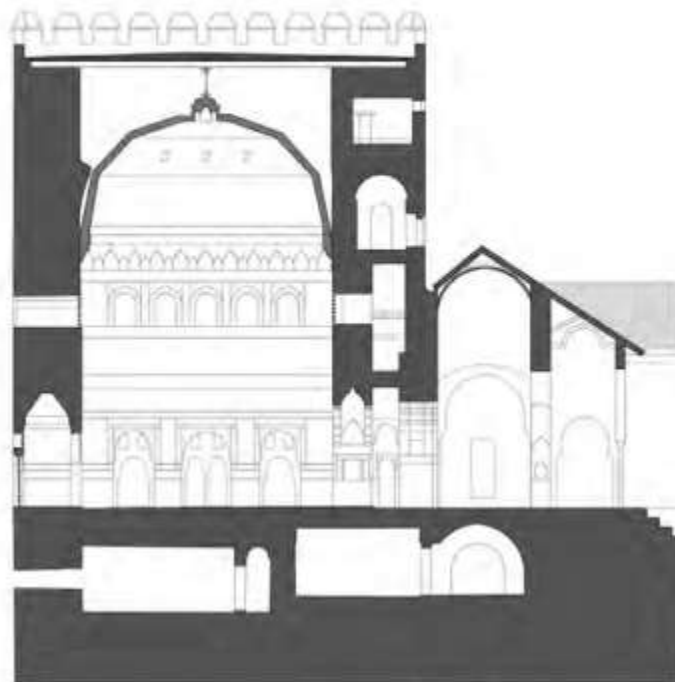
Pág. siguiente:

Fig.- I.15. Planta y sección por el eje de acceso a la *qubba* del palacio de Comares.

<sup>6</sup> Rafael Manzano Martos: *La Alhambra, El universo mágico de la Granada islámica*, Madrid: Anaya, 1992, pág. 82

<sup>7</sup> Basilio Pavón Maldonado: *El Palacio Real de los Leones de la Alhambra. Funciones e iconografía de la arquitectura en la ciudad palatina*, 2012, artículo extraído de [www.basiliopavonmaldonado.es](http://www.basiliopavonmaldonado.es)





Palacio de Comares

la del lado occidental del Generalife, la torre de Machuca, la torre del Capitán del palacio de los Abencerrajes, o ligadas a una sala principal del palacio como en el extremo norte del Generalife y sobre todo en el Palacio de Comares en donde este tipo de espacio adquiere un protagonismo muy superior al que tienen los otros casos por las grandes dimensiones que alcanza... En la práctica totalidad de estos ejemplos las *qubbas* ocupan el interior de las torres de muralla y presentan abundantes huecos al exterior que las convierten en miradores que permiten un control visual del territorio que se extiende a su alrededor.<sup>8</sup>

Quizás es mejor expresarlo en otros términos, no buscaremos la acepción más adecuada para el término *qubba*, puesto que nos interesa el conjunto de todas ellas, sino que las entenderemos como la expresión que identifica un tipo de espacio, o tipología, como comúnmente se expresa de forma disciplinar en arquitectura. Entre las distintas acepciones de la palabra *qubba* que hemos recopilado, profundizaremos con aquella más genérica que la identifica con un espacio central de planta cuadrada con proporción vertical y rematado mediante cúpula, bóveda u otras soluciones no planas<sup>9</sup>. Esta descripción formal nos sugiere un análisis de su importancia como pieza que se configura como núcleo centripeto de la arquitectura islámica nazarí, con especial consideración en la Alhambra, el lugar que atrae nuestras reflexiones.

Sorprende la cualidad intrínseca de dicho espacio para, de forma unitaria, como en el Salón de Comares, o de forma agregada, en la Sala de los Reyes del palacio de los Leones, constituir el germen que articula la estructura organizativa de las dependencias de cada uno de los conjuntos edificados de origen islámico dentro de la Alhambra. Por todo ello, formulamos la hipótesis de que subyace un cierto acuerdo formal en la expresividad de la arquitectura hispano musulmana sobre la capacidad nuclear y representativa de la *qubba*, constituyéndose en la célula primordial que siguiendo varios modelos de ordenación y adición se sitúa en el ADN<sup>10</sup> de la biología arquitectónica nazarí. Ese acuerdo, quizás mejor denominarlo planteamiento, puede tener su origen en la depuración o en la síntesis de las múltiples influencias previas existentes, que o bien si la sitúan en el origen del lenguaje islámico, o bien como resultado de una decantación de arquitecturas

<sup>8</sup> Antonio Almagro Gorbea: *Palacios medievales hispanos*, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2008.

<sup>9</sup> Jesús Bermúdez López: op. cit., pág. 366.

<sup>10</sup> ADN. Sigla de *ácido desoxirribonucleico*, proteína compleja que se encuentra en el núcleo de las células y constituye el principal constituyente del material genético de los seres vivos.



Fig.- I.16. Estancia lateral del nivel superior de la qubba de Dos Hermanas.

centrales, cuadradas, circulares o poligonales<sup>11</sup>, presentes en todas las civilizaciones con distintos motivos, sobre todo religiosos. Es difícil establecer el trazado evolutivo por el cual este concepto espacial adquiere su papel celular en la génesis de los palacios nazaríes, lo que parece indudable es que se convierte en la herramienta cuyo protagonismo en la concepción compositiva es un referente o punto de partida.

En esta búsqueda de los orígenes de la *qubba* Rafael Manzano nos indica, 'en Medina Azahara, el prototipo de sala cupular procede del arte abbasi(...)' En Córdoba supuso una alternativa nueva y sorprendente a las grandes salas basilicales de tres naves con alcobas extremas precedidas de un pórtico transversal que, siguiendo la tradición latina, venía sirviendo como sala de ceremonias en las zonas de recepción del palacio. Allí se levantó, seguramente bajo Alhakem II, una *qubba* llamada *Yalussía*, situada entre jardines a levante de la Almuzara, lejos del recinto oficial del Alcázar, y destinada en principio a salón de fiestas, si damos crédito a Ibn-Hayyán".<sup>12</sup> Más adelante Rafael Manzano explica como la visitó Al-Mutamid y copió casi literalmente los restos de la *qubba* en los Reales Alcázares de Sevilla. También comenta como "Ibn Gabirol alude a una *qubba* similar en el palacio civil, coetáneo del sevillano, que elevara Ibn Negrella en la primitiva Alhambra". Por último Manzano, como otros autores, Antonio Orihuela y Basilio Pavón Maldonado entre ellos, nos explica que "el antecedente más próximo al gran salón de Comares es el Cuarto Real de Santo Domingo"<sup>13</sup>.

La *qubba* como espacio significativo se sitúa en la arquitectura islámica nazarí como pieza genérica o soporte de diversos programas y cometidos dentro de la premisa de no estar sujeta a un uso o función concreta<sup>14</sup>. Lo que sí parece incuestionable es que su lugar arquitectónico es siempre el más significativo de la organización espacial interior.

<sup>11</sup> Pensemos en el Panteón de Roma.

<sup>12</sup> Rafael Manzano Martos, op. cit., pág. 87.

<sup>13</sup> Antiguo palacio islámico de época almohade, anterior a los nazaríes, recientemente restaurado y donde destaca su espacio central, la *qubba*, singular precedente de las *qubbas* existentes en la Alhambra.

<sup>14</sup> En la Arquitectura islámica existen muy pocas formas que no se puedan adaptar a una variedad de fines; y viceversa, un edificio musulmán que sirve para una función determinada puede asumir diversas formas." La arquitectura del mundo islámico" George Michell: Cap. ¿Qué es la arquitectura islámica? GRUBE ERNST J.: Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Ese espacio adopta el papel protagonista, se sitúa de forma central y coincidente con el eje de la secuencia de acceso, su forma y caracterización se puede concretar en las descripciones que siguen a continuación y que intentan analizar la diversidad de posibilidades que se presentan partiendo de un elemento o concepto unitario. Antes señalar que una vez adscritos por nuestra parte a la descripción realizada, *espacio central de planta cuadrada con proporción vertical y rematado mediante cúpula, bóveda u otras soluciones no planas*, indicar que nuestro análisis versará sobre las cualidades espaciales que este tipo adquiere en cada ejemplo dentro de la Alhambra, como una perspectiva de la aportación singular que la arquitectura de los palacios nazaríes realiza a la arquitectura islámica.

De forma genérica, se percibe que su planta cuadrada puede ser autónoma o puede disponer de espacios menores anexos, o de acceso en todos sus lados, en uno o varios niveles. Estos espacios pueden alojarse en el espesor del muro o adosarse de forma complementaria. Es un espacio de planta cuadrada en el que la dimensión vertical es igual o mayor que el lado del cuadrado de planta, con una proporción variable, siempre mayor de uno, entre lado de base y altura. Es habitualmente el espacio más alto del conjunto, por ello, y a pesar de su condición de espacio central interior al edificio, dispone de ventanas perimetrales en la parte alta. En la parte superior se remata mediante bóveda, cúpula o una techumbre de madera como solución interior de una linterna exterior o cubierta, plana o de varias aguas.

Existe una alternativa a esta posición preponderante que podríamos denominar la *qubba*-mirador, en este caso la *qubba* se desplaza al final del eje compositivo del trazado, saliendo al exterior del edificio, situándose de forma adosada al muro de fachada. De este modo la *qubba* se torna en confluencia de las miradas y recorridos, en el lugar donde la intensidad del espectador se concentra para luego expandirse en su relación con el paisaje. Esta condición de mirador articulado con el territorio circundante es una variable singular poco habitual dentro de la introspectiva mirada íntima e interior de la arquitectura islámica. Señalar en este punto que su posición se distanciaba siempre de las miradas externas por la altura o la distancia respecto al observador anónimo, solo pudiéndose apreciar, en una mirada externa, poco más que la presencia de figuras, y esa percepción se realiza habitualmente fundidas con la sombra del interior. Como contrapunto, esta visión se matiza por la existencia de huecos en tres lados que reducen notoriamente la penumbra y el contraluz.

En el análisis de las *qubbas* interiores observaremos que presentan un esquema de sección similar, basado en un espacio central de relación y proporción vertical en el que predomina esa dimensión, donde la luz y el aire entran en dirección horizontal para posteriormente difundirse verticalmente, y donde el espacio de estancia está en el plano base, pudiendo existir espacios de tránsito y comunicación a media altura, que establecen la conexión visual, y por tanto sonora, que sugieren una mirada cruzada, permitiendo observar lo que acontece desde una lateralidad discreta.

Si nuestro análisis se sitúa en el ámbito de la arquitectura mediterránea de origen occidental, la lectura de este espacio puede trasladarse a la idea de patio, un patio cubierto de marcada traza vertical, con vocación de engarzar los espacios de forma centrípeta. Una versión, que inicialmente podríamos calificar de negativo del patio convencional, pero cuya lectura puede asimilarse a un patio cubierto y ventilado, uno de los gérmenes de las casas de sombra y aire.

Para abordar desde otra perspectiva este módulo o elemento compositivo dentro de la organización espacial de la Alhambra, recuperaremos el análisis que aporta Oleg Grabar a esta cuestión. En su texto, en el punto denominado *la composición* argumenta: "Ya quedó establecido desde hace tiempo que la célula central en la composición de la Alhambra es el patio rectangular."<sup>15</sup> Más adelante añade: "En el centro de cada eje mayor existe una estancia cuadrada o, en el caso de los lados más estrechos del Patio de los Leones, un pabellón cuadrado." Como indica Basilio Pavón Maldonado, Oleg Grabar no utiliza el término *qubba* pero si se refiere a la trascendencia compositiva en la concepción de los palacios nazaríes de determinadas estancias cuadradas en la organización secuencial de espacios.

Sustituamos en el texto las denominadas estancias cuadradas que responde a esta tipología por el término *qubba*: "En el centro de cada eje mayor existe una *qubba* o, en el caso de los lados más estrechos del Patio de los Leones, un pabellón cuadrado."<sup>16</sup> Luego añade: "... es que la habitación cuadrada más importante (la *qubba*) se proyecta frecuentemente más allá de las líneas de las paredes del edificio, convirtiendo las

---

<sup>15</sup> Oleg Grabar, op cit., pág. 160-161.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 161.





Fig.- I.17. Vista desde el nivel superior de la *qubba* del baño de Comares.

omnipresentes torres defensivas en miradores"<sup>17</sup> posteriormente en el caso de la Sala de las Dos Hermanas indica, después de lanzar una hipótesis sobre los principios geométricos y matemáticos de las reglas de composición, que: "pero hay muy pocas dudas sobre la transformación de la (*qubba*) simple habitación cuadrada tradicional en módulo autogenerador. El efecto final es el de una caja china, en la que cuadrados y rectángulos crean cuadrados dentro de cuadrados y el conjunto se completa con un pequeño cuadrado saledizo que, a manera de punto y aparte, cierra el todo, pero no con una pared sino con una vista hacia el mundo exterior."<sup>18</sup> Más adelante insiste en el éxito de esas unidades modulares autogenerativas, que incluyen a las *qubbas*, en la composición del Palacio de los Leones y puntualiza: "...todas las unidades de la Alhambra están pensadas para ser vistas desde su centro y no desde el exterior..."<sup>19</sup>

Otra perspectiva complementaria es la que nos ofrece Leopoldo Torres Balbás cuando recopila en un texto un conjunto de espacios coincidentes con nuestro trabajo, pero bajo la óptica de cómo se iluminan. Por ello la denominación que las recoge hace referencia a la iluminación alta que identifica a las *qubbas*, vinculada a un concepto de intimidad en referencia a un modo de vida. Torres Balbás lo explica certeramente al comienzo del texto, otorgando el protagonismo a la iluminación interior de las ventanas altas bajo las linternas o sobre las puertas, tamizadas con celosías, protegiendo del clima granadino de extremos excesivos en invierno y verano. Particularizando sobre la Sala de las Camas Torres Balbás nos manifiesta como "El visitante que un día de verano, después de cruzar los patios soleados de la Alhambra, inundados de luz cegadora, penetra en la Sala de las Camas, recordará siempre la deliciosa impresión producida por el frescor ambiente y la suave luz tamizada que desciende desde las ventanitas de la linterna".<sup>20</sup> En ese concepto de iluminación también incluye las salas principales de los palacios nazaries, las casas granadinas, "donde el patio era el único espacio abierto al aire y la luz" y las *rawdás*. Entre sus comentarios también nos recuerda la importancia de la fuente central en esas "salas con linterna e iluminación alta",<sup>21</sup> generalmente de planta cuadrada, como elemento

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 163.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 165.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 166.

<sup>20</sup> Leopoldo Torres Balbás: *Salas con linterna central en la arquitectura granadina, Al-Ándalus*, XXIV, 1959, págs. 197-220.

<sup>21</sup> *Ibidem*, págs. 197-220.



Fig.- I.18. Pórtico del Cuarto Dorado.

refrescante y como productor del único sonido que se percibe una vez aislados del mundo exterior por los gruesos muros existentes. Refiriéndose al Baño de Comares, nominado el año Real, Leopoldo Torres Balbás escribe: "Cuatro columnas de mármol limitan un cuadrado central, entorno del cual hay angostos corredores con techos horizontales de lazo"<sup>22</sup>. Más adelante añade, detectando una serie de espacios similares que responden al mismo patrón, lo que sigue. "Esta curiosa disposición de sala con linterna que la ilumina y ventila desde lo alto - en realidad un patinillo cubierto - aparece en granada en el Siglo XIV. La encontramos ya, aunque mutilada, en el *Mexuar*, y se repite en la torre del Peinador, descrita más adelante, y en el Baño de la calle Real de la Alhambra; también la hubo en la *Rawda*, o capilla sepulcral, cuyas ruinas se ven a mediodía del Cuarto de los Leones, y en el palacio de Dar al-Arusa, situado por encima del Generalife".<sup>23</sup>

Desde la línea argumental esbozada sobre el concepto de *qubba* realizaremos un recorrido detallado por cada uno de los ejemplos y en orden cronológico, que de algún modo, aunque no de forma literal, tiene cierta relación con el incremento de complejidad que presentan. Otros ordenes que permiten clasificarlas corresponden con su posición en el eje de composición respecto del exterior, con la forma de apoyarse en el plano de base o con la categoría representativa que adoptan. Todo ello permitirá establecer distintas clasificaciones comparativas para conocer la transformación y capacidad generadora de este patrón regulador en la arquitectura nazarí.

<sup>22</sup> Leopoldo Torres Balbás: "La Alhambra y el Generalife de Granada" Facsímil editado por Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y el Generalife. Granada, 2009.

<sup>23</sup> Leopoldo Torres Balbás: op. cit., págs. 197-200.





### Cuarto Real de Santo Domingo, los orígenes de la *qubba* en Granada



Los distintos estudios y excavaciones arqueológicas realizados para su recuperación siguen mostrando dudas para datar su origen e incluso la forma completa de este palacio. Se sitúa en el periodo de transición de la arquitectura post-almohade a la nazarí, en la Huerta Grande de la Almanjarra, siendo el primer ejemplo de arquitectura que contiene una *qubba* que podemos referir de este periodo. Fue construida sobre una torre de tapial de la muralla del arrabal de los Alfareros, ocupando el tercio superior con acceso desde las huertas interiores a la cerca citada, al final de la ladera del Mauror, próxima ya a las huertas junto al río.

Su reciente recuperación e incorporación al patrimonio público de la ciudad ha permitido su conocimiento por parte de la ciudadanía. En una reciente visita hemos podido conocer su estado y disposición sobre ese fragmento de muralla. Los sondeos arqueológicos realizados permiten constatar diversas construcciones en su entorno, que reflejan las múltiples transformaciones acaecidas a lo largo de su compleja historia, donde ha sido, desde su trascendente origen islámico, componente del convento de los dominicos, -usada como iglesia temporalmente-, y residencia palaciega hasta finales del S. XX. Su nombre actual procede del periodo en que fue regentado por los monjes predicadores de Santo Domingo. Pendientes de estudios historiográficos y arqueológicos más detallados sobre sus comienzos que completen un pasado concreto, parece que podemos asimilarla a los ejemplos de *qubba* sobre torre, *qubba*-mirador, con pórtico previo de cinco vanos, siendo el central de mayor tamaño. Una configuración similar al palacio del Partal, pero más compacta, probablemente por tratarse de una torre de la ciudad en la zona más abierta y desprotegida del margen izquierdo del río Darro.



Lo más relevante de esta excepcional *qubba* es que ya presenta todos los atributos o componentes que luego permitirán fijar este tipo arquitectónico y la importancia que asume en el desarrollo de la arquitectura nazarí. La *qubba* del Cuarto Real de Santo Domingo, de planta cuadrada, cuya altura presenta una relación de incremento de 1,33 respecto del lado del cuadrado, presenta en el plano paralelo al acceso, un triple hueco, el central, de mayor entidad y con una bífora, a eje del hueco de entrada, y dos huecos menores y simétricos en los laterales. Esta composición tripartita con cinco ventanas altas es un precedente compositivo de las alcobas de la *qubba* real de Comares, según una



Qubba del Cuarto Real de Santo Domingo:

Fig.- I.19. Detalle de alhania lateral y alacenas colindantes

Fig.- I.20. vista inferior de alfarje, umbral y fragmento de techumbre de madera.

Pág. anterior:

Fig.- I.21. Cara interior del alzado sur

Fig.- I.22. Panorámica interior de la *qubba*.

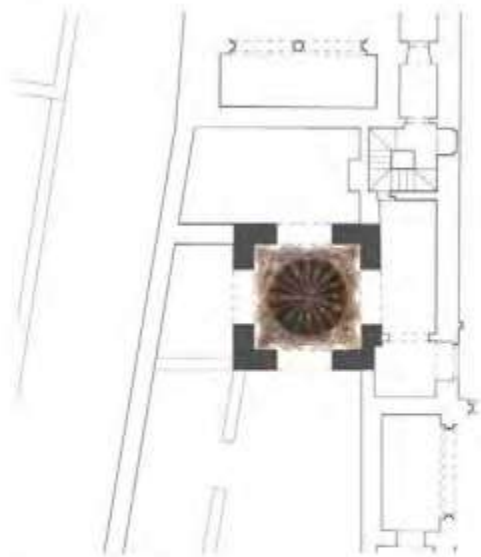
sugerencia realizada por Basilio Pavón Maldonado<sup>24</sup>. Esta configuración interior se completa con dos alcobas o estancias en los lados ciegos, alojadas tras unos huecos de gran altura -esto permitió el añadido, en época de los dominicos, de un alfarje intermedio para conseguir otra estancia, probable tribuna en su periodo de uso como iglesia-, con dos alacenas en cada lado. Quizás sea este ejemplo primigenio el modelo más completo desde una perspectiva doméstica, como entidad unitaria. Reúne zona de estar, dos alcobas y cuatro módulos de almacenaje. Faltaría la presencia de zonas húmedas en términos actuales, como letrinas y cocinas, también es verdad que las últimas son siempre muy difíciles de acreditar o localizar en el entorno de las *qubbas*, incluidas las que poseen un marcado acento doméstico. En sentido ascendente, bajo la cornisa, encontramos la serie de ventanucos con celosía, cinco unidades, en todas sus caras. Nos suscita dudas la posición en que han quedado los de la cara interior asomándose con dificultad al interior del vestíbulo del nuevo espacio expositivo, incorporado en la última intervención de recuperación del entorno de la misma. Como remate del espacio existe una potente techumbre de madera, restaurada recientemente en este proceso explicitado, siguiendo las técnicas de la carpintería de armar en forma de artesa invertida y con similar despiece al del oratorio del Patal, una *qubba* posterior a esta.

Esta *qubba* induce una cierta reflexión sobre su solución interior, siendo una representación primigenia muy precisa del concepto a partir de una resolución sugerente sobre el espacio disponible en el interior de la torre. Trazado el contenedor de base cuadrada, surge la posibilidad de disponer de los espacios restantes y sumarlos. La base cuadrada de la *qubba* se dispone en el eje de simetría, eso implica una cubierta a dos o cuatro aguas, simétrica sobre la techumbre, y deja dos áreas laterales susceptibles de incorporarse como alhánias a esta. Como resultado de estas operaciones permanece una organización interior reflejada en los alzados de cada paramento poco equilibrada en su conjunto, probablemente fruto de posteriores intervenciones de adaptación en su compleja historia de transformaciones.

<sup>24</sup> Basilio Pavón Maldonado: *El palacio de los Leones de la Alhambra. Funciones e iconografía de la arquitectura en la ciudad palatina*. 2012, artículo extraído de [www.basiliopavonmaldonado.es](http://www.basiliopavonmaldonado.es)



### Puerta de la Rawda, una *qubba*-pabellón



Puerta de la Rawda

Su origen se encuentra en un volumen prismático, presenta un carácter esquemático cuya posición actual es casi exenta. Sobre su planta cuadrada, su sección, una de las más estilizadas de todas las *qubbas*, pone especial énfasis en la condición vertical y se muestra abierto en la base por los cuatro lados. Actualmente, y a falta de más datos al respecto, su posición es tangencial al Patio de los Leones, aunque probablemente, en épocas anteriores, formara parte de un palacio de mayor antigüedad. Según nos refiere Antonio Malpica<sup>25</sup> sobre esta *qubba* es Gómez Moreno quien lo atribuye al Alcázar de Isma' il, al que servía de entrada.

Se sitúa con entrada en recodo desde un ángulo de la fachada meridional del Patio de los Leones, a través de un pequeño patio de tránsito. Podríamos explicar su posición como insertada en una secuencia de patios separados por muros que surgen de la prolongación en la cara externa de la *qubba* de cada uno de los lados. La existencia de otra cúpula de gallones casi idéntica en la puerta de las Armas, junto a la Alcazaba, permite referenciarla cronológicamente (S. XIII). También podemos recurrir a su nominación como puerta de la Rawda. Esta denominación nos permite observar los diferentes nombres que reciben algunos espacios o lugares, y que corresponde con la identificación que los distintos historiadores proponen para ellos según su propia interpretación. Por tanto, esta circunstancia parece sugerir que el uso de un nombre u otro implica aceptar la teoría que la nomina. En este caso, sirva de ejemplo, podemos llamarla como *qubba*-pabellón según Basilio Pavón Maldonado, o puerta de la Rawda como es habitual en los textos de la guía de la Alhambra.

Este caso podríamos localizarlo como un ejemplo básico constituido solo por un prisma vertical de sección cuadrada. Cada cara dispone de un arco de apertura de medio punto en la parte inferior y una secuencia de tres vanos con arco de medio punto, situados en la parte superior bajo la cornisa de arranque de la cúpula de gallones que lo remata. Una pieza con dos ejes de simetría en su concepción original que luego queda vinculada al resto de la construcción circundante, el Palacio de Los Leones, con la prolongación de algunos de sus muros laterales.

<sup>25</sup> Antonio Malpica Cuello: *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*. Granada: Universidad de Granada, 2002, pág. 241



Fig.- I.23. Vista exterior completa de la puerta de la Rawda.  
Fig.- I.24. Vista transversal a nivel de suelo en dirección este.  
Fig.- I.25. Vista cruzada de interior.

Pág. anterior:

Fig.- I.26. Planta y sección de la *qubba* de la puerta de la Rawda





Fig.- I.27. Vista interior cenital de la cúpula de gallones de la qubba de la puerta de la Rawda.

Los mechinales existentes en las caras exteriores de sus fábricas de ladrillo evidencian la existencia de edificaciones o estancias apoyadas alrededor al menos en el nivel de la base. Igualmente ocurre con las llaves de ladrillo conservadas en las esquinas exteriores y que recuerdan la existencia de muros a los que dieran continuación en planta.

Sobre este posible estado anterior de la torre es interesante observar la foto aérea fechada en 1929, donde se observa una cubierta longitudinal que cubre también la zona posterior, desde la perspectiva que nos ofrece, en un punto alejado al este. También se pueden ver planos de teja que desde la puerta de la Rawda cubren el testero sur hasta el muro que recorre la calle Real baja.

Curiosamente no he encontrado explicaciones sobre su denominación, nos referimos al denominarla como puerta, salvo la etimológicamente lógica, o sea de entrada a un recinto, la *rawdā*, un jardín, un cementerio. Mas bien parece que este nombre es posterior y que corresponde con su configuración actual respecto del palacio de los Leones que con su origen. Suscita dudas esta denominación a un cuerpo prominente, una *qubba* de proporciones monumentales y de un porte significativo. Su posición al otro lado de la calle Real Baja y girada en planta 23° respectivamente no parece establecer una relación que no sea la de proximidad con esta. Si nos fijamos en otro elemento cercano, el aljibe existente junto al salón-*qubba* de los Abencerrajes, también presenta un leve giro respecto del palacio de los Leones que corresponde con la alineación de la calle Real Baja. Por todo ello la intuición coincide con la teoría de pertenencia a un palacio anterior cuyos restos se incorporan a la traza de los Leones con mayor o menor aprovechamiento de lo existente. Todo ello formaría parte de la línea de argumentación que indica Jesús Bermúdez López en la Guía<sup>26</sup>. A esta lectura, Antonio Orihuela añade: "La cúpula es semejante a la que existe en el interior de la puerta de las Armas, por lo que podría ser una puerta-pabellón saliente respecto al muro de un jardín privado perteneciente al palacio de Comares".<sup>27</sup> En cualquier caso, las huellas existentes sobre sus caras exteriores, de llaves y mechinales, nos hablan de otras dependencias apoyadas sobre su perímetro más que de su carácter exento como pabellón saliente del muro de fachada.

<sup>26</sup> Jesús Bermúdez López, op. cit., pág. 138.

<sup>27</sup> Antonio Orihuela Uzal: *Casas y Palacios nazaries, S.XIII-S.XV*, Barcelona. Lunwberg, Granada: El Legado Andalusi, 1996. pág. 105.



Fig.- I.28. Arranque de pilastras en esquina de qubba del cementerio de la Rawda.

Al otro lado de la calle Real Baja, aparece la *rawda*, cementerio de sultanes, cuyos restos arqueológicos explica detalladamente Jesús Bermúdez López<sup>28</sup>. En este caso nuestra referencia se limita a la constancia de la existencia de una *qubba*, por la forma de los restos de las pilastras que los configuran y los elementos existentes en el museo. Más certera es la descripción que nos da Pedro Salmerón, donde la enlaza con el modelo de *qubba* que sugerimos en nuestro trabajo: "...se trata de un cementerio en parte descubierto y atemperado como jardín; y, en parte, cubierto con una construcción significativa que mantiene similitudes con el mausoleo de los Príncipes Saadíes de Marrakech del Siglo XVI. Siguiendo la organización de este último, es muy probable que el espacio central de la Rauda se cubriera con una armadura de lazo en madera o una cúpula de mocárabes sujeta por cuatro pilares en esquina; los ámbitos perimetrales quedarían cerrados por alfarjes o por pequeñas bóvedas de madera"<sup>29</sup>. Posteriormente añade "La arquitectura del mausoleo se emparentaría con el modelo de *qubba*, donde el protagonismo del ambiente se cedería a este cuerpo cubierto. El modelo de un vacío central enmarcado por un ámbito de circulación, que en este caso sería una parte más del enterramiento, se relaciona con otros ejemplos de la arquitectura antigua, pero también con experiencias cercanas en la propia Alhambra"<sup>30</sup>.

Esta visión se puede completar con lo que nos indica Antonio Malpica en su estudio arqueológico de la Alhambra de Granada "Las excavaciones realizadas pusieron de manifiesto la existencia de una *qubba* apoyada en cuatro pilares que certifican la existencia de una sala cuadrada en la que aparecieron tres sepulturas. Hay tres muros de escasa altura que definen un espacio mayor en el que se encuentra la citada *qubba*." Luego añade que no conocemos esta segunda *qubba* pero podemos hacernos una idea por similitud con la puerta de la Rawda suponiendo que son de la misma época y que forman parte del mismo plan constructivo<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Jesús Bermúdez López, op. cit., pág. 172.

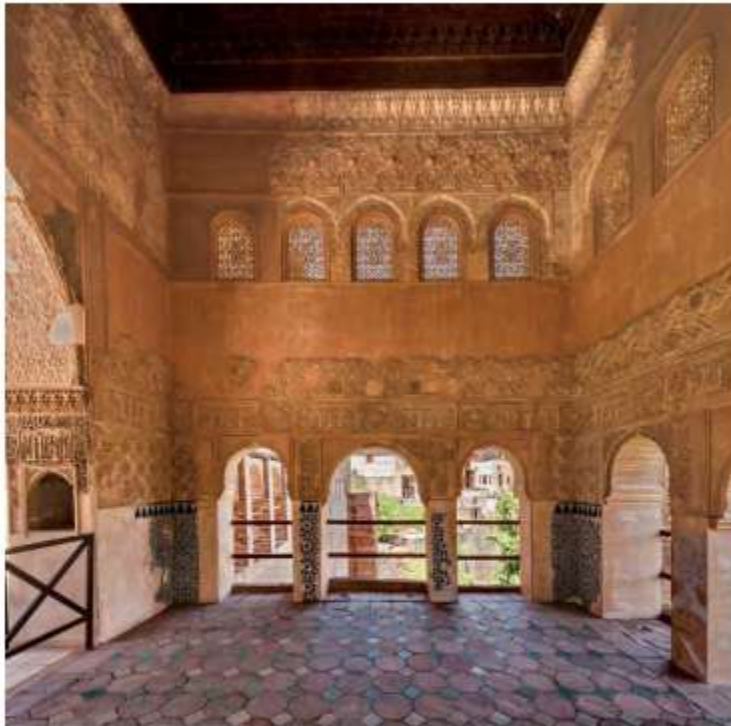
<sup>29</sup> [www.pedrosalmeron.com/proyectos/La Rauda](http://www.pedrosalmeron.com/proyectos/La_Rauda). Consultado en marzo de 2017.

<sup>30</sup> [www.pedrosalmeron.com/proyectos/La Rauda](http://www.pedrosalmeron.com/proyectos/La_Rauda). Consultado en marzo de 2017.

<sup>31</sup> Antonio Malpica Cuella: op cit., pág. 239



### Torre de las Damas, la *qubba* mirador del palacio del Partal.



No es fácil imaginar en la arquitectura islámica una organización doméstica debido a la indiferenciación funcional de los espacios. Solo podemos atender a un orden jerárquico de las distintas dependencias. Esta dificultad es patente en la interpretación del palacio del Pórtico. Únicamente es posible desde la perspectiva actual, la que reside en la memoria, que nos remite a la lectura del palacio como resultado de un continuado proceso de cambios. En él reconocemos un complejo entramado de reconstrucciones y restauraciones donde se han ido dibujando y borrando las huellas de la transformación para su uso residencial. Esta se ha sucedido de forma continuada desde época nazarí, primero en manos privadas y posteriormente bajo la tutela pública desde su incorporación al conjunto protegido de la Alhambra en 1891<sup>32</sup>. Quizás podamos vislumbrar alguna noción de ese modo de vida si nuestra percepción desdibuja esquemas pre configurados y asume el carácter fragmentario de los espacios existentes y comprende el aire evocador de la intervención de Torres Balbás, alterada posteriormente por Prieto Moreno mediante la sustitución de pilastras por columnas, siguiendo las intenciones iniciales de Torres Balbás que enterró las columnas en el jardín para procurarles cierto envejecimiento previo a su implantación.

Este ejemplo se encuadra dentro de las referidas *qubbas*-miradores, donde la configuración actual transmite una transparencia poco habitual en la época de su concepción, salvo que la distancia visual existente desde la ladera de enfrente, el actual Albaicín, estuviera prevista como medida de salvaguarda. No tenemos datos suficientes para constatar su construcción original, por lo que nuestra lectura se centrará en el espacio existente como resultado de la argumentada restauración científica realizada por Torres Balbás cuya restitución y limpieza nos procura una posición de partida. La planta cuadrada, el techo y las rítmicas series de ventanas superiores con celosía, remiten a un tipo preciso, la *qubba*, cuya implantación y contorno la personalizan. Se repite el esquema ya visto en el Cuarto Real de Santo Domingo de triple hueco a ras de suelo, el central de mayor dimensión, y cinco ventanas pequeñas en la parte alta. El calificativo de mirador no se ajusta a la entidad y corporeidad del espacio existente. Situados en su interior, las proporciones de la estancia transmiten una atmósfera y una escala cuya capacidad desborda ese calificativo y sugiere otros usos. En todas las *qubbas* la inexistencia de

<sup>32</sup> Jesús Bermúdez López, op. cit., pág. 166.





Fig.- I.29. Alberca del palacio del Pórtico.

Pág. anterior:

Fig.- I.30. Vista exterior de la torre de las Damas.

Fig.- I.31. Vista Interior de la qubba existente en dicha torre.

carpinterías y otros complementos originales, nos remiten habitualmente a una ausencia, que implica un aspecto desnudo de toda una serie de aditamentos, -tapices y cortinas, ventanas y celosías, porticones, postigos y tapaluces-; y nos posiciona en esa percepción actual abierta alejada de la protegida intimidad interior que caracteriza la vida islámica.

Aquí observamos una cierta síntesis entre la idea de ordenación en T, qubba más sala transversal, tan habitual en la concepción de los palacios, pero con una especificidad, la sala se abre al patio de la alberca con un pórtico, luego sala transversal y pórtico de acceso se unifican en un solo espacio, seguramente un modelo que más adelante se complejizaría como podremos comprobar en otras construcciones, Salón de Comares, analizados posteriormente.

En este estado actual es fácil activar la imaginación con variadas propuestas que recorran las opciones entre la apertura actual y cierta capacidad de cierre y de intimidad. En todas ellas la disposición de huecos enfrentados existente y la proporción entre cerrado y abierto que existe en la franja espacial de altura de uso humano aporta una fluidez cruzada de aire, que implica una visibilidad dentro de un ritmo de vanos pautados, con anchos variables, como es habitual en la arquitectura nazarí<sup>33</sup>, con uno o varios ejes de simetría superpuestos. En este caso presenta un frente con tres arcos, número impar de vanos, donde el central siempre destaca por su tamaño mayor para remarcar el eje de acceso, a su vez eje de simetría compositivo del pórtico correspondiente. Sin embargo, incluso en este ejemplo tan abierto al paisaje, sigue predominando el carácter interior de la *qubba* como espacio. Aquí recordamos las palabras de Oleg Grabar sobre las distintas partes de la Alhambra: "cada unidad fue una creación intencionadamente "interiorizada", para ser vista, apreciada y usada desde dentro"<sup>34</sup> Insiste, de forma atinada, sobre la concepción de los espacios de los palacios nazaríes desde dentro, todo se piensa para ser vivido y disfrutado desde el interior, siendo este un lugar de captación donde se incorporan otras miradas y lugares pero añadidas a una atmósfera cuyo objetivo es el habitante rodeado de un mundo propio de formas y lenguajes, ajeno a su representación exterior, y en el que la naturaleza, la ciudad circundante, se incorpora a esa iconografía interior como un fondo

<sup>33</sup> Sería objeto de un estudio complejo investigar sobre las distintas series matemáticas que determinan las secuencias de vanos y huecos, por ende de columnas y pilastras en los claustros y pórticos, en la arquitectura nazarí, a diferencia de las series uniformes de la arquitectura de origen cristiano. (ver como ejemplo nazarí la composición del trazado del reparto de columnas del patio de los leones estudiada por George Marchais según refiere Oleg Grabar en el libro abajo indicado pág. 182-183)

<sup>34</sup> Oleg Grabar, op. cit., pág. 208.





Fig.- I.32. Pórtico del palacio del Partal. celosía interior de sebka de los alfiles propuesta por Leopoldo Torres Balbás.

Fig.- I.33. Secadero de piedra en Hajar, pedanía de Gabilia Grande (Granada)

donde la figura prevalece como representación propia. Esta representación sigue el modelo estratificado de las *qubbas* en posición de fondo o mirador, plano de suelo y estancia abierto al intercambio termodinámico, imaginamos con mecanismos practicables para la modulación de luz y aire, de sombra y frío, de mirada e introspección.

La simplicidad del Palacio del Pórtico del Partal le otorga el carácter de modelo iniciático, un punto de partida, probablemente coincidente con el Cuarto Real De Santo Domingo también en este aspecto, para propuestas posteriores más complejas y dotadas de mayor número de estancias, pero con la singularidad de su potente porosidad que nos suscita la duda sobre la evolución del modelo de intimidad o de relación con el paisaje según los cánones aprendidos.

Como en nuestro trabajo de investigación en otro capítulo se ha realizado un intenso estudio de prospección de secaderos de tabaco a través de la vega del Genil, y dado que la producción de tabaco comienza en Granada a principios de los años veinte, encontramos que las primeras unidades de forma permanente se construyeron con tapial o con piedra, en este último caso, estas se colocaban de manera informal dejando algunos huecos entre ellas para conseguir el paso del aire necesario. Sugerimos que Torres Balbás pudo ver en la vega estos modelos e inspirarse en sus soluciones para rellenar la *sebka* artificial propuesta en el interior de los alfiles de los arcos reconstruidos.







### Peinador de la Reina, una *qubba* reinterpretada



Fig.- I.34. Vista de lado norte desde el Generalife. Torre del Peinador de la Reina en primer plano a la derecha

Otro espacio construido por Abu-l Hayyay-Yusuf I es un mirador sobre una de las torres de la muralla norte, cerca de su Casa Real. (Ver Fig.- I.35) Según Jesús Bermúdez López<sup>35</sup>, una adaptación sobre una probable torre anterior de Nasr Ibn al-Yuyyus (1309-1314). Este lugar ha sido modificado significativamente a lo largo de la historia, primero por su hijo, Muhammad V, que le añadió una portada para conmemorar su retorno del exilio y posteriormente, en época cristiana, como parte de todas las dependencias construidas por el emperador Carlos V en el entorno del patio de Lindaraja.

Desde un análisis de los parámetros y cualidades que nos interesan en este trabajo este torreón contiene en su configuración inicial una *qubba*, sustentada por columnas en el nivel inferior, desde donde emerge un espacio ascendente, un vacío central de comunicación, cuyo remate superior es un techo de madera en forma de artesa piramidal invertida. La base de dicho techo se presenta rodeada de triples huecos de medio punto, posteriormente alterados en época cristiana mediante la supresión de las celosías y la ampliación del hueco central a través de un artificio singular. Esta operación se ejecuta ensanchando las jambas y resolviendo el encuentro con la base del arco mediante un arco de cuarto de punto. Una interpretación cristiana del arco trilobulado de origen medieval. Esa modificación es más notable en el lado sur, donde se comunica con el resto de la torre a través de un arco de grandes dimensiones que sustituye el triple hueco, acentuando la relación vertical interior en sentido horizontal. Este es un ejemplo de mirador autónomo, sobre una torre, donde posteriormente desaparecerían las almenas y se construiría la galería abierta existente. Esa reforma de su configuración inicial se continúa ampliando el ámbito de la cubierta hasta llegar a cubrir el deambulatorio perimetral con un clásico esquema cristiano de galería renacentista, que se prolonga sobre las murallas con idéntico sistema de doble galería abierta y cubierta para conectar este conjunto de nuevas dependencias en el derredor de Lindaraja con la torre de Comares.

Pág. siguiente:

Fig.- I.36. Vista de galería exterior circundante a la *qubba*.

Fig.- I.37. Galerías de conexión con habitaciones de Carlos V y *qubba* de Comares.

Fig.- I.38. Nuevo hueco de origen cristiano hacia la *qubba* englobando las tres ventanas existentes

Fig.- I.39. Detalle de espacio interior en esquina en plano base de la *qubba*

Fig.- I.40. Visión interior de la *qubba* y de huecos superiores transformados en época cristiana. Foto: Fernando Alda.

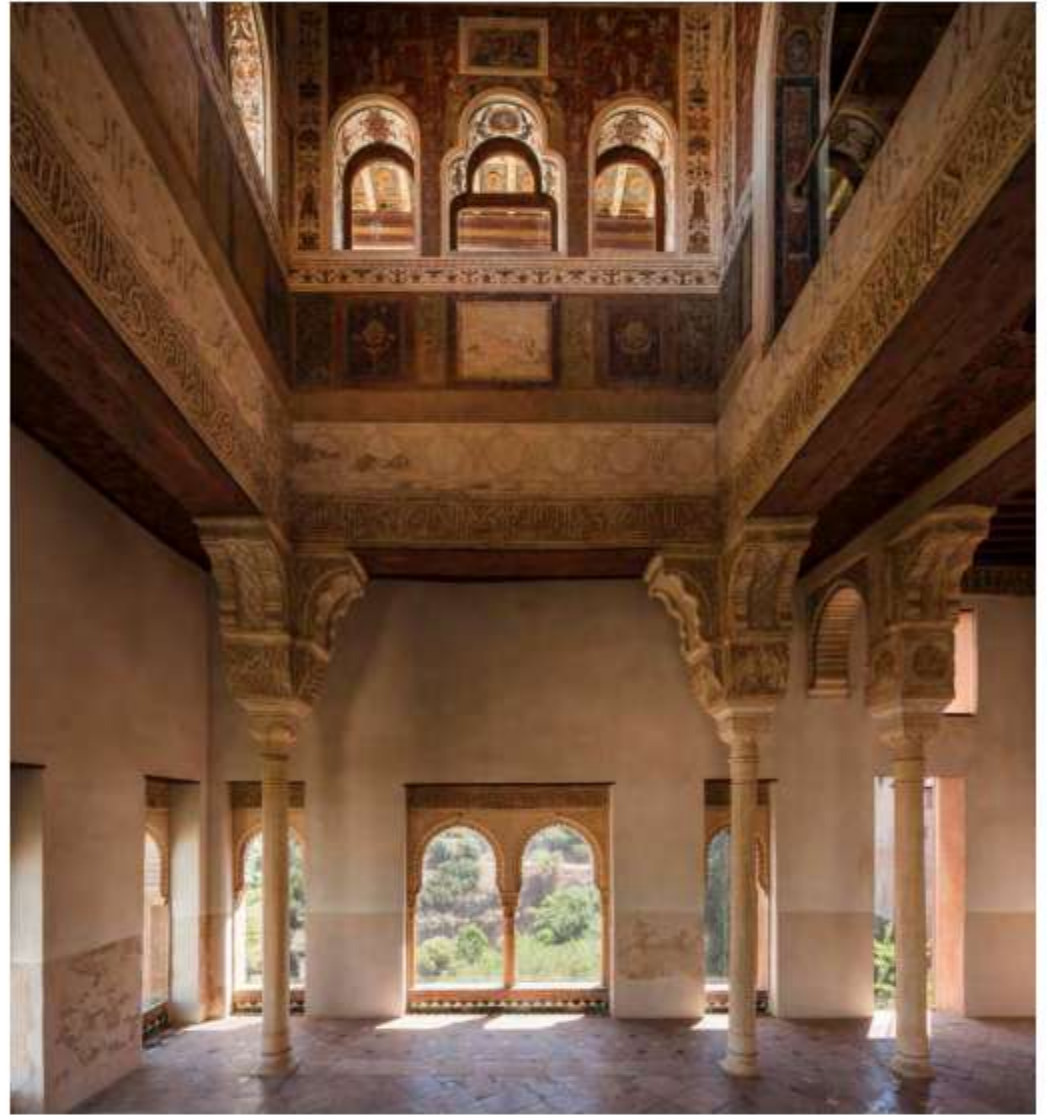






Fig.- I.41. Vista interior de la *qubba* del peinador de la Reina.

Fig.- I.42. Espacio interior del peinador de la Reina recuperado por Leopoldo Torres Balbás.

Su fisonomía actual, fruto de múltiples modificaciones en época cristiana, y como resultado añadido de varias intervenciones de restauración en diferentes épocas<sup>36</sup>, presenta una organización interior sugerente como mezcla de manipular y ampliar un espacio de origen nazarí con dependencias anexas o añadidas hasta ocupar la totalidad del interior disponible de la torre, o en otra hipótesis, ampliando la torre suponiendo un formato original más reducido<sup>37</sup>.

Esta reordenación interior de la torre ha supuesto la constitución de un espacio doméstico que establece una potente relación con el paisaje circundante como mejora de su origen inicial como mirador. El nuevo mirador incorpora dos niveles, el interior de la *qubba* primigenia, ensanchándolo y, probablemente añadiendo nuevos huecos en su muro perimetral, y la cubierta superior de la torre, incorporándola como galería protegida vinculada a una nueva sala tangencial de la *qubba*, cuyos frescos nos hablan de la cualidad otorgada como dependencia preferente en las estancias de los reyes cristianos. En el plano inferior aparece una transformación similar a la acontecida en el Mexuar, se incorpora la *qubba* de cuatro columnas en un espacio mayor, alargado, en este caso, abierta al paisaje en todas direcciones. Cuando la percepción es desde la transversalidad del espacio horizontal entonces la base de la *qubba* transforma su apariencia en la de un baldaquino, ayudado por la generosa altura libre de esta sala. Si nos situamos en el interior de la *qubba*, el cambio de las carpinterías y la remodelación del perfil de los huecos bajo la techumbre, consiguen que nuestra interpretación se aproxime a la de un patio interno que articula y recupera la dimensión vertical de la torre otorgándole al conjunto una cualidad espacial significativa, que partiendo de un origen islámico nazarí, termina ofreciendo su visión contemporánea que añade el carácter luminoso y abierto de las transformaciones occidentales posteriores.

<sup>36</sup> Destaca la restauración realizada por Leopoldo Torres Balbás, cuyos planos de proyecto permiten identificar con precisión las dos operaciones realizadas. Primero se elimina el forjado existente en el vacío central recuperando la continuidad del espacio vertical entre los dos niveles. La segunda intervención, de carácter más abierto, la apertura o recuperación, desconocemos con precisión los datos de que disponía Torres Balbás para ello, de diversos huecos y biforas en el nivel inferior, pero cuyo resultado genera un espacio muy abierto al exterior, muy sugerente desde la percepción contemporánea, pero se antoja más dudoso en época nazarí.

<sup>37</sup> Una visión externa de la distribución de huecos de la torre en cada una de sus caras, incluida su cubierta a cuatro aguas, aunque oculta por el revoco que la ha unificado de forma equívoca, transmite la hipótesis de un crecimiento de la torre inicial hacia el interior, incluyendo, por la interpretación de los mechinales existentes posibles conexiones con las habitaciones del Emperador que rodean el patio de Lindaraja.





Fig.- I.43: Intercolumnio de espacio inferior del peinador de la Reina.

Pág. siguiente: Tres *qubbas* mirador.

Fig.- I.44. Alzado interior de la *qubba* del pabellón norte del Generalife. Foto: Fernando Alda.

Fig.- I.45. Alzado interior de la *qubba* de la torre de las Damas. Foto: Fernando Alda.

Fig.- I.46. Alzado interior de la *qubba* de la torre de la Cautiva. Foto: Fernando Alda.

Al final el espacio es capaz de evocar la confluencia de dos atmósferas simultáneas superponiendo la íntima y protegida privacidad islámica, a la extrovertida espacialidad cristiana posterior. Desaparecido el miedo al invasor, el interior de la torre se desnuda de su carácter defensivo y se transforma en un espacio moderno y luminoso, donde su suelo casi rasante de los huecos y bíforas se muestra como una topografía habitable que se rebaja en espacio de escala ajustada y doméstica en el entorno de la bífora principal, la que recoge la mirada longitudinal. El resultado es un espacio híbrido donde se suman intervenciones de diversas épocas hasta mostrarse cargado de una singularidad ciertamente ajena al carácter interior de la Alhambra pero altamente sugerente en claves de arquitectura actual. Un espacio como fiel reflejo de los más significativos lugares de Al-Andalus, aquellos que por imposición ideológica, civil o religiosa, han sumado sus cualidades para constituir la singularidad mestiza del sur de la península.

### Generalife, la *qubba* mirador del pabellón norte



El jardín del arquitecto es la traducción del término Generalife y constituía en origen una almunia real, un lugar de retiro, una huerta o jardín real. Inicialmente hay que imaginar el patio de la acequia como un recinto cerrado con dos grandes pabellones norte y sur y un mirador en el centro del lateral suroeste, porque en realidad la acequia se dirige al sureste. En la cara norte, de orientación noroeste y con magníficas vistas del Albaicín, barrio de existencia anterior al conjunto de la Alhambra y el Generalife, aparece una *qubba* mirador. Solo presenta un hueco en cada uno de los tres laterales, como en la torre de la Cautiva. Como nos indica Rafael Manzano<sup>38</sup>, todavía la técnica de fabricación de columnas de mármol, y por tanto de construcción de biforas o ventanas dobles no había florecido suficientemente en Granada. Esta *qubba* mirador pertenece a la tradición de salas en forma de T invertida que tantas veces se repite en la Alhambra, aunque con muy diversas proporciones, Jesús Bermúdez López las identifica en la Guía. Sin duda es un mecanismo que veremos con frecuencia acompañando a las *qubbas* y que forma parte de ese ADN compositivo al que nos referíamos en origen de este texto. En el modelo del Generalife, como en el Partal, ese mecanismo genera una doble vista sobre el paisaje desde dos planos paralelos, aunque retrasado uno sobre otro, y una mirada tangencial al muro de la sala transversal en T o de cierre del pórtico.

Convendría marcar otra singularidad que se muestra en este ejemplo, la proporción marcadamente vertical del hueco en proporción al alzado en que se inserta. Esta proporción esta escalada hacia el exterior por la existencia de doble recerco de hueco superpuesto en el vano, o una jamba desdoblada en dos planos, produciéndose una transición de escala que reduce la apertura final y su presencia exterior pero que maximiza su encuadre interior. Este mecanismo compositivo se traduce en un segundo efecto, la amortiguación interior de la percepción del recuadro de paisaje enmarcado por el vano, de esta manera la visión desde el interior se ve reducida, incrementando la amplitud del espacio.

Esta forma de tallar el muro interior desde dentro hacia fuera puede ser el origen de posteriores trazados de pequeñas alcobas aprovechando el grueso superior de los muros de algunas torres defensivas, como ocurre en la torre de Comares. Ese mecanismo, de

<sup>38</sup> Rafael Manzano Martos, op. cit., pág. 70





Fig.- 1.47. Pórtico previo de pabellón norte a patio de la Acequia.

Fig.- 1.48. Patio de la Acequia a través del citado pórtico.

Fig.- 1.49. Imagen de secuencia de ingreso a la sala en T de pabellón norte.

Fig.- 1.50. Sala transversal previa a *qubba* del Generalife,

origen medieval, generará toda una tradición de pequeños espacios de estancia, mirada y reposo alojándose en el espesor de las gruesas fábricas de sillares de piedra o ladrillo y que construyen unas transiciones secuenciadas entre la intimidad y la naturaleza.

Esas transiciones añaden además una propiedad termodinámica al embocar la luz y el aire como mecanismos ambientales fácilmente regulables con elementos móviles de todo tipo<sup>39</sup>, que actúan de forma complementaria sobre la elevada inercia térmica de los potentes muros para modificar en sentido reductor sus constantes ambientales, queda pendiente conocer los medios de incremento térmico específicos, aunque no es difícil imaginarlos entre la variedad existente.

Si establecemos un proceso comparativo con las *qubbas*-mirador que probablemente le preceden y le siguen (ver figura...) en la trayectoria histórica de esta tipología en su periodo nazarí, podemos observar que no existe un proceso lineal y que las variaciones atienden con cierta libertad al tamaño y posición de los huecos. Las condiciones invariantes tienen que ver con la planta cuadrada, el techo no plano y los ejes de simetría, mostrándose predominante el eje de simetría principal, el que coincide con el de acceso y con carácter secundario el transversal. Es decir, en ese segundo caso la simetría solo afecta a la disposición de los elementos en los paramentos, pero esto incluye la simetría del paramento sobre la diagonal del cuadrado en planta hasta el hueco correspondiente del paramento contiguo.

Otra consideración primordial en la caracterización de las *qubbas*, que en el Generalife se muestra con nitidez, es la superposición de dos planos de luz natural de forma horizontal. Al plano básico de iluminación que llega a través de los huecos de acceso se suma un segundo estrato, también horizontal, que partiendo de atravesar la *sebka* del pórtico continua por las celosías de la serie tripartita de huecos sobre el vano de entrada. Una luz difusa, aquí no se produce su dibujo directo sobre las yeserías opuestas por superposición de filtros, que completa esa atmósfera ligera y evanescente que caracteriza las distintas habitaciones de la secuencia de acceso.

---

<sup>39</sup> Estamos pensando en todo tipo de carpinterías, celosías, cortinajes u otras protecciones de trenzados diversos.



### Sala del Mexuar, una *qubba* real transformada



Esta sala constituía la estructura central del palacio del sultán Isma'íl I. En esta Sala existe "un espacio central de planta cuadrada delimitado por cuatro columnas de mármol, y que originalmente sostenían una altísima cúpula ceñida por un mar de cristal sin fisuras".<sup>40</sup> Estos elementos nos recuerdan la existencia de una *qubba real* o salón del trono al que posteriormente se le desmontaría la cúpula en época cristiana para añadir una planta superior. En este caso es interesante constatar cómo se produce la alteración de este tipo de espacio, generándose una solución alternativa a la habitual consistente en la integración de la *qubba* en una sala cuadrangular convirtiéndola en capilla cristiana. Por ello se produce un cambio de axialidad espacial, y de plano de suelo, la centralidad de la planta cuadrada se ve transformada en la direccionalidad de una nave longitudinal, la centralidad islámica se torna en nave cristiana. En esa modificación también pierde la profundidad de su cúpula sustituida por un artesonado plano, una obra maestra de la tracería mudéjar mediante una estrella de 32 puntas.



Este ejemplo presenta características particularmente singulares. Su perímetro inferior puede interpretarse de dos maneras distintas, y nos estamos refiriendo a la forma conceptual de interpretar la configuración del espacio. Al modo de asentarse, de delimitarse el salón en el plano base. La primera interpretación es la que dibuja la planta cuadrada de la *qubba* con cuatro columnas en los vértices, forma menos habitual de construirse las *qubbas* cuyos elementos sustentantes suelen ser murarios con vanos en los lados. La segunda manera incorporaría los muros de cerramiento como delimitación del espacio que encierra la *qubba*. Esta hipótesis se sustenta en la lógica que procede de la continuidad de las bandas epigráficas existentes en la cara interior del muro, que continúan fuera de los límites del ámbito que corresponderá al cuerpo cuadrado interior, el marcado por las cuatro columnas, incluyendo el tramo del paramento que no corresponde con la proyección del cuadrado, ni siquiera añadiéndole el ancho de la galería perimetral.

En esta segunda variable interpretativa, las cuatro columnas delimitan un pequeño deambulatorio o claustro, acotado en los lados paralelos a los muros de fachada, laterales este y oeste, con el ancho duplicado junto al muro sur y abierto de longitud indeterminada hacia el norte, ya que la introducción de la balaustrada para el coro en el modo de capilla cristiana amputa el epigrafiado dejando la incógnita de su dimensión real original. También podríamos interpretarlo como salón regio, por tanto como un ámbito de mayor nobleza para enaltecer la posición del sultán, a modo de baldaquino, dentro de un espacio rectangular. Si observamos algún grabado histórico, como el de "*Les delices de*

<sup>40</sup> Jesús Bermúdez López, opus. cit., pág. 103.





Fig.- I.51 Interior transversal de la *qubba* cercenada del Mexuar.

Pág. anterior:

Fig.- I.52. Visión longitudinal del Mexuar.

Fig.- I.53. Vista del artesonado del techo plano que ocupa la posición de la cúpula original de la *qubba* del Mexuar, Foto: Fernando Alda.

Pág. siguiente:

Fig.- I.54. Vista interior de dintel de madera de vigas de sobre columnas.

Fig.- I.55. Vista interior de capitel de la columna.

Fig.- I.56. Vista interior del encuentro de los tres dinteles sobre el capitel de la columna.

*L'Espagne et du Portugal* Lisboa 1715<sup>41</sup>, vemos como se eleva un cuerpo de cubierta a cuatro aguas por encima de la cubierta de la nave rectangular que corresponde con los muros perimetrales, lo que sugeriría la posibilidad de imaginarla conteniendo la cúpula de una *qubba* que en su interior alberga una doble estructura de cuadrados concéntricos, el interior apoyado en las columnas de mármol, el exterior sobre los muros de cerramiento de fachada.

Leopoldo Torres Balbás, en sus trabajos de recuperación de este espacio, elimina las pilastras de soporte del suelo añadidas bajo las columnas en época cristiana y recupera la cota de suelo existente en el período nazarí, dejando los cajeados de apertura de los huecos en la profundidad descendida en la reforma. También elimina algunos aditamentos de carpintería liberando la viga cristiana que delimita el coro y sobre todo, modifica el acceso, hasta ese momento a través del patio del Cuarto Dorado, recuperando la entrada previa desde el patio actual. Como resultado de todas estas transformaciones encontramos uno de esos lugares de la Alhambra donde se yuxtaponen múltiples capas de historia donde son posibles interpretaciones de muy diversa índole bajo una premisa, la belleza intrínseca en la lección de la historia.

---

<sup>41</sup> Jesús Bermúdez López, op. cit., pág. 103.







### Sala de las Camas, una qubba en el baño de Comares

Junto al palacio de Comares, erigido de forma coetánea, y bajo el mandato de Abu-l Hayyay, Yusuf I, se construyó el baño real, "como complemento natural y siguiendo la tradición helenístico romana",<sup>42</sup> en palabras de Rafael Manzano.

El baño puede leerse como la suma de dos cuerpos claramente diferenciados, el conjunto de salas abovedadas y el pabellón que aloja la sala de las Camas. En otros términos, el baño propiamente dicho y un cuerpo vertical que actúa de espacio de intercambio, de conexión, entre el baño y el palacio de Comares. Una sala que permite salvar el desnivel de 4,20m entre el patio de los Arrayanes y el nivel inferior del baño. La relación vertical se desarrolla de forma visual a través del espacio central porque la escalera, como es habitual en la arquitectura islámica, está siempre reclusa entre muros y apartada de la conexión visual. Por tanto, la relación entre niveles se plantea mediante un vacío vertical, un patio cubierto, pero despojada de elementos de comunicación visibles. Desde nuestra perspectiva este espacio, vertebrador del baño Real y cuyo uso era variado, -vestuario, lugar de relajación, de encuentro, descanso y posteriormente, de ocio-, puede leerse de varias formas. Según Rafael Manzano: "en ella se inaugura un prototipo de salas con linterna central apoyada en cuatro columnas centrales, ..., sobre las que carga un cuerpo alto sobre cuatro pilares angulares entre los que se abren amplios vanos". Más tarde añade: "El arquetipo de sala con linterna así formado tiene inmediatas consecuencias en la arquitectura civil de la Alhambra. Su disposición de origen oriental mesopotámico o iranio llegó a Occidente a través del Egipto fatimí, en cuya arquitectura doméstica existían salas con linterna elevada, llamadas las *qa'á*, que servían de salas de recepción y fiestas, y eran el resultado de cubrir los patios... Bajo su linterna llamada *mamraq*, solía colocarse una fuente con su pila. A la *qa'á* siempre abrían sendas alcobas o nichos profundos con poyos de descanso llamadas *liwans*, nombre derivado del iwan persa"<sup>43</sup>.



Fig.- I.57. foto del alzado frontal de lado de levante de la sala de las Camas.  
Foto: Fernando Alda.

Sala principal, sala con linterna, patio cubierto, sala de reposo, son muchas las denominaciones utilizadas para la sala de las Camas que intentan identificarla por su forma o por su uso. Su carácter de vacío central de interrelación con espacio de estancia en el plano del suelo inferior, nos sugiere denominarlo de forma genérica y desde una visión occidental, patio cubierto con linterna. Si recurrimos a la arquitectura nazarí nuestra

<sup>42</sup> Rafael Manzano Martos, op. cit., págs. 91.

<sup>43</sup> Rafael Manzano Martos, op. cit., págs. 91-92





Fig.- I.58. Celosía de luz dibujada por la luz a través de la celosía de yesería.

visión es la de nominarla como un ejemplo de *qubba*, o como un desarrollo en cuyo germen se encuentra ese concepto. Esa denominación ya es utilizada por Basilio Pavón en su capítulo sobre El Palacio de Comares, "Yusuf reformaría este edificio introduciendo la *qubba* de la sala de descanso..."<sup>44</sup>. A continuación explicaremos esta postura. En el ámbito inferior la organización espacial del volumen cuadrado soportada por cuatro columnas en las esquinas coincide con la de otra *qubba*, como es la cercenada *qubba* del Mexuar. Las alcobas laterales, en este caso de menor dimensión, tiene su equivalente en el salón de los Abencerrajes, una *qubba* real, su remate alto en forma de linterna es similar al existente en la puerta de la Rauda, una construcción de fecha anterior al baño según diversos autores, como ya hemos tenido ocasión de explicitar. Por último, la *qubba* entendida no solo como sala central, sino como espacio que relaciona diversas dependencias en altura, como vacío interior de doble nivel, es algo que ya ocurre en una de las *qubbas* precedentes de esta ciudad, la del Cuarto Real de Santo Domingo, o en la *qubba* mayor, la sala de las Dos Hermanas. Por ello, y según la línea argumental aducida, incorporamos la sala de las Camas como un ejemplo de *qubba* cuya evolución espacial enriquece la tipología añadiéndole la cualidad de articular varios niveles superpuestos, y la capacidad de establecer relaciones diagonales, visuales y lumínicas, desde diferentes puntos de vista, asociados a cada uno de los estratos existentes.

A pesar del edulcorado aspecto que le aportan las restauraciones de la segunda mitad del S. XIX por parte de Rafael Contreras, la sala de las Camas, espacio de reposo anterior, (*apoditerium*), al resto de las estancias del baño según el modelo romano, (*frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium*), es un espacio singular que refleja como pocos el carácter íntimo y encerrado de los lugares islámicos. Su tenue luz tamizada, procedente de las celosías de los vanos de la linterna superior y del patio de la Reja, solo reflejada por los azulejos de brillantes colores del plano inferior, se colorea por los paramentos íntegramente recubiertos de maderas policromadas, yesos y estucos de tonos cálidos. Los reducidos haces de luz que consiguen penetrar en su interior acentúan de forma dinámica esos ornamentos en su interior. El impulso dinámico lo provoca la profundidad de los rayos respecto de los minúsculos intersticios de las celosías, agilizándolo de forma reconocible si los observamos unos segundos. Un segundo filtro, de origen vegetal, procede de la parra virgen que recubre la reja que le da nombre al patio contiguo y que es

<sup>44</sup> Basilio Pavón Maldonado: "El Palacio de Comares", en *Estudios sobre la Alhambra I*, Granada, 1975, pág. 73. Citado por Antonio Malpica Cuervo, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, Granada: Universidad de Granada, 2002, págs. 218-220



Fig.- I.60. Vista de la cama lateral que le da el nombre popular a la sala.

una incorporación de época cristiana. Este filtro tiene la cualidad de cambiar por estaciones que le otorga la caducidad de la especie vegetal.

Otra mirada sobre las texturas del vacío central y sus ornamentadas superficies, nos proporciona un aspecto textil, completamente tapizado de ordenados dibujos geométricos de un yeso coloreado por el envejecimiento y la cambiante atmosfera de los baños. Una ornamentación con el tratamiento de color perdido por la inestabilidad de los pigmentos y cuya percepción se muestra dubitativamente mezclada cronológicamente por la difícil datación de su procedencia, pero que desemboca visualmente en una imagen de brocados barrocos muy del gusto ecléctico, con tintes orientalistas, de la segunda mitad del siglo XIX.

Sus gruesos muros le proporcionan un ambiente fresco todo el año, solo alterado por el vapor residual de los baños o por la inercia térmica de los muros fronterizos entre los baños y esta sala. Por añadidura, ninguno de los gruesos muros perimetrales de la sala de las Camas está en contacto con el exterior salvo el muro norte, que asoma al patio de la Reja.

Cambiando el ámbito de análisis percibido hacia el sistema gravitatorio de transmisión de cargas, observamos cómo, de forma descendente, reduce su sección de manera contraria a las sollicitaciones que transmite, aumentando la presión perceptiva sobre los livianos soportes inferiores. A pesar del énfasis que muestran la concentración de cargas en las ménsulas existentes sobre los capiteles, la sensación conjunta es que la mayoría de los esfuerzos se trasladan previamente a los muros perimetrales reservándose para las columnas un pequeño esfuerzo testimonial. Es muy sorprendente como esta sensación ya se expresa de forma epigráfica en el poema conservado de Ibn al-Yayyab escrito para inscribirse a la puerta de este baño real<sup>45</sup>:

Entra, en nombre de Dios, en la mejor de las casas,  
lugar de la pureza, lugar de reflexión.

Son los baños de la Casa Real que han hecho  
con cuidado grandes inteligencias.

---

<sup>45</sup> Extraído de la magnífica aportación que realiza para la comprensión de la arquitectura islámica el texto de M.º Jesús Rubiera. *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid: Editora Nacional, 1981. pág. 103.



En ellos el fuego tiene dulce calor  
 y el agua, fuentes que manan.  
 En ellos se cubren los deseos,  
 pues te bastan los dos contrarios: el agua y el fuego.  
 Los vestidos se quitan aquí alegremente  
**y el primero de ellos es el de la gravedad.**  
 Alá ha ennoblecido este lugar por medio de su  
 señor, cuyas obras brillan como el sol de pleno día.  
 ¡Quién como nuestro señor el sultán Abu l-Hayyay!  
 ¡Continúe su reinado con tan alto fuego!

Ibn al-Yayyab, Diwan

Imagen del interior de las tres *qubbas* apoyadas sobre columnas:

Fig.- I.61. Sala de las Camas.

Fig.- I.62. Sala inferior del Peinador de la Reina.

Fig.- I.63. *Qubba* del Mexuar.

Pág. siguiente: Planta y sección de las tres *qubbas* apoyadas sobre columnas:

Fig.- I.64. *Qubba* del Peinador de la Reina. Foto: Fernando Alda.

*Qubba* del Mexuar. Foto: Fernando Alda.

*Qubba* de la sala de las Camas. Foto: Fernando Alda.

Esta situación gravitatoria expresada se muestra diversa en los otros dos ejemplos que adoptan una solución similar. En el Mexuar aparecen unas prolongaciones de los dinteles que construyen el vacío central, que los atan a los muros perimetrales, mientras que en el Peinador de la Reina la ampliación lateral del espacio añade un segundo dintel paralelo en una clave contemporánea de más libre interpretación.





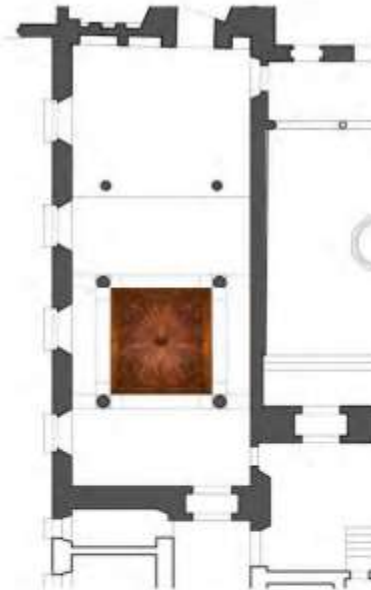
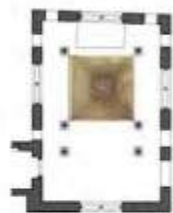
Peinador de la Reina



Sala del Mexuar



Baños de Comares



En cualquier caso es necesario señalar que nos encontramos ante un análisis comparativo de tres de los espacios que han sufrido mayor número de restauraciones e intervenciones a lo largo de su proceso histórico.

Establecer de forma gráfica una visión de conjunto sobre las *qubbas* estudiadas permite observar las coincidencias detectadas, suscita cierta capacidad de entender las transformaciones incorporadas y posibilita buscar que hilos conectan o tejen un proceso, quizás evolutivo, de esta tipología. Un primer argumento, ya utilizado por los distintos estudiosos citados, tiene relación con su base, con la forma en la que cada *qubba* descansa sobre el suelo. Las *qubbas* cuyo apoyo se produce sobre muros perimetrales presentan un carácter radicalmente distinto de las que se apoyan en cuatro columnas, puesto que esa opción siempre desplaza el muro de cierre a un segundo contorno e incorpora nuevos espacios en su derredor. Este análisis nos obliga a recordar lo aproximado de la cronología, ya que las dataciones utilizadas son por periodos, que corresponden con tramos de permanencia en el poder de cada sultán, ya que en la mayoría de los casos la información existente por epigrafías u otros escritos o poesías, solo nos proporciona el sultán bajo cuyo mandato se promovió o se ejecutó la edificación. Como consecuencia, la fijación temporal precisa no es posible, lo que puede suponer que de determinadas construcciones desconozcamos cuál es anterior, aunque el margen sea reducido.

Si observamos las primeras *qubbas*, cuyo apoyo es mediante muros perimetrales, (puerta de la Rawda, torre de las Damas o pabellón norte del Generalife), la forma es similar y su especificidad viene determinada por el resto de los espacios arquitectónicos añadidos, ya sean sala o pórtico transversal. Solo en la Rawda se produce una doble simetría, los cuatro huecos de la base son iguales, lo que permite pensar en una posición exenta o en una situación interior a un conjunto mayor, como ya se expuso en el texto sobre ella. La configuración de este modelo de *qubbas* hace que estas se expresen exteriormente con un volumen propio en toda su altura, y reivindique su preponderancia sobre el resto de las construcciones colindantes o de aquellas que completan la edificación.

El segundo conjunto viene determinado por tres *qubbas* cuyo soporte es mediante columnas, anteriormente las mencionábamos por el singular proceso gravitatorio de descarga, lo que las obliga a estar insertadas en una estructura mayor que cierre el contorno mediante muros, cuya elevación termina generando un volumen que recoge o encierra la totalidad de la construcción, incluyendo las estancias y galerías perimetrales.



Esta condición también completa la necesaria estabilidad y cohesión estructural de la construcción. Esta otra configuración implica que el concepto de *qubba* se identifique, sobre todo con el vacío que genera, dado que su perímetro constructivo va cambiando de forma ascendente, respondiendo a las relaciones que se producen con los espacios circundantes. Como resultado de esta organización espacial, su presencia volumétrica solo se referenciaba exteriormente mediante el remate que emerge para dar iluminación a las series de pequeñas ventanas de la linterna o remate. Solo mediante esa percepción la *qubba* adquiere entidad propia y se identifica con su prevalencia.

Sorprende comprobar que la *qubba* que representa cierta posición de síntesis entre ambos modelos de organización espacial, sea la primigenia *qubba* del Cuarto Real de Santo Domingo. Un contorno exterior envuelve la *qubba* cuyo dibujo interior es nítido en los paramentos de acceso y en el frontal opuesto a este, y más liviano en los laterales donde dos pilastras recogen los frentes de los muros divisorios de las alhanías. Expresado en otros términos, la base interior de la planta cuadrada presenta dos frentes murarios, modelo cuya disposición luego se repite en el Salón de Comares, como ya hemos comentado, y dos paramentos delimitados por dos pilastras que recogen un arco central y unas posibles carpinterías, o sea, triples espacios de diverso uso. Por tanto, dos parámetros, podríamos nominarlos como convencionales, con huecos simétricos respecto del eje de acceso y dos producidos por la alineación de las pilastras y de las posibles carpinterías de cierre de las alacenas. También se puede constatar la falta de simetría de los paramentos respecto de la diagonal del cuadrado base de la *qubba*.

Podría pensarse que el desarrollo posterior de las *qubbas* optó por elegir completar la supuesta pureza de cada una de las dos opciones o soluciones, sin olvidar que en ambos modelos existen ejemplos anteriores a la arquitectura nazarí de la arquitectura islámica, como bien nos refiere Basilio Pavón Maldonado en sus distintos artículos al respecto, ya citados anteriormente. Por ello el Cuarto Real podríamos entenderlo como una variante doméstica, o sencillamente un ejercicio de adaptación a una situación específica con cierta inconcreción, como delata su composición interior de alzados.





### Torre de la Cautiva. Una *qubba* esencial

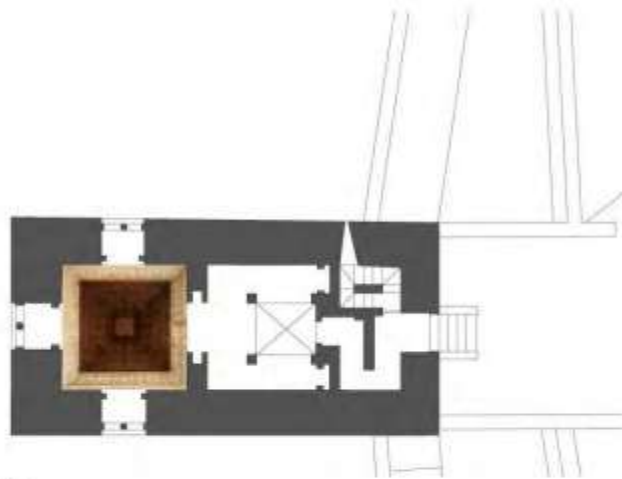
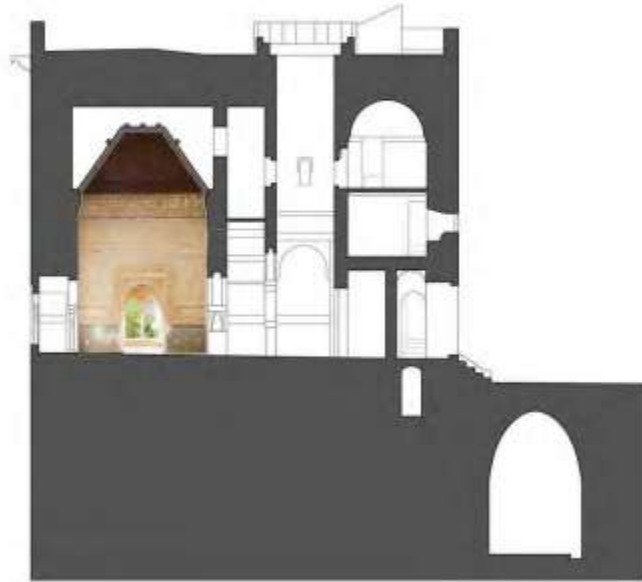
Esta es una torre, denominada por casi todos los autores que la refieren y estudian, como una torre-palacio y señalada como "un hito que subraya el momento de mayor pureza dentro del arte nazarí"<sup>46</sup>. La secuencia que constituyen los espacios del nivel principal, el de acceso, de la torre de la Cautiva es una espléndida síntesis de arquitectura doméstica nazarí donde se conjugan de forma precisa y admirable los dos elementos constituyentes de este modelo habitacional, patio y *qubba*, en una escala ordenada y ajustada.

No olvidemos que esta vivienda está alojada en el interior de una torre defensiva de la muralla norte. Tras una entrada en recodo, un mecanismo de origen militar reconvertido en el espacio doméstico, con el fin de procurar la intimidad necesaria siguiendo los códigos de vida islámica, accedemos a este ejemplo de torre vivienda. El patio, con dos pilares y dos pilastras en el hueco de entrada<sup>47</sup>, muy estilizado en su verticalidad, es un impluvium de luz y agua. Cuando se atraviesa, a través de una cálida luz suavemente matizada por el tono levemente tostado de sus paramentos, nuestra atención recibe dos fuentes de luz directa, una horizontal coincidente con la dirección de ingreso y una cenital ya explicitada. Entre ambas estancias, una serie triple de huecos en celosía, sobre el vano de la entrada, repite el mecanismo de ventilación e iluminación atemperada que la arquitectura nazarí usa de forma habitual en las *qubbas* y en las salas previas. Situados en el patio, podemos observar cómo las singulares pilastras de tradición almohade epigrafiadas, de un pie de ladrillo, llaman la atención, incluida la calibrada iluminación que recibe. Convendría indicar en este punto que la entrada en recodo cumple una segunda función en la secuencia de percepción interior, y es que el tiempo que usamos en recorrerla y reconocerla actúa como tiempo de dilatación de las pupilas para el acondicionamiento visual en el espacio interior. De forma complementaria, el entorno arbolado del ingreso a la torre a través del puente sobre el foso de la muralla también ayuda en nuestro acondicionamiento lumínico, reduciendo la intensidad exterior con el filtro vegetal.

<sup>46</sup> Jesús Bermúdez López: opus cit., pág. 195

<sup>47</sup> Este ejemplo de patio cuyo cuarto lado es un muro con los pilares apilastrados podría estar en el origen de la multitud de patios en la ciudad de Granada, patios con tres laterales porticados que enmarcan un cuarto lado mural, con un elemento ornamental, pilar de agua o similar, o más singularmente, un hueco central como el caso que nos ocupa.





Pág. anterior:

Fig.- 1.65. Secuencia de espacios de la torre de la Cautiva desde el ingreso.

Fig.- 1.66. Planta y sección de la qubba de la torre de la Cautiva.

Pág. siguiente:

Fig.- 1.67. Interior de la qubba de la torre de la Cautiva. Foto: Fernando Alda.

Fig.- 1.68. Interior de la qubba mirando hacia el patio previo.

Si continuamos el ingreso secuencial, traspasado el patio, nos recibe la *qubba*, que en este ejemplo ocupa la mayor parte del interior de la torre. Podemos constatar como esa iluminación horizontal, anteriormente enunciada, ahora inunda todo el espacio. Es una luz aditiva, a la luz vegetal circundante se suma la cálida luz reflejada por la solería de mármol blanco de Macael y por la profusa decoración de yeserías, mezclándose ambas tonalidades. El luminoso resultado aún podríamos imaginarlo con una mayor complejidad cromática que procedería del primigenio tratamiento de color que poseyeron las yeserías. Otra reflexión que nos suscita este espacio interior procede de la sensación de mirador que obtenemos. Inicialmente podríamos establecer una cierta línea argumental progresiva en su composición y tratamiento con las *qubbas* anteriormente tratadas del Partal y del pabellón norte del Generalife. Partiendo de la presencia de hueco central en cada lateral, en el caso de la torre de la Cautiva, la *qubba* permite una doble asignación nominal, como mirador y como espacio doméstico principal. Esta *qubba* incorpora como nuevos elementos, las alcobas alojadas en los umbrales de las biforas, incluidas las *taqas*<sup>48</sup> existentes en las jambas de los arcos que apoyan esa tesis de la doble clasificación. En cualquier caso conviene subrayar como en estos dos últimos ejemplos de *qubbas* vinculadas al paisaje, la proporción entre hueco y macizo de los muros perimetrales es reducida, en favor de la compacidad del espacio interior. Una relación muy diferente de la que observamos en el caso de la torre del Partal, donde predomina el tamaño de las aberturas y se acentúa el carácter de mirador.

Al conocer el interior de la torre comprobamos que el resto de las dependencias de la planta superior están organizadas en torno al profundo patio linterna, un modelo de organización interior que corresponde a una idea previa a los modelos posteriores donde patio y *qubba* se funden en un solo concepto.

Si nos posicionamos en el análisis comparativo entre los dos espacios, patio y *qubba*, (cuyas dimensiones son similares -presentan el mismo ancho-, este está condicionada por el espacio interior disponible de la torre, y similar profundidad de fondo, menor en el caso del patio -recordemos que las *qubbas* son por definición cuadradas-) entonces podemos observar la diferencia tan marcada que presentan ambas dependencias por su carácter opuesto. La existencia de pilares de ladrillo que sustentan el vacío del patio alineados con las pilastras del arco de acceso al patio, desde la entrada en recodo, transmiten una

<sup>48</sup> Pequeño nicho alojado en las jambas de los arcos o en los umbrales de las puertas.



sensación de recorrido lineal cuyo ritmo se pauta por la entrada de luz cenital. Este mecanismo transforma el concepto de patio y lo conduce a una lectura del mismo como si de un mero lucernario se tratara. Otro parámetro que modifica sustancialmente la percepción del patio es la relación casi de dupla entre altura interior de la galería y la altura del ojo de patio, siendo el ancho del patio inferior a la mitad de esa misma medida. Todo ello desvirtúa la personalidad intrínseca del patio conduciendo su lectura a la de una antesala de la *qubba*, un espacio de apoyo a la gran estancia, un espacio previo de servicios. Intentáremos imaginarnos y situarnos en una condición vividera de época islámica. Si modificamos nuestra interpretación contemporánea e imaginamos los huecos de la *qubba* cerrados por densas celosías de madera, creando una atmósfera recogida e íntima, el patio se toma en una fuente de luz tangencial a la sala que, además, se focaliza sobre la entrada. Cuando miramos la planta de la torre y a continuación nos posicionamos en su interior, nos sorprende muy significativamente la diferente percepción de ambos, ya que, siendo sus dimensiones iguales, el sistema estructural del patio lo fragmenta hasta diferenciarlo entre vacío y galería circundante, frente a la unicidad formal de la *qubba*.

Este recorrido-secuencia de la torre de la Cautiva, se completa con la incorporación del entorno como componente paisajístico del interior. Paratas de los jardines y huertas del Generalife, muros recuperados de tapial, evocadores muros de cipreses y frutales de distinto porte forman parte del medio que rodea la cara norte de la muralla de la Alhambra. Desde Torres Balbás la condición de paisaje arqueológico ha transformado el territorio con una carga cultural que intenta hacer retornar la densidad de lo acontecido, y donde no es difícil imaginar el paisaje agrícola precedente en escalonadas paratas de mampuestos de piedra y tapial.

De esta lectura emerge una consideración canónica de la torre de la Cautiva como un espacio doméstico comprimido y esencial. Un eje lineal y ordenado, solo interrumpido por un muro transversal en su natural condición para producir una entrada en recodo, avanza en la dirección longitudinal de la torre (Ver Fig.- 1.64). Este espacio lineal se ordena mediante diafragmas cuya geometría e iluminación se modifica sutilmente mediante la selección de los materiales y la incidencia de la luz natural. Los cuatro arcos que trazan el patio, descansan sobre pilares, y desde su escala inusual, recogen la profunda luz cenital del patio amortiguada por la altura existente. Un cambio de pavimento, cerámico en el perímetro y de mármol blanco en patio y *qubba*, acentúa la iluminación espacial y dibuja con mayor intensidad las zonas iluminadas, interior del patio y de la *qubba*.





**Qubba-oratorio del Partal.**

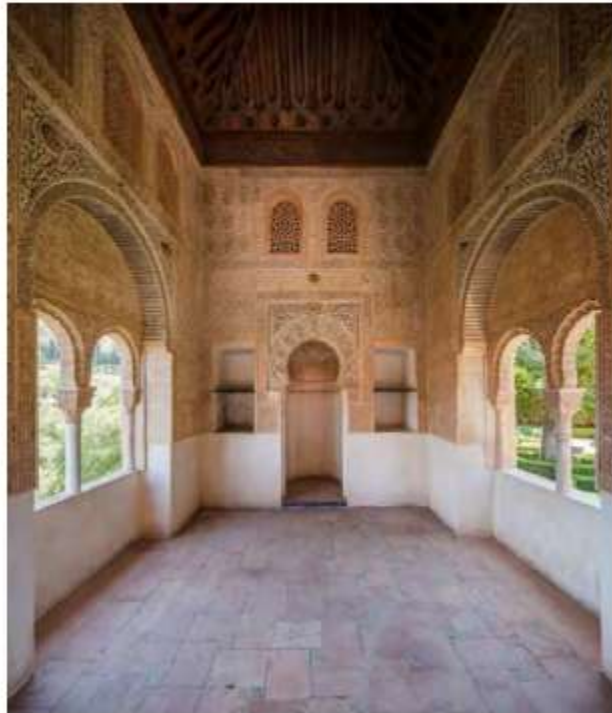
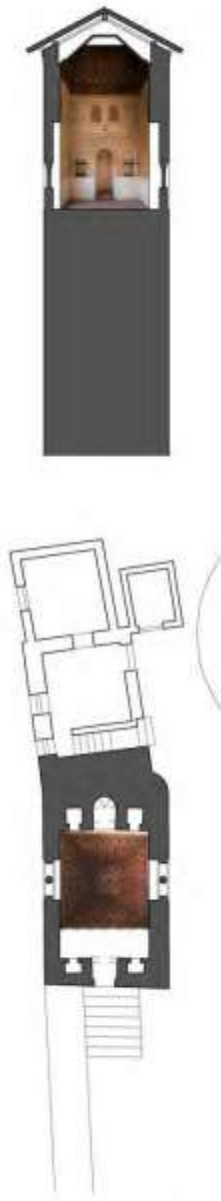


Fig.- 1.69. Interior de oratorio del Partal mirando hacia el mihrab.  
Foto: Fernando Alda.

Fig.- 1.70. Planta y sección del oratorio del Partal.



Oratorio del Partal

El oratorio es una pieza singular: un oratorio islámico construido bajo la forma de una pequeña *qubba*, y cuya preceptiva orientación canónica hacia la Meca coincide con la de la muralla norte, según nos indica Jesús Bermúdez López<sup>49</sup>. Este pequeño pabellón presenta algunas características añadidas, la primera es evidente por su funcionalidad y dado su destino como espacio de oración, la presencia del mihrab en forma de una pequeña hornacina en el muro que mira al sureste. Otra peculiaridad la constituye su disposición en planta, donde el cuadrado original se recrece mediante un espacio previo separado por una arcada y que genera un ámbito de transición entre la *qubba* y el exterior, pero en una mínima escala, casi de umbral, aunque unido por un suelo continuo de formato rectangular donde, singularmente, la columna que perfila el espacio de la *qubba* no llega a apoyarse incentivando la lectura de espacio unitario, que se fragmenta en sentido ascendente. De forma coincidente con esta direccionalidad espacial aparecen dos juegos de alacenas en el espesor de los muros extremos que alargan la percepción longitudinal de dicha estancia.

Sin faltarle ninguno de los atributos que le confiere el carácter de *qubba*, todos están escalados en proporción a su tamaño reducido, como ocurre con la pequeña alcoba central de la fachada norte de la torre de Comares, (la que acogía al sultán y que Rafael Manzano denomina pequeña *qubba*). Podemos observar como la posibilidad de construir un espacio bajo las arcadas que abren el muro, cerradas por biforas, se comprime en doble plano superpuesto, mecanismo ya observado y explicado anteriormente, o las series de ventanas con celosía en el perímetro superior que prolonga la entrada de luz sobre la techumbre de artesonado de madera. De igual manera, sugerimos que en su fase primigenia como mezquita probablemente dispondría de celosías en las biforas que redujeran esa espacialidad actual tan abierta al paisaje circundante.

Pág. siguiente:

Fig.- 1.71. Vista desde el observatorio del Oratorio.

Fig.- 1.72. Mirada transversal del oratorio desde el sur.

Fig.- 1.73. Mirada desde el interior del oratorio hacia jardines del Partal.

<sup>49</sup> Jesús Bermúdez López, op. cit., pág. 168.



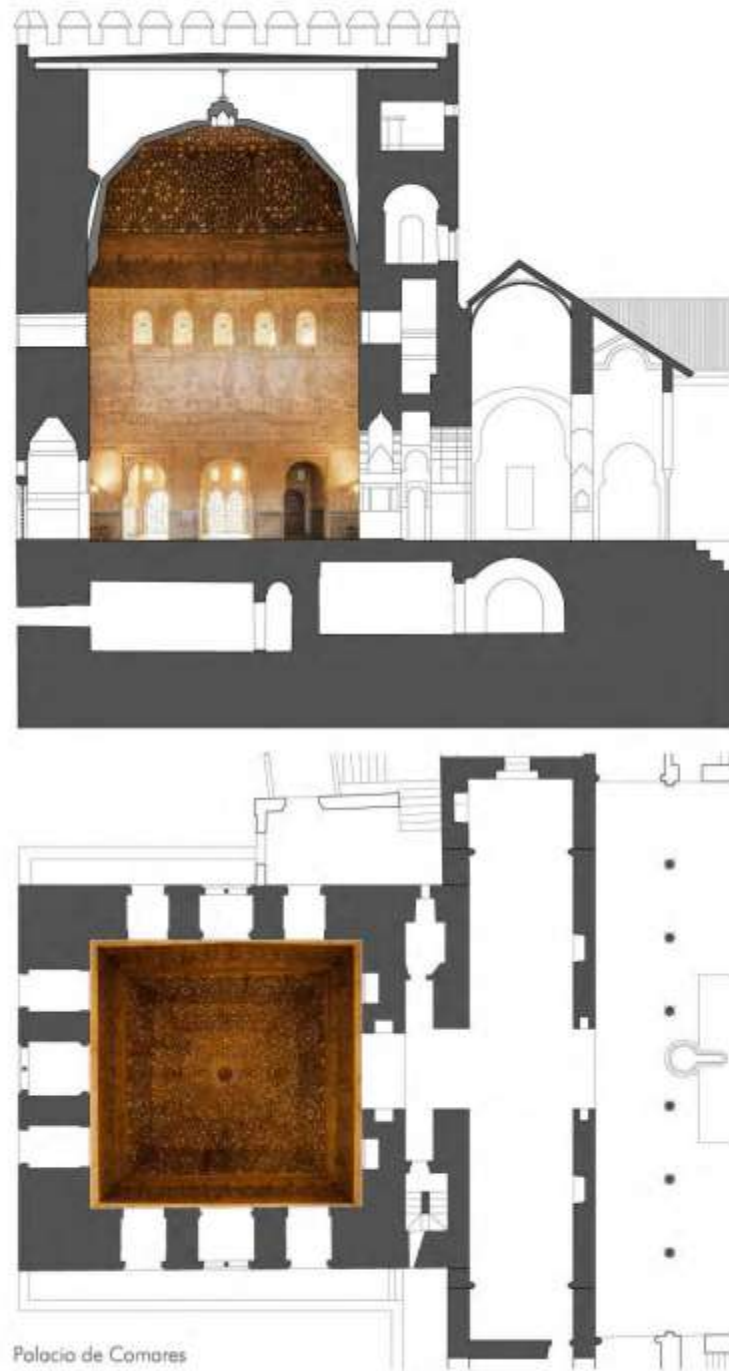


### Palacio de Comares, la *qubba* real

Sin duda estamos ante la *qubba* canónica por antonomasia, la más imitada en la arquitectura posterior. Su volumen tiene la proporción de un cubo -son prácticamente iguales las tres dimensiones-, aunque su altura libre se ve incrementada en más de un cincuenta por ciento por el vacío interior de la techumbre de madera en forma de artesa o pirámide invertida de triple pendiente, resuelta mediante la técnica ataujerada y rematada por un cupulín central.

Contemplar y asimilar el interior de la torre de Comares, el salón del Trono, puede hacerse desde dos perspectivas distintas, que obligatoriamente deberán superponerse para completar una percepción, entendimiento y comprensión adecuados de su extraordinaria belleza y simbología. La primera es una visión sensible a sus cualidades visuales, espaciales y cromáticas, a las texturas de sus paramentos, al poderoso juego de sus contraluces y sombras, al estimulante gradiente lumínico al que debemos acostumbrar nuestras pupilas. Esta es una visión inicial despojada de la detallada lectura de sus epigrafías o de la comprensión de su iconografía cósmica. Es una aproximación directa a su belleza intrínseca, la que reside en el equilibrio cromático de sus paramentos, en la perfección de sus formas geométricas y en la calibrada y precisa iluminación natural de su interior. Una percepción similar al efecto de escuchar una magnífica aria de ópera donde la voz se convierte en un instrumento más dentro de la orquestación, motivado por la dificultad de interpretar con precisión el mensaje que aportan sus palabras.

La segunda perspectiva, completa a la primera con la explícita comprensión de sus textos epigrafiados, la detallada explicación icónica de los distintos componentes que la constituyen y el enlazado transcurso de su historia dentro del mundo islámico. En este último argumento recomendamos la descripción que tan precisamente realiza Oleg Grabar en su texto *La Alhambra. Iconografía, formas y valores*<sup>50</sup>, o la magistral descripción de la techumbre que realiza Jesús Bermúdez López en el Mooc *La Alhambra, historia, arte y patrimonio*.<sup>51</sup> Para la primera opción es suficiente dejarse impregnar por la emoción que implica una primera visita despojada de explicaciones, atendiendo a lo visual, a lo sensual y a la parte onírica de nuestra sensibilidad. La segunda incorpora el conocimiento de las



Palacio de Comares

<sup>50</sup> Oleg Grabar, op. cit.

<sup>51</sup> MOOC: Massive open online course. [www.abierta.ugr.es](http://www.abierta.ugr.es). Módulo 4: "La estética de la Alhambra" capsula: El techo del Salón de Comares.





Fig.- I.74. Umbral de los muros existentes entre la sala de la Barca y el Salón de Comares.

Pág. anterior:

Fig.- I.75. Planta y sección de la *qubba* real de Comares.

referencias y conceptos que la historia aporta para el entendimiento de todos los elementos, por tanto contextualiza el monumento y nos posiciona en una escala historiográfica de valores. El salón de Embajadores del palacio de Comares ya ha sido identificado por muchos historiadores, cronistas y viajeros de todas las épocas como el espacio cumbre del arte nazarí. De todas esas visiones destacaríamos en este texto, por proximidad disciplinar, la que realiza el Manifiesto de la Alhambra, con "ojos de arquitecto" en un "modo cubista" y la expresa como sigue:

"La Alhambra representa la sinceridad máxima en el uso de los materiales y la máxima diferenciación de sus cualidades, referidas al orden constructivo y estético. Los muros de tapial son la masa pesante, sorda y quieta, que se sostiene con gravedad de sedimento geológico; el mármol y la madera son el músculo, que se rige por leyes dinámicas y activas; el yeso es el bordado, que viste y adorna el cuerpo"<sup>52</sup>.

En el Manifiesto se adopta una visión contemporánea que defiende la capacidad de la Alhambra como fuente de "arquitectura esencial" de "valores modernos" para el aprendizaje de las nuevas generaciones de arquitectos, y que queremos reivindicar ya iniciado el S. XXI. Si nos situamos en el concepto tipológico de *qubba* sobre el que trabaja esta investigación se pueden diferenciar dos posiciones que desde un punto de vista genérico establecen la relación con el resto de estancias en el interior de cada conjunto edificado. En una de ellas la *qubba* ocupa una posición central y articuladora de la combinación de dependencias; un ejemplo será la sala de las Dos Hermanas. En la otra opción la *qubba* se sitúa al final del eje principal, pudiendo ser, además, la pieza que relacione con el paisaje circundante. El salón del Trono de Comares, responde a este segundo modelo posicional con la singularidad añadida de tratarse de una *qubba* real.

Desde esta lectura de la *qubba* como espacio compositivo celular del interior de los palacios y estancias nazaríes es donde se sitúa el análisis para sugerir su cualidad compositiva complementaria a la del patio rectangular que reivindica justamente Oleg Grabar. Se plantea, como se ha argumentado al comienzo de este texto, que los distintos palacios que configuran la Alhambra como ciudad palatina surgen de la combinación articulada de estos dos tipos de células: un espacio rectangular, exterior y cóncavo, el

<sup>52</sup> AA.VV. "Manifiesto de la Alhambra" Granada. 1953.

Destacaría esta reedición realizada por la Fundación Rodríguez-Acosta y la Delegación de Granada del C.O.A. de Andalucía Oriental. 1993.



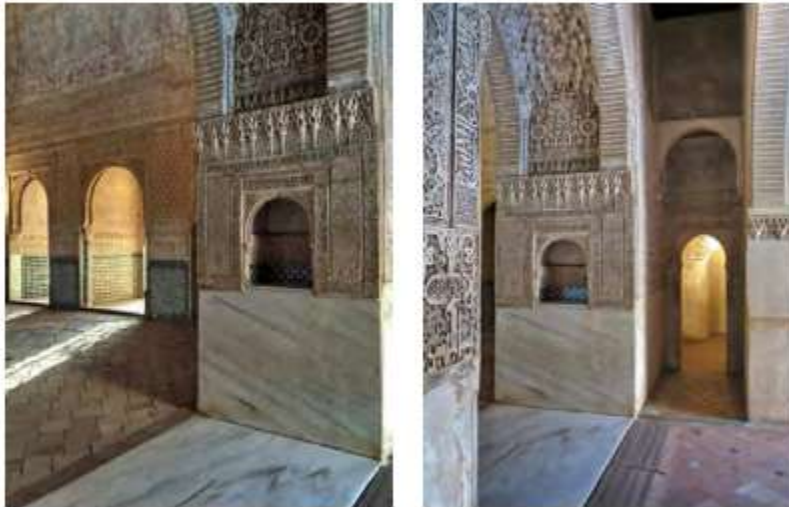


Fig.- 1.76. Umbral y *taqa* del Salón de Comares.

Fig.- 1.77. Mihrab entre muros del umbral de entrada al salón de Comares.

Fig.- 1.78. Detalle de mocárabes del arco de entrada y pilastra del pórtico del palacio de Comares.

Fig.- 1.79. Detalle anterior en sentido inverso.

patio; y un espacio cuadrado, interior y convexo<sup>53</sup>, la *qubba*. Dos unidades espaciales cuya combinatoria permite establecer una herramienta de análisis de la concepción geométrica de los palacios nazaries. El patio rectangular, con alberca o fuente, como soporte abierto e íntimo, y la *qubba* como espacio representativo y nuclear. Vinculados ambos a través de un eje compositivo, constituyen las células cuya organización, multiplicación incluida, vertebran la estructura espacial y orgánica de cada palacio. Cada una de estas unidades, patio y *qubba*, adopta una configuración adaptada a cada situación, incluso modificando su constitución interna, pero dentro de un ADN que las hace reconocibles como parte de un proceso evolutivo. Establecer esta relación de forma canónica según los parámetros de la geometría clásica reivindicando las proporciones griegas plantea otra línea de trabajo compleja que no abordaremos en este trabajo, y sobre la que ya ha avanzado de forma significativa Joaquín Casado de Amezúa<sup>54</sup> en su estudio sobre el espacio y la geometría de la Alhambra, y en especial sobre el Cuarto de Comares.

En la historia de la arquitectura podemos reconocer periodos donde la intensidad de la producción a partir de la mejora de tipos ha generado procesos evolutivos y de reformulación, cuyos resultados no proceden de la originalidad, sino del perfeccionamiento de los modelos, de las ideas y de su construcción. Sistemas que han ido afinando los instrumentos de composición y construcción espacial, hasta alcanzar la excelencia de los resultados; sistemas que posteriormente han devenido en modelos imitados y repetidos como canon expresivo de una determinada forma arquitectónica. Sin duda el palacio de Comares es uno de esos excepcionales lugares.

De la potencia formal de esta *qubba* emerge un segundo análisis que se sitúa en dos aspectos fundamentales de su organización espacial: la elaborada secuencia de acceso y el conjunto de alcobas que aprovechando la profundidad del muro establecen la transición entre interior y exterior. Detengámonos en la lectura de esas estancias o alcobas. Aunque hayamos visto esta solución espacial de forma habitual en las arquitecturas medievales, dotar de carácter estancial a los profundos vanos que horadan las torres y murallas, en el salón de Comares adquiere un papel fundamental a pesar de la diferencia de escala existente. Ese conjunto de alcobas perimetrales recibe el mismo tratamiento superficial que

<sup>53</sup> Estos conceptos de *cóncavo* y *convexo* están extraídos del texto sobre *FORMAS* (pág. 69) de la edición anteriormente citada del Manifiesto de la Alhambra.

<sup>54</sup> Joaquín Casado Vázquez de Amezúa: *Las Casas Reales de la Alhambra. Geometría y Espacio*, Granada: Universidad de Granada, 2012.





Fig.- 1.80. Alcoba central de la cara norte del Salón de Comares.

el resto de la estancia, con una marcada intención de cualificarlas en el mismo nivel. Pero quizás el matiz más sugerente reside en ese carácter ambiguo entre estancia y vano, entre fuente de luz y espacio de descanso. La sutil sobreelevación del suelo contribuye a identificar la independencia de las estancias y a acentuar su posición de transición, pero añadiéndole una cierta autonomía de espacio con entidad propia. Recuperamos aquí la percepción que Rafael Manzano<sup>55</sup> ofrece cuando sugiere el carácter de *qubba* de la pequeña alcoba central de la fachada norte, la consideración de que, a pesar de su reducida escala, podemos valorar la entidad de esa estancia con el canon estipulado comprobando que contiene todos los atributos de dicha pieza. Si fijamos la atención en esa serie de reducidas alcobas que rodean la *qubba* de Comares, comprobaremos que no son iguales, siendo la central mayor que las laterales en los tres paños, y en un gradiente de importancia, la que ocupa el lugar central de la fachada norte también es un poco mayor que todas las demás. Esta consideración de Rafael Manzano elude la cuestión del tamaño y lo traslada al de la escala y la concepción, situándola en un ámbito de representación desde la cual la citada estancia es capaz de asumir dicha cualificación. Sin embargo, es en ese vano, casi la totalidad del lateral en el que se recorta la *qubba* sobre la fachada interior del Salón de Comares, el que establece una condición de interrelación espacial con la *qubba* mayor muy singular, cuadrado junto a cuadrado, geometría islámica, *qubba* menor junto a *qubba* mayor.

Quizás la proporción del vano que recorta el muro exterior, en referencia a las dimensiones de la estancia, subraya su perfil y lo contrastan respecto del gran volumen central, utilizando la luz, nítidamente enmarcada, como el acento de su presencia. Si algo identifica este gran salón de Comares, de forma diferenciada de su ornamentación, son los claroscuros que producen las distintas series de huecos, esos que estratifican la luz del espacio en distintos niveles. Sobre esta luz estratificada de forma vertical se superpone una segunda gama de luces, aquellas que surgen de la secuencia de espacios que constituyen la forma de entrada, el recorrido de transición, entre la luminosidad deslumbrante del patio de la alberca y la luz rasante del estrato inferior del interior del salón del Trono. En esa secuencia son diversos los factores que la matizan y que obligan a nuestras pupilas a una adaptación enlazada con una profunda percepción de una diversidad intensa, pero ordenada. Nuestro avance progresivo hacia un interior, que reclama nuestra atención con luces laterales de procedencia todavía incierta, se dilata y comprime transversalmente.

---

<sup>55</sup> Rafael Manzano Martos, op. cit., pág. 86.



Fig.- I.81. Intersticios de la serie de ventanas en la parte superior de la *qubba*.

Fig.- I.82- Imágenes de gradación de luces interiores producidas por la celosía de los huecos de las alcobas de la *qubba* de Comares.



Inicialmente nuestra intuición nos conduce en un trazado lineal, desde el exterior hacia un interior profundo y centelleante de luces atenuadas. A esa sorpresa intuida se van sumando una dilatada secuencia de umbrales de diversa profundidad y materialidad, enmarcados por arcos cuyo tratamiento y proporción cambiante desvía nuestra atención. La percepción del citado tránsito puede dar cabida a lecturas cambiantes que dependerán del estado de ánimo y atención del visitante, de los intereses que motiven su visita, o del acondicionamiento y uso que se haga para generar sentimientos diferenciados por parte del perceptor. La visita actual, establecida de forma permanente en cualquiera de las épocas y estaciones del año, dista mucho de la atmósfera cambiante que la cultura nazarí procuraba para cada protocolo y en cada momento.





Fig.- I.83. Detalle del pórtico del lado norte del patio de Comares.

Todas estas arquitecturas poseen una amplia capacidad escenográfica susceptible de ambientar modos de vida alternos o capacidades regias de recepción y encuentro.

Un ejercicio ciertamente poco habitual con los presupuestos de inicio de la arquitectura palaciega islámica, donde las manifestaciones exteriores de la arquitectura, como lenguaje reivindicativo de una presencia, se evitan en defensa de una interioridad oculta al hecho urbano. Este es un caso muy singular, donde una voluntad de presencia se realiza a través de otro espacio interior previo e intermedio. La fachada adquiere ese doble papel de cualificar una presencia pero desde la paradoja de evitar la correspondencia formal y adquiriendo una cierta condición escenográfica, cuya incorporación fluctúa entre la presentación previa de un palacio y la condición de telón de fondo de un modelo de gobernabilidad. En cualquier caso una nueva fachada es difícil de asimilar convencionalmente por su posición relativa respecto del Palacio de Comares, pero si es impresionante y excepcional por su configuración y tratamiento ornamental. "Esta fachada responde a un concepto de fachada-solio, que protege la puerta concebida como trono exterior del palacio. Dado que la casa es sagrada y exclusivamente de uso doméstico, el rey, si no tiene un *mexuar* específico para recibir al pueblo, lo hace ante su puerta, que es el lugar donde se imparte justicia. ... un fuerte alero le sirve de protección del sol y de la lluvia"<sup>56</sup>. Su propio carácter triunfal y conmemorativo de la victoria de Algeciras, le otorga la autonomía que manifiesta como salón del trono exterior.

Comares es un palacio desarrollado compositivamente sobre un eje principal en dirección norte-sur, con una gran sala, la *qubba*, como remate final de su secuencia de espacios cuyo origen está en un patio-jardín con una inmensa alberca de marcada proporción longitudinal en esa misma dirección. Este patio está rodeado de estancias menores. Dispone de diversos accesos, en recodo o desde puntos laterales, pero que no participan de la reiterada axialidad que lo caracteriza, se trata de llegar, de acceder al patio, de situarte en el inicio de una visita o encuentro cuyo núcleo central es el patio. Las entradas en recodo unifican la seguridad con la capacidad sorpresiva y la intimidad, pero evitan la significación del acceso como demostración de poder o de solemnidad, es un tránsito hasta el verdadero origen de la visita, el patio, complemento o antecedente del espacio doméstico interior. Comares se explica desde una marcada secuencia lineal, con un previo: el deambulatorio en el patio-jardín de los Arrayanes. Alberca, pórtico, sala de la

---

<sup>56</sup> Rafael Manzano Martos, op. cit., págs. 100/101

Barca, salón del Trono, es un trasiego preciso e inequívoco. El patio, como origen de la visita, es un espacio deslumbrante, y esto ocurre de forma literal por el blanco pulido y refulgente de sus losas de mármol. Aquí comienza la vida íntima e interior del hábitat islámico. Esa linealidad explícita se ve acentuada por los pórticos existentes en los lados norte y sur.





### Palacio de los Leones, composición de *qubbas* reales



Fig.- I.84. Vista interior de la *qubba* de Dos Hermanas desde el nivel superior de alcobas laterales. Foto: Fernando Alda.

Este palacio es un ejercicio de acuerdo excepcional como resultado de las influencias cruzadas de dos cultura,s como describe Antonio Orihuela en su texto: "El Palacio de los Leones es un caso único dentro de la Arquitectura residencial nazarí, por tener pórticos en los cuatro lados de su patio. Representa una síntesis afortunada entre la habitual disposición islámica de patio de crucero y la tradición doméstica mediterránea de patio con peristilo"<sup>57</sup>. Podríamos hablar de intercambio de influencias de ida y vuelta, de las potencialidades de un proceso ya dilatado en el tiempo que se sedimenta en la convivencia de dos culturas, vinculadas a dos religiones, islámica y cristiana, en una misma región del mundo mediterráneo occidental, el sur de la Península. Los continuos acuerdos y desacuerdos, guerras y negociaciones, encuentros y desencuentros, generan conocimiento mutuo de espacios y arquitecturas, de modelos de habitar, de protocolo que inducen formas de recibimiento y de tratamiento. Los oficios, las técnicas y los artesanos permanecen en las ciudades y éstas cambian de bando como fruto de las hostilidades existentes. Las arquitecturas se transforman dentro del equilibrio entre los invariantes culturales que caracterizan a un modo de expresión arquitectónico pero reciben las influencias de los trasiegos de alarifes, canteros, carpinteros, etc. Otro trabajo de investigación muy valioso en este sentido es el que realiza Antonio Almagro<sup>58</sup> sobre la transmisión de conceptos e ideas compositivas entre la monarquía cristiana y el sultanato árabe conocidos los encuentros entre ambos reinos, representados en el periodo que nos ocupa por Pedro I (1350-1369) y Muhammad V (1354-1359/1362-1391).

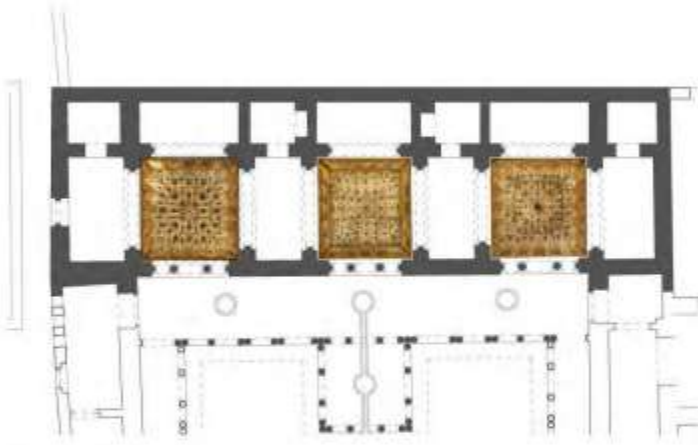
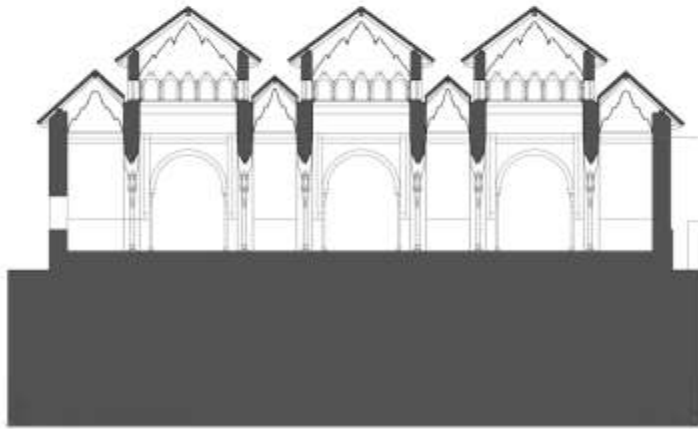
Independientemente de las muchas hipótesis que se barajan sobre las influencias que pudieron existir referentes al origen de la traza del palacio de los Leones, está constatado, por los datos que tenemos de los viajes realizados por el sultán y su séquito, que existe un conocimiento patente de otras arquitecturas, tanto islámicas como cristianas. Su promotor, Muhammad V(1354-1359/1362-1391, hijo de Yúsuf I (1333-1354), -quien previamente había mandado edificar el palacio de Comares-, comienza sus iniciativas edilicias en la Alhambra completando algunas estancias de este palacio, y transformando la fachada previa.

Pág. siguiente:

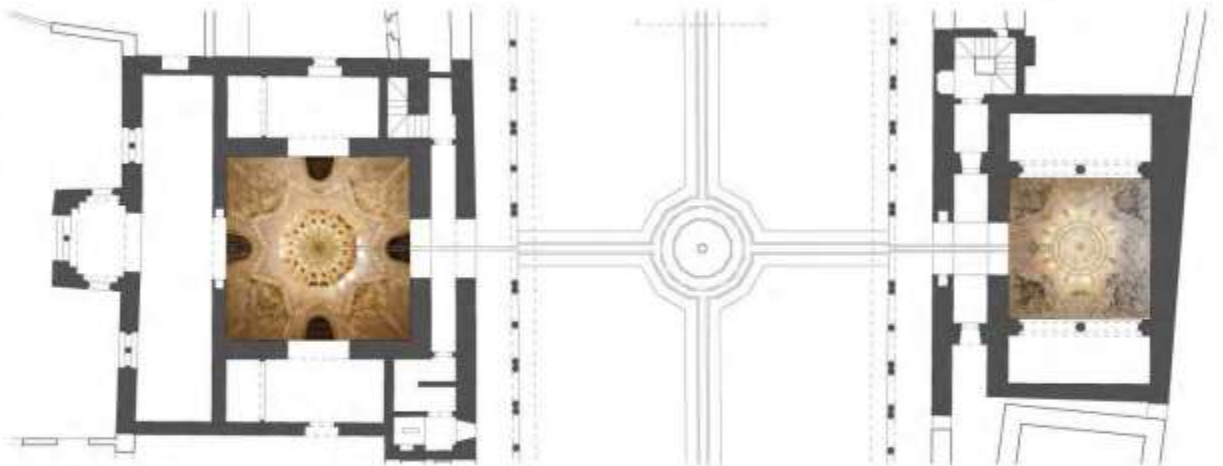
Fig.- I.85. Plantas y secciones de las *qubbas* existentes en el palacio de los Leones.

<sup>57</sup> Antonio Orihuela Uzal, op. cit., pág. 178.

<sup>58</sup> Estos planteamientos están magníficamente explicitados y desarrollados por Antonio Almagro Garbea: *Palacios medievales hispanos*, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008



Salón de los Reyes



Sala de las Dos Hermanas

Salón de los Abencerrajes





Fig.- 1.86. Mirada centrada sobre la *qubba* de Dos Hermanas hasta el mirador de Lindaraja.

Posteriormente, finalizadas las reformas en Comares, emprende la iniciativa de un nuevo palacio junto al anterior. Muhammad V habita el palacio de Comares y construye el palacio de los Leones simultáneamente. La empresa puede ser dilatada y cualificada, pero mientras, ya existe un lugar excepcional en el que vivir.

A continuación nos dirigimos a ese palacio contiguo, el de los Leones que surge de forma contrastada con su vecino, se posiciona tangencialmente, se encaja de forma precisa entre Comares, baño de Comares y la Rawda, y retorna al modelo de patio con cruce en vez del consolidado planteamiento nazarí de patio con estanque, y aunque mantiene su disposición axial norte-sur en una posición paralela, añade un segundo eje transversal este-oeste. Ambos se unifican mediante las galerías perimetrales que Antonio Orihuela explicaba como pórticos conectados, según indicábamos anteriormente. Estas son iguales por parejas en cada uno de los ejes, y son de una concepción muy distinta en cada par. Las dispuestas en paralelo a las fachadas norte y sur, dada su dimensión de ancho, tiene un sentido de elemento de comunicación cubierto, mientras que las del eje ortogonal adquieren el carácter de estancias, disponen de un ancho superior y además, las salas paralelas a cada una de estas se abren o interconectan profusamente sugiriendo un uso conjunto, por tanto incorporan a la capacidad habitable de los pórticos del salón de Comares, la conectividad con su sala paralela, relación inexistente en Comares. En una visión global de las galerías queda evidente que solo su percepción desde el interior del patio es equivalente, a pesar de los complejos y cambiantes ritmos de vanos. Cuando nos posicionamos en el interior del peristilo y atendemos a su disposición, en cada lateral entendemos las diferencias notorias entre las galerías, incluida su concepción espacial como pasillo o como estancia.

Situémonos en la época. ¿Valdría el modelo cristiano de soberano-mecenas y sus artistas protegidos acompañándolo en los viajes, en las huidas y retornos? ¿Existiría, por encima de la condición de vasallaje, un conocimiento crítico compartido de los lugares visitados? Incluso, ¿Mandaría el sultán a sus alarifes a conocer y documentar otros lugares y espacios en los que basar sus nuevas propuestas? Independientemente de la casuística sobre los cauces de conocimiento e intercambio, y aceptando el papel del alarife<sup>59</sup>, son evidentes las influencias y las transformaciones acaecidas sobre la concepción de la arquitectura y el

<sup>59</sup> Arquitecto o maestro de obras en la arquitectura islámica.



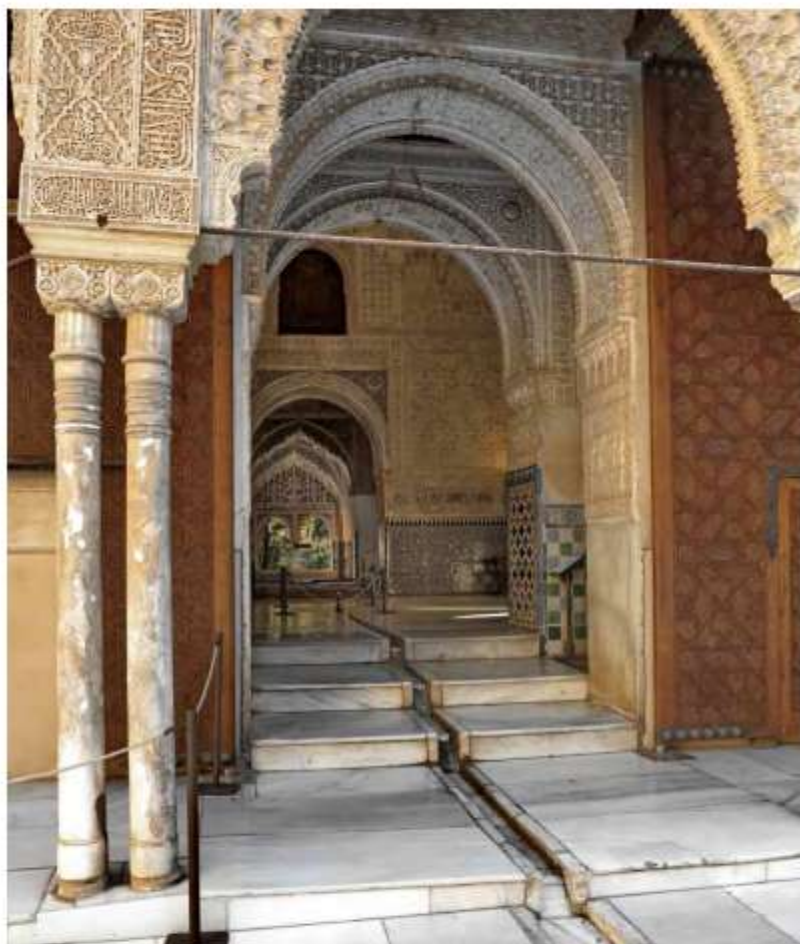


Fig.- I.87. Mirada sesgada de la secuencia desde la entrada al salón de Dos Hermanas, incluyendo pórtico exterior.

Fig.- I.88. Detalle de las escaleras de mármol de Macael de la entrada al salón de Dos Hermanas.

Fig.- I.89. Detalle de la fuente conocida como pila Esquemática.

Fig.- I.90. Detalle de las sombras de los arcos de mocárabes.

Fig.- I.91. Detalle de la fuente de los Leones.

Fig.- I.92. Sistema de fuentes conectadas bajo el pabellón dl lado oeste del patio de los Leones.

cambio de paradigma arquitectónico proveniente de la arquitectura mestiza de los reinos cristianos<sup>60</sup>.

En los espacios dispuestos en el eje norte sur podemos leer ciertas similitudes entre Leones y Comares, pero con algunos matices. El primero es la duplicidad de *qubbas* en Leones en cada extremo de dicho eje; el segundo tiene que ver con el cambio de posición de la sala transversal junto a la *qubba* mayor, es decir, de cómo se dispone la habitual posición en forma de T de *qubba* y antesala. Si observamos las dos secuencias de espacios en dirección norte, la principal diferencia estriba en la relación con el paisaje, en el caso de Leones, trasladándose la sala transversal al eje a una posición posterior a la *qubba*, -sala de los Ajimeces-, como sala de transición al excepcional mirador de Lindaraja. Como indica Jesús Bermúdez López<sup>61</sup>, con vistas al Albaicín inicialmente. Esta disposición recuerda la existente en el pabellón norte del Generalife, salvo que en este caso la *qubba* se convierte en pequeño mirador dejando el papel protagonista a la gran *qubba*, la sala de las Dos Hermanas. En el caso de Comares, la sala transversal, la sala de la Barca, se anticipa a la *qubba*, adquiriendo el papel de antesala previa al Salón del Trono. Simplificando la lectura, podemos resumir diciendo que la sala transversal a la *qubba* en el caso de Comares la precede, y en el de Leones se retrasa a una posición posterior, dos alternativas de cómo gestionar el espacio interior del Palacio y la actividad doméstica. Otra característica que aparece en estas *qubbas* es la posición de algarfas que vuelcan su mirada protegida sobre ellas o se posicionan lateralmente. Quizás otro escalón en un proceso evolutivo cuyos precedentes cercanos están en el baño de Comares y en la *qubba*, aunque en el primero, en una escala muy ajustada.

Volviendo a Leones observamos que el esquema secuencial de acceso a la *qubba* se repite en el lado sur del patio respecto del salón de los Abencerrajes. O sea, se duplica en dirección contraria. En lo que sí coinciden ambos casos, el salón de las Dos Hermanas y salón de los Abencerrajes, es en el pasillo transversal previo que permite acceder a los laterales y que consigue ampliar el umbral de entrada duplicándolo, aumentando la profundidad del espacio de transición entre exterior e interior. Este es uno de los mecanismos de acceso primordiales en los que la Alhambra destaca, siguiendo una tradición arquitectónica, que en el mundo islámico es trascendental. Las transiciones se

<sup>60</sup> Ese trasiego cultural de todo tipo está certeramente explicado por MANZANO MARTOS. op. cit., pág. 106.

<sup>61</sup> Jesús Bermúdez López, op. cit., pág. 130.





producen mediante la correlación de llenos y vacíos, muros y pasillos producen una alternancia de hueco y macizo<sup>62</sup>. Previamente el pórtico perimetral del patio nos rebaja la intensidad lumínica del patio y nos prepara para acceder a la Sala de las Dos Hermanas. Esa dilatación del umbral, en Leones incorpora otra novedad, la existencia de unos escalones de acceso. Este mecanismo es ya un modo clásico de ascenso reiteradamente utilizado en la historia de la arquitectura para otorgar trascendencia al propio recorrido y al lugar en el que desembarcamos. La singularidad la incorpora con un canal central que une la fuente situada en el centro de la sala con la que encontramos en el patio. El agua en movimiento se convierte en el vínculo de relación entre exterior e interior, genera una nueva continuidad, otorga cierto carácter de patio interior a la *qubba*. Al menos introduce esa ambigüedad en la percepción de los interiores, ese pequeño acento depositado en su centro no es menor. Añade o matiza una impronta diferente al espacio interior, lo exterioriza mediante el uso del agua, con su sonido y su movimiento. La *qubba* se torna patio cubierto. Ahora nos detendremos en la fuente y en la potente capacidad de abstracción que sugiere su forma construida, excavada en una losa del pavimento para alojar un sencillo surtidor. Esta incorporación, además de por sus cualidades termodinámicas, introduce una interpretación de la relación entre naturaleza y arquitectura de clara raigambre mediterránea.

Continuando con el análisis compositivo del palacio de los Leones, entonces comprobamos que la singularidad de su organización estriba en la aparición del segundo eje en dirección este-oeste, cuya dimensión es mayor que su perpendicular y que además se ve realzado con dos pabellones, también de planta cuadrada. En una lectura desprejuiciada de los elementos compositivos con los que se trabaja en la concepción global del palacio podríamos pensar que las *qubbas*, de forma simplificada, salen al exterior y se transforman en pabellones lúdicos del patio. Una nueva caracterización que tendría que ver con uno de sus orígenes como pabellón funerario o en otra interpretación, de Antonio Orihuela<sup>63</sup>, con un origen cristiano. Aquí recuperamos las reflexiones sobre esas influencias cruzadas entre la arquitectura islámica y la cristiana que proponíamos

<sup>62</sup> Otro elemento singular de la arquitectura nazarí en esos espacios intermedios son las *Taqas*, pequeños nichos o alacenas en las jambas de los muros. De esta forma se incorpora un punto de atención que incrementa la ralentización del ingreso, del espacio de transición entre exterior e interior, o entre salas contiguas.

<sup>63</sup> En el libro *Casas y Palacios nazaríes*, S. XIII - S. XV sugiere. "Estos pabellones parecen tener su origen en otros similares, aunque únicos y situados normalmente fuera de los ejes, que tenían los claustros conventuales cristianos frente al refectorio."





Fig.- I.96. Vista centrada de las tres *qubbas* consecutivas de la sala de los Reyes

Fig.- I.93. Visión interior de pabellón este del patio de los Leones.

Fig.- I.94. Pabellones del interior del patio de la mezquita Qarawiyyin de Fez.

Fig.- I.95. Pabellón del patio de los Leones.

inicialmente en este capítulo sobre el palacio de los Leones. Antonio Almagro<sup>64</sup> se refiere a ellas como pabellones a modo de *qubbas*. No debemos olvidar, en este flujo de transferencias formales, que de igual manera se producían entre los distintos reinos musulmanes. Si inicialmente algunas bóvedas de mocárabes vienen inspiradas por las existentes en la Qarawiyyin de Fez, posteriormente es esta mezquita, en el siglo XVI, la que se inspira en estas *qubbas* exteriores incorporándolas reinterpretadas como pabellones a su patio.

Este segundo eje introduce una cierta paradoja, su mayor longitud induce a pensar en un cambio en la orientación del palacio, en dirección este-oeste. Sin embargo esta modificación se limita a la direccionalidad del patio, porque, como podemos comprobar en la planta, en ambos extremos se sitúan salas transversales de formato rectangular. Al oeste la sala de los Mocárabes, espacio de tangencia con el palacio de Comares y al este, la excepcional sala de los Reyes, una sugerente alternancia de *qubbas* y salas intermedias, con alcobas adosadas en cada una de ellas, como certeramente describe Jesús Bermúdez López en la Guía: *"Una vez más el palacio nos muestra la perfecta distribución de espacios cúbicos, símbolo de perfección, que se agrupan como celdillas en un conjunto arquitectónico armonioso repleto de luces y colorido"*<sup>65</sup> Ambas salas recogen el eje longitudinal este oeste, el de mayor dimensión, pero desde una posición transversal, o sea aminorando la direccionalidad del eje, la energía intrínseca a su cualidad compositiva en una expansión lateral isótropa, contraria a la fuerza receptiva de las *qubbas* individuales que rematan el otro eje, el norte sur. Sugerimos que en este caso, la longitud superior del eje no otorga más que una condición expansiva del espacio del patio produciendo el efecto contrario, el acercamiento de las dos grandes *qubbas* entre sí. Desde esta perspectiva, el patio de los Leones, como espacio peristilado, o como claustro en términos cristianos, se expande en dirección este oeste, otorgando a esta dirección el protagonismo formal, resaltado de forma excepcional con los dos pabellones cuadrados y las pequeñas fuentes esquemáticas, cuyo valor espacial es muy superior a su tamaño. Los pequeños canales de conexión y el agua en continuo movimiento diluyen en nuestra percepción la diferencia entre interior y exterior, en este caso las galerías, y los pabellones cuadrados de expansión, pequeñas *qubbas* pabellón, que adquieren una luz mágica como resultado de perforar las tramas de rombos calados de las arcadas introduciendo una pequeña

<sup>64</sup> Antonio Almagro Gorbea, op. cit., pág. 99.

<sup>65</sup> Jesús Bermúdez López, op. cit., pág. 140.





cantidad de luz añadida, luz que elimina la oscuridad del trasdós de las galerías y añade una profundidad vertical, cuyo carácter tridimensional la consigue esa atmosfera flotante del bosque de pilares. Expresado en otros términos, la dilatación del patio de los Leones en dirección este-oeste produce el efecto contrario sobre los interiores del palacio, potencia el eje norte-sur acercando las dos grandes *qubbas*, generando una continuidad interior que recorre visualmente el palacio desde el salón de los Abencerrajes hasta el mirador de Lindaraja. Por tanto, un eje, el de levante-poniente, otorga protagonismo al espacio exterior, el patio de columnas, el más lúdico y festivo, y el otro, el norte sur, al igual que en Comares, reivindica la relevancia del espacio interior, el solemne y representativo. En este punto, otra aportación valiosa para la lectura de los citados ejes, desde un componente semántico, es la que realiza José Miguel Puerta Vilchez a través de las epigrafías del programa decorativo ideado por Ibn Zamrak para el palacio de los Leones, señalando algunas imperfecciones de las simetrías existentes, o el efecto especular utilizado en la disposición y relación entre las series de las columnas de algunos laterales y los pabellones.<sup>66</sup>

Detengámonos en la sala de los Reyes, comenzaremos nuestro análisis desde la puesta en duda de su propia denominación. Es difícil identificar con una sala este complejo conjunto de tres *qubbas*, enlazadas por pequeños tramos transversales y estancias de fondo que alternan divanes con profundas alhacenas, según los denomina y nos explicita su origen Rafael Manzano<sup>67</sup>. En definitiva una suma de diez espacios consecutivos y cuatro alhacenas. Este aglomerado podemos percibirlo como una gran nave longitudinal claramente marcada por los claroscuros que alternan las *qubbas* con los espacios de transición. Esta percepción se desvirtúa, como en tantos otros espacios de la Alhambra, por la implantación de luz artificial cuya intención es la iluminación general de los lugares y sus decoraciones, de forma ajena a la concepción lumínica que posee cada espacio desde su propia génesis<sup>68</sup>. Quizás sea este el caso más significativo de cómo se adultera una lectura secuencial de un espacio complejo por la alteración de la caracterización de su propia iluminación natural. Desde ese punto de vista, solo un vano la deshace, el que

<sup>66</sup> José Miguel Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra*, Granada: Edilux, 2010. págs. 152-156.

<sup>67</sup> Rafael Manzano Martos, *Op. cit.*, págs. 119/120.

<sup>68</sup> Una de las grandes asignaturas pendientes del Conjunto de la Alhambra es el estudio y renovación de la iluminación artificial de los espacios acorde a una lectura del monumento más próxima a las cualidades espaciales y a la búsqueda de la atmósfera consecuente con su concepción e iluminación natural.





Fig.- I.97. Visión cenital sesgada del interior de la cúpula de mocárabes del salón de los Abencerrajes.

abre el extremo norte de la secuencia hacia el jardín exterior en una posición paralela al mirador de Lindaraja, enriqueciendo ese complejo claroscuro que caracteriza a esta enfilada suma de estancias. Ahora procederemos a un cambio de perspectiva, situándonos en el límite occidental del eje este-oeste del palacio de los Leones. Si en la mirada anterior se superponían tres *qubbas* con sus antesalas rectangulares intermedias cuya ausencia de iluminación propia vertebraba el claroscuro, en este nuevo punto de vista dos *qubbas* se yuxtaponen en nuestra mirada hacia el patio. Aquí la percepción boscosa sumada al gradiente de luz que suman los distintos filtros de los calados que presenta la *sebka* perforada de los paramentos sobre los arcos -albanegas y arcos se funden en este caso-, sintetizan una compleja escenografía a la que se suma el potente reflejo de la solería de mármol blanco para producir esa excepcional atmósfera orientalizante de brocados de yeserías.

Permitámonos en este punto una transgresión meramente intuitiva. Hay un efecto que llama la atención sobre la percepción constructiva de la ornamentación del techo del Salón de los Abencerrajes. Desde la visión habitual hacia arriba que se tiene desde el plano de suelo hay dos cuestiones que sorprenden, la densidad de mocárabes que trazan los acuerdos geométricos entre la planta cuadrada de la *qubba* en su base con la cúpula estrellada de ocho puntas, y el interior de dicha cúpula. Los mocárabes, sutil herramienta espacial, de geometría tridimensional, que con un carácter casi fractal, resuelven los tránsitos y encuentros entre formas diversas recubriendo bóvedas, pechinas y otros componentes de techos y cúpulas. Su capacidad de crear un relieve invertido se ha comparado con muchos elementos de la naturaleza, como las estalactitas, y su exuberancia añade un cierto carácter barroco a los lugares donde se incorpora. Para terminar esta transgresión, retomemos la línea perceptiva inicial, reconozcamos que con ojos de arquitecto contemporáneo, aquel que interpreta como próxima la desnudez de ornamento y la belleza de los paramentos como expresión única de su construcción volumétrica. La que se abstrae de la ornamentación menuda y superficial confundiendo casi con la textura del material pétreo, diferenciándola de la riqueza volumétrica y vibrante de los mocárabes. En esas condiciones perceptivas, la visión desde una posición convencional a nivel de suelo, los tramos de paramentos verticales de dicho techo, los que dibujan su perímetro estrellado, aparecen como cincelados en la propia piedra en contraste con los mocárabes que lo envuelven. Esta percepción onírica diferencia de forma marcada la extrusión de la planta estrellada, casi tallada y construida in situ, de la compleja adición de mocárabes que transicionan las diversas formas geométricas.



En una visión global del palacio de los Leones concluiremos reflexionando sobre la capacidad de la *qubba* como entidad espacial, labrada y construida en diferentes acepciones arquitectónicas, para ser la herramienta que lo germine compositivamente. Podemos leer o interpretar su configuración como la suma ordenada de diferentes tipos de *qubbas* que asumiendo papeles específicos muy diferentes, han devenido en este original palacio, una extraordinaria síntesis de conceptos arquitectónicos islámicos y cristianos, posteriormente construidos y revestidos mediante el refinado leguaje propio nazarí.

Pág. siguiente: Patio de los leones

Fig.- 1.98. Detalle de la superposición de las *sebkas* consecutivas entre los pórticos del pabellón y del pórtico perimetral.

Fig.- 1.99. Detalle de las sombras de pórtico sobre el muro perimetral.

Fig.- 1.100. Superposición de las series de las columnas de los pórticos.

Fig.- 1.101. Detalle del intercolumnio y de los anillos existentes en las columnas.

Fig.- 1.102. Imagen del conjunto de capiteles del pabellón de levante.





### Torre de las Infantas, una *qubba* doméstica

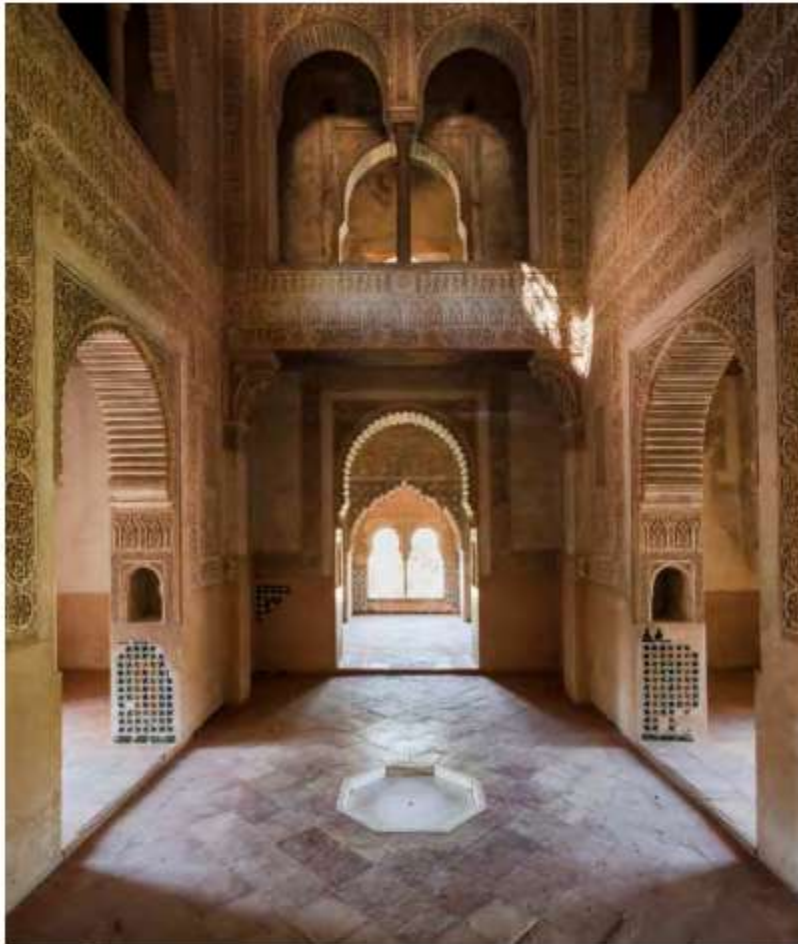


Fig.- I.103. Vista interior del patio de la torre de la infanta. Foto: Fernando Alda.

Esta torre-palacio presenta una situación diferente en el análisis que se realiza respecto del resto de las configuraciones estudiadas. La altura de la *qubba* es similar a la de la puerta de la Rauda, pero en este caso, como en la del baño de Comares, la *qubba* se dilata en vertical hasta articular dos niveles de estancias más el remate en cubierta de la linterna que cubre o cierra el espacio. Por tanto, a su carácter de espacio germinal o de lugar central de planta cuadrada se le suma una capacidad de núcleo articulador en sección vertical, donde a la relación transversal y cruzada entre niveles, se incorpora otra interpretación que podríamos nominar de patio cubierto, en definitiva, es el espacio central y de conexión entre todas las habitaciones y el que contiene todas las relaciones cruzadas.

Aquí sugerimos una concepción derivada de la original, presentando un incremento de la cualidad espacial de la *qubba* como tipo arquitectónico y añadiendo complejidad a su configuración inicial. Si en el caso de la sala de Dos Hermanas existe ya un acento en lo visual y una aportación en la estratificación lumínica de la verticalidad espacial, en la torre de las Infantas el modelo se transforma hasta alcanzar una capacidad de articulación espacial de la relación vertical. Desde la complejidad que incorpora la organización de la torre en los dos ejes cartesianos, se percibe como en este caso la *qubba* transita de su trascendencia representativa habitual, marcada por la presencia de la bóveda celeste, a tornarse en el lugar sobre el que giran todas las estancias y adquiere el protagonismo como espacio central, un planteamiento más próximo al modelo de casa patio mediterránea, aunque cubierto por una linterna, elemento característico sobre el que se sostiene la entidad del tipo como ya hemos argumentado anteriormente.

Independientemente de las transformaciones acaecidas en los distintos procesos de restauración o de adaptación como vivienda que se han sucedido en la torre de las Infantas, se valora el argumento de defender su aportación como una evolución del tipo de *qubba*. Aceptando la hipótesis de Antonio Orihuela argumentada en su texto *"Casas y Palacios Nazaríes. Siglo XIII-XV"* de que se trata de uno de los últimos ejemplos construidos en el periodo islámico que se conservan dentro del conjunto de la Alhambra, y desde la visión de presentarla como compendio de distintas experiencias anteriores, trataremos de explicarla como modelo de transición entre los conceptos derivados de la transformación de la *qubba* como tipo arquitectónico y la incorporación del concepto de patio interior, frente a la idea muy experimentada previamente del patio jardín.

Pag. Siguiente:

Fig.- I.104. Plantas y secciones, transversal y longitudinal, de la torre de la Infanta.





Para precisar las especificaciones de este patio utilizaremos como contrapunto el patio de la vecina torre de la Cautiva, un patio de iluminación interior, de proporción muy esbelta, pero sin capacidad de articular las habitaciones de la vivienda en sentido vertical, ni voluntad representativa en el plano principal, papel cedido en ese caso a la magnífica *qubba* que remata el eje de acceso.

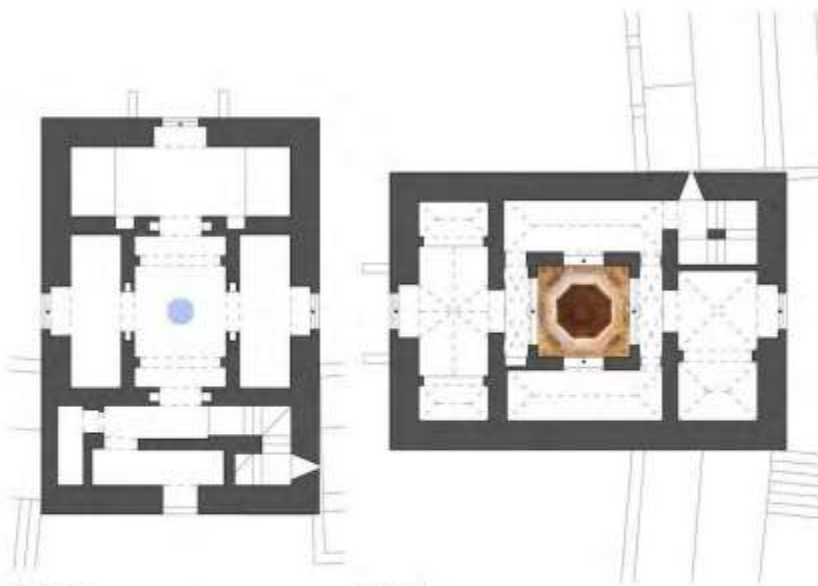
En esta polémica sobre el carácter de esta *qubba*-patio primero realizaremos un pequeño recorrido por los esfuerzos realizados para nominarla y asignarle una categoría espacial dentro de las opciones posibles. Antonio Orihuela realiza un compendio de las mismas en el punto 2.- *Referencias historiográficas*, de su texto:

- **Basilio Pavón:** "El espacio central como patio - habitación. Adaptación de vivienda hispanomusulmana, con patio de doble pórtico y salas entorno".
- **Rafael Marzano:** "Vestíbulo cubierto con linterna alta"
- **Antonio Orihuela:** "Espacio que es al mismo tiempo, patio y estancia"

Yo añadiré, de la Guía Oficial de la Alhambra:

- **Jesús Bermúdez López:** "Espacio central cubierto que se corresponde con el patio."

Si comenzamos releendo la mayor y más significativa de las *qubbas* existentes en la arquitectura nazarí, el salón de Comares y su característica planta cuadrada observamos que está rodeada de camarines en todos los lados que tienen contacto con el exterior y que el tamaño de estos está directamente proporcionado con el espesor del muro. Este dato lo podemos corroborar en otros ejemplos donde podemos percibir que el tipo y tamaño de las estancias circundantes depende del espesor portante, y por ello del tamaño de la torre. Por lo cual la dotación de distintos tipos de camarines en las *qubbas* tiene su origen en esta cualidad gravitatoria, pudiéndose percibir que en los modelos de *qubbas* centradas, al reducirse el espesor de los muros portantes, las estancias son adosadas como alcobas laterales, separadas por vanos o por pórticos; este sería el caso de la *qubba* de las Dos Hermanas. En la torre de la Infanta podemos visualizar un nuevo estadio de la capacidad centradora de la *qubba*-patio de organizar un espacio doméstico en altura. Si partimos de la sala de las Camas como antecedente, podemos observar cómo se van incorporando estancias de forma perimetral, que incluso adquieren autonomía como tales, transformándose los recorridos alrededor de la *qubba* en pasillos de comunicación,



Planta baja  
Torre de las Infantas

Planta alta



Fig.- I.112. Visión sesgada de los umbrales y de las *taqa*'s en el nivel inferior del interior de la torre de la Infanta.

Pág. Siguiente:

Fig.- I.105. Alcoba con bifora del nivel superior.

Fig.- I.106. Bifora del nivel superior mirando al interior de la *qubba*.

Fig.- I.107. Detalle de la celosía de los ventanucos superiores de la linterna bajo el artesonado de madera.

Fig.- I.108. Vista sesgada del arco de la bifora del patio.

Fig.- I.109. Galería y umbral de acceso entre la galería y la alcoba.

Fig.- I.110. Vista de la secuencia de las bifora desde el patio hasta asomarse al exterior.

Fig.- I.111. Vista interior de la *qubba*. Foto: Fernando Alda.

producto de una probable influencia cristiana. Permanecen las *taqas* como memoria de un concepto anterior a pesar del reducido espesor de los muros, incorporándose en todos los vanos laterales de conexión. Este mecanismo lo entendemos como una manera de aportar entidad al muro y reivindicar las dependencias perimetrales. La solución de su techumbre trabaja con las mismas claves geométricas, a otra escala, de la sala de las Dos Hermanas, en la transición de un espacio de planta cuadrada a una techumbre octogonal, en el caso presente mediante techumbre de madera con forma de pirámide de base octogonal. Todo ello nos sitúa en un proceso evolutivo, quizás un último ejemplo representativo de la arquitectura nazarí, que sintetiza de forma significativa los conceptos e ideas con los que trabajó este periodo y que tanto ha aportado a la cultura hispano musulmana.

Para establecer una percepción integral de esta torre y el espacio doméstico que aloja en su interior, debemos imaginarla dotada de las carpinterías que irían compartimentando el espacio fluido que actualmente se puede percibir, motivado por la ausencia de estas. También parece evidente que su carácter doméstico, más próximo al modelo occidental de vivienda, va equilibrando la proporción entre la dimensión de las habitaciones y la fragmentación de las estancias, perdiendo la presencia de la *qubba* cierta contundencia en proporción a los espacios circundantes. Como resultado, y en dirección contraria a la explicitada, aumenta su capacidad de constituirse en el núcleo vital de la articulación espacial. En otros términos, el patio equilibra su proporción en relación al resto de la vivienda y se incorpora a una relación secuencial más próxima a la arquitectura doméstica cristiana. Todo ello no limita la presencia, aunque en determinados casos sea de forma testimonial, de elementos clave en la configuración de las *qubbas* como las *taqas* en las jambas de los huecos de entrada en los muros perimetrales de la *qubba*, la iluminación cenital con entrada horizontal a través de series uniformes de huecos en cada cara y el techo no plano. La fuente existente en el centro es el elemento que reivindica la condición de patio interior, ya profusamente empleada en las *qubbas* del palacio de los Leones y aquí reafirmada por la elevación de las habitaciones adyacentes sobre un pequeño escalón diferenciador. En otro orden de relaciones, la *qubba* presenta cierta singularidad en el plano de ingreso, dilatando su profundidad en esa dirección mediante el añadido de dos pórticos adintelados sobre pilastras donde se apoyan las galerías de comunicación del nivel superior. Estas ampliaciones del espacio en la base ya existían en las *qubbas* apoyadas en columnas, pero no se habían realizado ejemplos mediante pilastras, que acotan una galería lateral previa al umbral de paso a la estancia colindante o sirve de transición desde la entrada en recodo.







Esta dilatación longitudinal, acorde con la puesta en valor del eje de entrada como eje principal, se ve corroborado por una sala final, podríamos interpretar que la sala en T presente en otras situaciones ya citadas, con alhanías laterales, que completa la configuración ya ejecutada en casos previos.

Esta última obra doméstica nazarí destaca por el empleo casi obsesivo de las bíforas, no solo en los huecos exteriores de la torre, sino también en todos los de la primera planta alrededor de la *qubba*, en un intento añadido de incorporar cierta categoría al conjunto, usando este tipo de hueco como acento aceptado de esa posible cualificación.

Conviene señalar que no hay que olvidar el carácter defensivo de la torre y por tanto la reducción de huecos al exterior, otra condición que amén de reforzar la intimidad propia del espacio residencial, recordando los posibles ajimeces o celosías de madera existentes en sus huecos, que reducirían la luminosidad exterior y condensarían la entrada de luz a través de las celosías reforzándola como pulmón de la casa.

A partir de la revisión realizada y el conocimiento implícito en este proceso podemos determinar que la *qubba* es una tipología de origen complejo, de concepto y forma sencilla, de gran potencialidad como germen de las construcciones.

La *qubba* es un tipo de espacio que en el periodo nazarí se ha dotado de un carácter simbólico y representativo generalizado, sirviendo como germen para la génesis y desarrollo de las construcciones islámicas, asumiendo su condición de papel trascendente en la producción de espacios muy diversos. Su posición puede ser: exenta, central y centrípet; o final y remate de diversas secuencias formativas. También se dispone como resultado de una adición compositiva en un conjunto mayor, pero asumiendo siempre su preponderancia. Hay una atmósfera implícita en su constitución que le da una prevalencia notoria en la configuración arquitectónica. Todo ello se hace explícito con los distintos adjetivos que se le han incorporado para caracterizarlas dentro de una amplia muestra. *Qubba* real, *qubba* mirador, *qubba* mayor, *qubba* pabellón, *qubba* torre, *qubba* mausoleo, *qubba* de cuatro columnas y otras denominaciones nos presentan muchas de las opciones construidas. Esta cualidad es independiente de su tamaño, desde el Oratorio del Partal al salón de Comares podemos leer una personalidad propia e intrínseca a una determinada tipología, reconocible facialmente, y eficazmente diversificada en muy diferentes programas de actividad, porque el uso, como hemos indicado en apartados anteriores, es abierto y diverso en la arquitectura islámica.

La arquitectura nazarí parte de una célula originaria, la *qubba*, que le dota de la entidad necesaria para el fin buscado. Esta célula debe ser escalada y enlazada en una secuencia, que no solo se distribuye en la planta de la edificación, sino que también estructura la sección otorgando rango a cada estancia, utilizando el alzado interior de la *qubba* como argumento de partida para la composición. Del reflejo que este emite respecto de la sección se implica una superposición de niveles, estratos ambientales o plantas habitadas, que incentivan la vocación vertical del espacio. Otra característica fundamental de la *qubba* es que siempre es identificable por sus atributos formales y espaciales en cada una de las organizaciones arquitectónicas de que forma parte: su planta cuadrada, su doble eje organizativo y sus niveles de estratificación lumínica y de ventilación. Estos niveles pueden estar caracterizados por la diversidad de huecos que usan, pero sin abandonar como principio distributivo la doble escala y el eje de simetría de cada paramento. Los huecos son mayores en el plano de suelo y en los niveles intermedios, y se organizan mediante series repetitivas de pequeñas ventanas en el nivel de remate, completándose las fachadas interiores con su tratamiento superficial gráfico y epigráfico.

Este estudio deberá continuar añadiendo datos a partir de otras *qubbas* cuyo estudio y documentación está pendiente, aquellas desaparecidas, pero de las que existen algunos testimonios, u otras cuyos restos arqueológicos son reducidos, pero que permitirán completar este registro para obtener un estudio integral de esta tipología. No obstante consideramos que se han estudiado los ejemplos más significativos para apreciar y perfilar la importancia de esta pieza en toda la historia de la arquitectura nazarí.

Como indica Oleg Grabar en su texto "las formas de la Alhambra no son numerosas ni especialmente originales", sino que destacan porque "su disposición en la Alhambra y su calidad son únicas"<sup>69</sup>. Esta reflexión es muy atinada en la dirección de nuestro pensamiento. No es la originalidad lo que caracteriza las formas y espacios de la Alhambra, sino la depuración de los modelos, la cualidad implícita en las pequeñas variaciones sobre un tipo, la *qubba*, y el desarrollo técnico de su ejecución. Tampoco parece determinante que se acepte o no la denominación de *qubba* en algunos casos más conflictivos, puesto que es un tipo espacial, transformado de diversas formas, el que motiva la mayoría de los conjuntos construidos y, junto con el patio, las dos ramas de la hélice que constituye el ADN de las arquitecturas de los palacios nazaríes.

---

<sup>69</sup>Oleg Grabar, op. cit., Pág. 199.

Procede terminar estas reflexiones sobre estos lugares enfatizando la condición interior de su organización, señalando que desde esa óptica la vinculación de estas arquitecturas con el entorno, reducida por la intimidad implícita en la concepción del espacio dentro de la cultura islámica, queda restringida de una manera significativa a la captación de un fragmento de paisaje del entorno circundante, para incorporarlo como un lienzo que se suma a la configuración de un interior, apropiándose de su belleza y naturalidad. Quizás una manera discreta de asumir lo figurativo en un lenguaje arquitectónico abstracto.





## Índice cronológico

**Cuarto Real de Santo Domingo, los orígenes de la *qubba* en Granada.**  
finales S. XIII

**Puerta de la Rauda, una *qubba*-pabellón.**  
finales S. XIII

**Torre de las Damas, la *qubba* mirador del palacio del Partal.**  
*periodo Muhammad III (1302-1309)*  
*recuperada por Torres Balbás (1923-24)*

**Peinador de la Reina, una *qubba* reinterpretada.**  
*torre Nasr Ibn al-Yuyyus (1309-1314)*  
*adaptada por Yusuf I (1333-1354)*  
*adaptación cristiana 1537*  
*recuperación interior Torres Balbás 1929*

**Generalife, la *qubba* mirador del pabellón norte.**  
*periodo Isma'íl I (1314-1325)*

**Sala del Mexuar, una *qubba* real transformada.**  
*periodo Isma'íl I (1314-1325)*

**Sala de las Camas, una *qubba* en el baño de Comares.**  
*periodo Yusuf I (1333-1354)*

**Torre de la Cautiva, una *qubba* esencial.**  
*periodo Yusuf I (1333-1354)*

**Qubba-oratorio del Partal.**  
*periodo Yusuf I (1333-1354)*

**Palacio de Comares, La *qubba* real.**  
*periodo Yusuf I (1333-1354) termina Muhammad V*

**Palacio de los Leones, Composición de *qubbas* reales.**  
*periodo Muhammad V (1362-1391)*

**Torre de la Infanta, una *qubba* doméstica.**  
*periodo Muhammad VII (1392-1408)*

**Nota: Ver en Aportaciones: Anexo de imágenes:**

- Estudio gráfico comparativo de todas las *qubbas* incluidas en este trabajo dibujadas en planta y sección, a la misma escala, y con definición de ámbitos de vanos y estancias anexas.
- Fragmento de planta de la Alhambra conteniendo las *qubbas* existentes en el entorno de los palacios nazaríes.
- Plantas y secciones comparativa de primeras *qubbas*.
- Plantas y secciones comparativa de *qubbas* apoyadas en columnas.
- Plantas y secciones comparativa de *qubbas* mirador.
- Plantas y secciones comparativa de las *qubbas* reales.
- Plantas y secciones de *qubbas* palacio de los Leones.

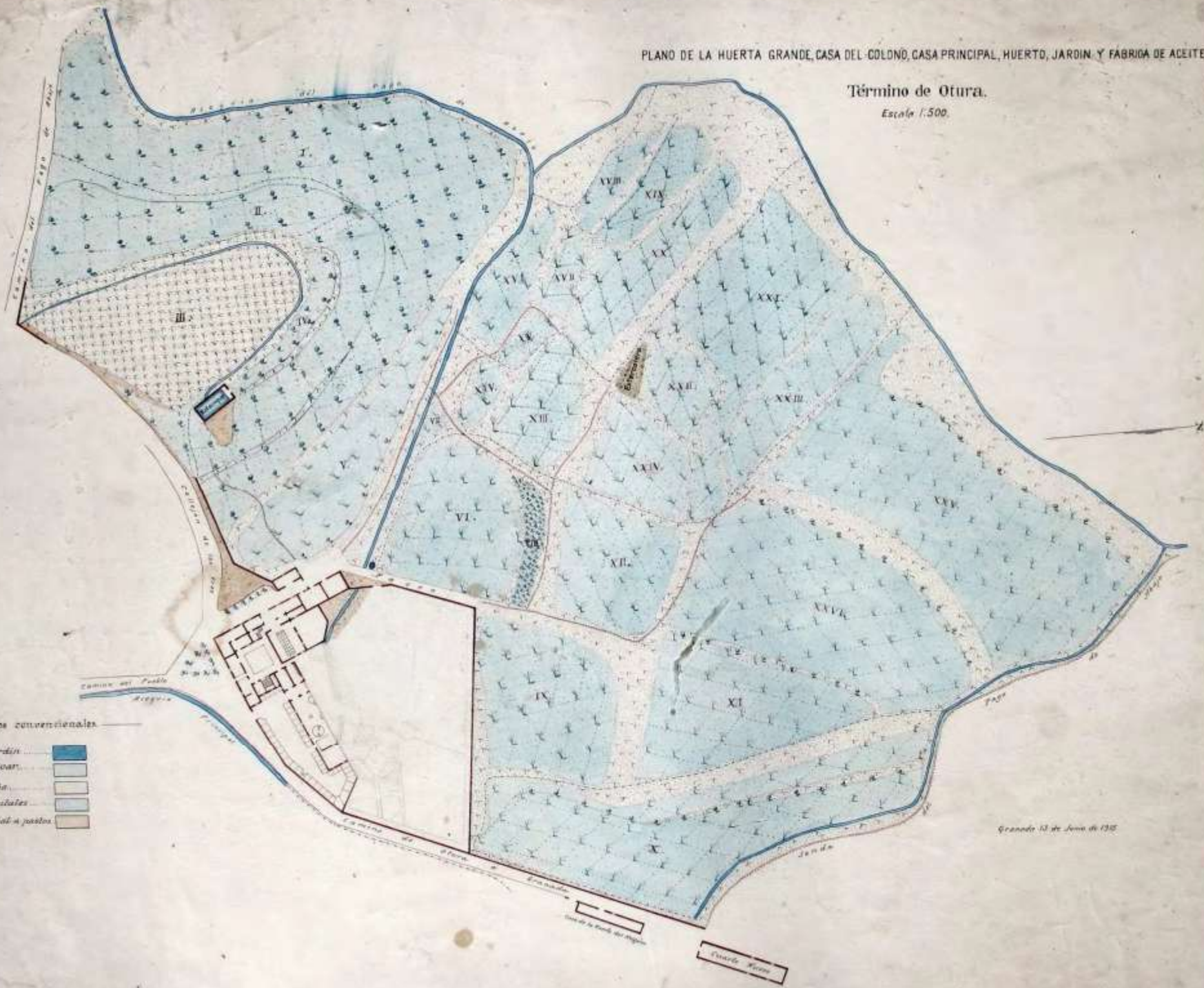




PLANO DE LA HUERTA GRANDE, CASA DEL COLONO, CASA PRINCIPAL, HUERTO, JARDIN Y FABRICA DE ACEITE.

Término de Otura.

Escala 1:500.



**II. La casa en la vega. Producción agrícola y domesticidad.**





## La casa en la vega

*El hombre habita en los pliegues del terreno, aprovechando las condiciones naturales del mismo, y es de esta primera interpretación de la naturaleza de donde surge la esencialidad de la arquitectura mediterránea de todos los tiempos.*

*Juan Luis Trillo de Leyva<sup>1</sup>*

Hay lugares que habitamos, sobre todo en la infancia, que marcan la concepción de la vida y adquieren un papel determinante en el desarrollo personal. Son lugares vinculados a ese periodo de formación inicial como personas, donde la curiosidad no tiene límite. Ocurre en mayor medida, como en este caso, cuando se trata de espacios singulares con una larga historia, plenos de actividad vivencial y productiva.

En esta revisión actual, que se sitúa entre la memoria, la observación y el estudio existen dos complementos primordiales para ello, la existencia de un archivo privado donde se documenta toda la actividad acontecida y la permanencia de un contexto, un acicate que procede del afán conservador de sus últimos propietarios, la tercera generación, que han preservado las edificaciones y la mayoría de los enseres y aperos, permitiendo conocer con detalle sus formas de uso y producción, así como la mejora y evolución de estas tareas a lo largo del tiempo transcurrido. Otro factor importante para este análisis ha sido poder contar con la transmisión oral de algunos de los descendientes y trabajadores de la finca que han posibilitado conocer procesos y actividades con mayor detalle.

Un lugar cerca del Mediterráneo, un territorio donde se ha generado un modo de vida que ha sido el origen de la cultura occidental. Este mar ha sido y sigue siendo un espacio de confluencia de culturas que se superponen y constituye un soporte del trasiego de personas y del intercambio de mercancías, ideas y experiencias. Desde esta posición, cercana al Estrecho de Gibraltar, se percibe como un lugar fluido que enlaza dos continentes a menos

Pág. 108:

Fig.- II.1. Plano de levantamiento posterior a la reforma realizada entre 1900 y 1904. Fechado en junio de 1915 y atribuido al ayudante de montes, Antonio Caballero Espú.

---

<sup>1</sup> Juan Luis Trillo de Leyva: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999/2001.

de doce kilómetros de distancia. Aquí el mar opera como transmisor entre norte y sur, y sirve a su vez como distribuidor de todo lo que le llega. Ver la otra orilla es un fuerte nexo de unión.

La riqueza de este territorio se nutre de la diversidad de culturas en su entorno, de la proximidad de relaciones, de las influencias y transferencias. A esta capacidad de confluencia se le suma una cualidad inmejorable que cataliza todos los encuentros, una gran bonanza climática. Seguramente clima, posición, dimensión y conectividad son los parámetros o condiciones que han fomentado al mar Mediterráneo como el núcleo central de la civilización occidental.

El adjetivo mediterráneo surge como reflejo de esa confluencia cultural y climática, e intenta situarse en la intersección de ambas condiciones. Entendemos como vida mediterránea una síntesis heterogénea de modos, de formas de entender la práctica vital en relación al espacio doméstico, al espacio urbano, pero sobre todo, al espacio abierto, cubierto o descubierto. Lugares de vida y tránsito fluido entre exterior e interior. Es un modo de vida que juega con la disolución de los límites, que desde la apertura y la hospitalidad, desde la proximidad y las miradas cruzadas, desde la actividad abierta, fomenta el trato y el encuentro informal.

Este adjetivo induce una cierta manera de concebir los espacios, o cuando menos una forma de utilizarlos, de habitarlos, que impregna las capacidades de la arquitectura, y que fomenta cierta flexibilidad o versatilidad temporal de cada uno de los espacios que constituyen una unidad habitacional. Esa flexibilidad, no es solo programática, sino sobre todo de adaptación climática, de transformación según las cualidades del tiempo atmosférico. La condición de frontera móvil que manifestó durante largos periodos de tiempo la región andaluza impregnó su arquitectura de influencias cruzadas de diversas culturas, pero donde destacan dos de ellas, la islámica y la cristiana, en cierto modo antagónicas en el entendimiento y concepción de los espacios, su función, su representatividad y su habitabilidad. Sin embargo, en ambas culturas el uso de los espacios exteriores es similarmente extrovertido en lo público, dentro del ámbito doméstico el planteamiento cambia de forma significativa, en el caso islámico se produce de un modo volcado al interior y aislado del espacio público, mientras en el ámbito occidental, hay una gran transmisibilidad entre espacio privado y espacio público, a través de diversos filtros o aperturas.





Fig.- II.2. Vista aérea desde el sur de la casa en la vega de Otura. Foto: Fernando Alda.

A continuación realizaremos una mirada personalizada del autor, con un carácter ciertamente antropológico, pero necesario y pertinente para conocer en profundidad un lugar y sus características, acorde a la línea de investigación que sustenta esta tesis.

La mirada se centrará sobre una experiencia ligada a un modo de vida en una casa de la vega de Granada. Se podrá analizar de qué manera los espacios construidos, la naturaleza y la vida se entrecruzan como sustento de un modelo de habitar, rastreando en la creación y desarrollo del lugar, un soporte indiferenciado de habitar y producir; observando en la implicación de la materialidad de los procesos constructivos, en la habilidad termodinámica de sus formas de vida, en la fluidez operativa de sus espacios de transición, en la evolución productiva que implica la suma de tradición e innovación. En definitiva, se avanza a través del conocimiento sobre la experiencia de un lugar, permitiendo repensar la capacidad vital de relacionarse con el medio natural y de búsqueda del equilibrio entre naturaleza y técnica.

Existe un hilo de conexión invisible con el lugar donde se nace que puede acrecentarse después con la posibilidad de volver a habitarlo. La casa de la vega en la villa de Otura es un aglomerado de distintas construcciones que responde a la idea de un cortijo, donde se suman estancias habitacionales y productivas. Se sitúa en una cota un poco más elevada que la ciudad de Granada, en las estribaciones de las laderas de Sierra Nevada, al pie de los Alayos, en una altura sobre el nivel del mar equivalente a la de la Alhambra. La fachada principal mira al sureste y se asoma a una calle periférica del pueblo frente a un huerto y a una nueva zona verde construida en 1988, fruto de la transformación convencional en parque urbano de una antigua chopera junto al apeadero de la línea del tranvía, la que unía Granada con Dúrcal. Es una casa solariega, probablemente procedente de una alquería o almunia, pero con una marcada caracterización urbana desde su última gran reforma, muy influenciada por su proximidad a la ciudad de Granada. Esa localización cercana a la capital, llevó a sus nuevos propietarios, tras la compra a finales del siglo XIX,<sup>2</sup> a remodelarla profundamente, transformándola en una casa-patio.

---

<sup>2</sup> La propiedad fue adquirida por D. Tomás García Ruiz a D. Alfonso de Bustos y Bustos, IX Marqués de Corvera, según la escritura de compraventa firmada el 11 de julio de 1899, ante el Ilustre Notario del Colegio de Madrid, D. Antonio Turón y Boscá.  
D. Alfonso de Bustos y Bustos es hijo del X Vizconde de Rías. Bajo el reinado de Felipe V solo se vende en Granada un señorío, el de la aldea de Otura, al I Vizconde de Rías, el doce de mayo de 1705. Posteriormente las propiedades del Vizconde aparecen descritas en el Catastro del marqués de la



Fig.- II.3. Levantamiento actual del Plano de la huerta grande y el recinto de la casa principal. 2016.

Fig.- II.4. Azulejo de señalización de la ruta *Al-Idrisi* existente en la fachada de la casa, perteneciente a las rutas recuperadas por *El legado Andalusi*.

En realidad detrás de esa fachada urbana existe un cortijo de ciertas dimensiones, que controlaba aproximadamente un tercio del término municipal. Solo la nave del molino, a levante de la edificación principal, tiene también presencia urbana. Más atrás, aparece la huerta de regadío que envuelve la casa por tres de sus lados.

Su forma inicial en esquina dando al camino de la costa, o a la *Ruta Al Idrisi*, (ver Fig.- II.4) incorporando un patio muy cuidado en su elaboración, con galería abierta en el nivel inferior y cerrada con tres balcones en cada testero en el nivel superior. Posteriormente se añadirían o alterarían un molino, unas cuadras, las cochineras, los graneros y pajares. También se incorporaron otros almacenes para aperos de labranza y para la conservación de productos de la huerta. Este proceso de transformación cambiaría completamente el carácter del conjunto, partiendo de una casa lineal en esquina, con cuartos de aperos abajo y vivienda en la parte alta, formada por una secuencia de habitaciones pasantes. Desde este estado previo, se proyecta una nueva configuración, incorporando lo existente -desconocemos si se produjo alguna demolición-, se plantea una ampliación mediante un patio central, de una traza admirable y una decidida vocación urbana, que asume el papel de nuevo núcleo vital del cortijo. La transformación nace de la vocación de crear un lugar nuevo, que a su capacidad productiva le sume un carácter recreativo, dada su proximidad de la ciudad de residencia habitual<sup>3</sup>. Esta iniciativa viene motivada porque a pesar de la cercanía a la ciudad de Granada presenta una mejora del clima estival considerable<sup>4</sup>. De esta forma se busca ampliar la casa para acomodar la residencia a la incorporación de la familia en los periodos estivales. Sin embargo, el resultado de la intervención refleja una prevalencia de las necesidades operativas y productivas sobre la opción de casa de recreo. Solo existe una concesión evidente en este sentido, la creación de un jardín formal, de influencia francesa y carácter granadino como se puede comprobar con las descripciones de Francisco Prieto-Moreno que constataremos más adelante<sup>5</sup>, pero preparado para el sistema de riego por

Ensenada, fechado en Otura el 6-VI-1752. Entre las casas descritas en el barrio bajo de Otura una coincide con la posición actual de la casa en el camino que viene de Granada.

Todos estos datos han sido extraídos del libro:

Miguel Martín Calpena: *La villa de Otura, III Centenario: 1705-2005*, Ayuntamiento de Otura, Granada, 2011.

<sup>3</sup> Los anteriores propietarios no vivían en la región, por tanto, sus visitas eran esporádicas para el control y gestión de la producción.

<sup>4</sup> Ello se constata por el desarrollo de la villa de Otura a partir de los años sesenta como destino de segunda residencia de la ciudad de Granada.

<sup>5</sup> Francisco Prieto-Moreno: *Los Jardines de Granada*, Madrid: Ediciones y reproducciones internacionales, 1983.





Fig.- II.5. Vista aérea del recinto de la casa incluyendo el molino, el huerto, el jardín y el corral. Foto: Fernando Alda.

inundación que caracteriza esta vega del río Dilar. La casa se plantea con un tamaño considerable dada la costumbre de reunirse la totalidad de la familia de los propietarios y su descendencia.

Esta casa y sus espacios anexos formaban parte de un conglomerado mayor al que se sumaban un numeroso conjunto de pequeñas fincas, de secano y regadío, en el entorno de la Villa de Otura, que se extendían desde la fértil vega del río Dilar hasta el lugar denominado Suspiro del Moro, un alto en dirección a la costa que constituye el último punto desde donde se ve la ciudad de Granada, de ahí su nombre vinculado a la historia del sultán Boabdil<sup>6</sup>

En la totalidad de la finca, la casa está integrada dentro de un recinto cerrado por una tapia siguiendo la tradición de las alquerías y cortijos en Andalucía. Una tapia de fábrica nazarí, de ladrillo y casetones de tapial, que encierra por protección y seguridad todas las dependencias, viviendas y almacenes. Este recinto incluye el jardín y el pequeño huerto de producción propia, podríamos decir en términos actuales, de autoconsumo, e incorpora la mayoría de los locales productivos, si exceptuamos los secaderos de tabaco, de implantación posterior, los corrales donde se alojan todo tipo de animales para consumo y los almacenes de aprovisionamiento para toda la anualidad. También se incluyen las cocheras para la maquinaria agrícola y las cuadras. Por tanto, una unidad productiva agrícola y ganadera autosuficiente, donde habitan y se protegen a las personas, a los animales, así como a todos los enseres y sistemas productivos.

Actualmente su posición respecto del pueblo, la Villa de Otura, sigue siendo periférica, en el límite norte junto al camino de entrada que sube desde Alhendín. Su fachada principal se asoma hacia el sur, mirando hacia el parque que conecta la casa con el núcleo urbano tradicional.

En este cortijo todavía pervive un modelo de vida que ya se reconoce en el periodo medieval, un modelo integrado de espacios de vida y trabajo donde las actividades se superponen, un modelo que la modernidad intentó eliminar en el medio urbano, que difícilmente consiguió subsistir en la ciudad histórica, y que actualmente intentamos recuperar como un concepto

---

<sup>6</sup> Último lugar desde donde se ve Granada y la Alhambra en dirección a la costa y las Alpujarras. Recibe el nombre de Suspiro del Moro (refiriéndose al rey Boabdil) porque cuenta la leyenda que en este punto su madre le reprocho al verle llorar: "Llora como mujer lo que no has sabido defender como hombre"



vinculado a la heterogeneidad de usos, la mezcla e hibridación de programas, que, además incorpora la densidad como herramienta de sostenibilidad en el territorio. Se defiende un modelo de hábitat integrado con el trabajo frente a la normativización prohibitiva heredada del movimiento moderno. La opción de no poder integrar usos en la concepción o reutilización de edificios solo debería atender a evitar el carácter nocivo de determinadas actividades liberando todas las demás. En lo referente al carácter perjudicial de determinados programas debería establecer una graduación por escalas reales.

Vivir en este lugar, aunque solo fuera durante los meses de verano del largo periodo de vacaciones escolares, ha sido y continúa siendo un aprendizaje de un modo de vida muy enriquecedor, por la superposición de actividades, por la inmersión en una naturaleza desbordante, por la mezcla de juego y labor, por el intercambio generacional, por la heterogeneidad social<sup>7</sup>. El amplio grupo de trabajadores, residentes o temporeros, realizaban una ingente cantidad de tareas que constituían un fascinante mundo de descubrimientos para la curiosidad infantil o juvenil. Montarse en el trillo en la era, acompañar al tractorista a labrar el secano, participar de la jornada de riego en la huerta o el jardín, recoger temprano las hortalizas y frutas para el consumo de la casa, acompañar al abuelo a cazar conejos, eran salidas al campo y a la huerta muy atractivas y laboriosas donde enseguida cualquiera de los responsables te enseñaba a trabajar y te hacía partícipe de los procesos. En la casa, colgar pimientos y tabaco, alimentar a los animales, ordeñar las cabras, recoger los huevos del gallinero, extender las patatas, subir los cereales al granero, acopiar la paja, retirar el estiércol y limpiar las cuadras, son algunas de la inmensa cantidad de tareas en las que se podía participar y aprender. Encalar los muros, remendar las redes y sacos, podar setos y frutales, recortar enredaderas, regar huerto y jardines, replantar esquejes, quitar las malas hierbas, recolectar frutas, colgar tabaco, limpiar las legumbres, y otras muchas posibilidades de colaborar con el incesante ajeteo de la vida

---

<sup>7</sup> En la vida veraniega de esta casa se reunían alrededor de 40 personas. A los abuelos, propietarios de la casa, se sumaban algunos familiares de su generación, hermanos y amigos que acudían a compartir este periodo en el campo, las 5 hijas del propietario con sus familias completas, los 18 nietos, y sus correspondientes tatas. Los caseros y sus hijos, el chofer, las mujeres y hombres de servicio, las cocineras y costureras. A este conjunto de residentes habituales, hay que añadir toda una serie de trabajadores diversos que acudían cada día a trabajar, desde el capataz hasta el mulero, el maestro-molino, eficaz albañil el resto de la temporada, los gañanes, el cabrero. Los colonos y labradores, el acequero y las cuadrillas de peones auxiliares para las diversas tareas de plantación, recolección y producción.

diaria en la casa. Estas ocupaciones se completaban con el mantenimiento constructivo de inmuebles y espacios para que cumplieran con eficacia su cometido, reparando o sustituyendo elementos constructivos o revestimientos.

Todo este prolífico mundo de actividad constituye un continuo disfrute donde aprender jugando, participando de un sistema de habitar productivo, donde el ritmo trepidante de actividad solo se reducía en verano, el periodo de estancia más prolongado, tras la comida, a la hora de la siesta, motivado por las altas temperaturas, para luego retomar la incesante actividad después de la merienda, pero ya más limitada al ámbito doméstico. Un planteamiento acorde a distribuir las tareas en el horario solar evitando las horas más perjudiciales y aprovechando las horas más frescas.

Este habitual proceso de ver y observar, de ir y venir aporta una segunda condición cognoscitiva a tu actividad, la de reconocer y percibir la relación entre tareas y dependencias, entender la diversidad de los variados espacios dentro del cortijo. Visualizar formas de trabajo y vida adaptadas a los lugares previstos, conocer las condiciones de adecuación termodinámica y la manipulación de cada uno de ellos en relación a su uso y destino, se convierten más adelante en objetivo del interés de este trabajo. Espacios, clima, calendario y tareas establecen un organigrama muy estructurado, pero bastante flexible según los condicionantes implícitos en cada uno de los parámetros.

Este modo de vida se desarrolla en permanente contacto con la naturaleza, con los espacios abiertos, pero conviene indicar una singularidad, se trata de una naturaleza artificial, profundamente antropizada, cuyo sentido procede de incrementar su productividad agrícola y ganadera. Todo el territorio donde se desarrolla nuestra actividad habitual, el entorno en el cual nos movemos, la vega y las estribaciones de Sierra Nevada, está completamente transformado por la mano del hombre. Se ha ido modelando un paisaje productivo donde cada elemento, caminos, paratas o balates, pagos, acequias, arboles, responde a una capacidad o función para extraer el mejor rendimiento. Conviene recordar como el reconocimiento de esa capacidad productiva del territorio, llevaba implícito, un respeto por la conservación y mantenimiento del mismo, que ahora entendemos como una educación ambiental. Existía una mentalidad arraigada de que un cierto cuidado del medio era operar en beneficio de su productividad. Una idea de intercambio entre el hombre y la naturaleza, entre lo que se le aporta y lo que nos devuelve. La búsqueda de un equilibrio. Debería recuperarse ese cuidado productivo y estético por el entorno. Siguiendo esta idea, el territorio



Fig.- II.6. Montículo de piedras sobrantes o recicladas para su reutilización.



Fig.- II.7. Túmulo de piedras en las laderas del Cabo de Creus. Foto: Toni Gironés.

opera como paisaje en transformación que emerge de la dualidad que configura su habitabilidad y su productividad.

En paralelo a este principio básico, algunos elementos incentivan esa doble condición operativa, la ornamental y la productiva. Un ejemplo de esta manera de intervenir sobre los caminos es el paseo de las parras o la tapia de las plantas aromáticas. En ambos casos un muro de cerramiento de la huerta es la excusa para un cometido alternativo. En el primer caso, un largo muro sirve de soporte de un emparrado metálico formado por pilares y arcos rebajados de acero ortogonales al muro unidos por perfiles y tensores que sirvan de tutores para el crecimiento de las parras. Una labor productiva genera la sombra para un largo paseo por la parte más alta de la huerta. La que alternativamente mira a los frutales y a Sierra Nevada. Otro ejemplo es el jardín de aromáticas junto a la cara interior de la tapia del huerto, la que lo separa de la huerta, un mirador sobre el olivar acompañado de los olores de distintas plantas aromáticas como lavanda, romero o el azahar de los cítricos, una hilera de frutales que acompañan el pequeño paseo. Conviene recordar el uso de las plantas aromáticas para diversos usos, entre ellos el de ambientadores naturales o de conservación de la ropa.

Algunas otras operaciones nutren la personalidad del Cortijo. Son sencillas intenciones como ordenar las piedras sobrantes en un montículo en forma de túmulo. Recordamos aquí los túmulos de piedra del Cabo de Creus que Toni Gironés<sup>8</sup> refiere como resultado de una actividad entrópica de reordenación del material sobrante de la construcción de muros y cobertizos del territorio en espera de una nueva aplicación constructiva. Se puede reconocer como la lógica operativa con los materiales pendientes de reuso repite códigos de conducta en diferentes lugares. Se percibe como parte del espíritu del lugar un orden subyacente a todos los procesos y trabajos. En ese orden implícito en todas las actividades, incluidas las temporales, reside una cierta cualidad de este lugar como resultado de una construcción continua de un hábitat donde naturaleza, paisaje y arquitectura, se transforman indisolublemente unidos.

Creo que un elemento primordial para entender y percibir el aprendizaje que supone este modo de vida tiene que ver con la educación recibida, una educación en valores como el respeto, el esfuerzo, la austeridad, el conocimiento, la profesionalidad, la integración social,

---

<sup>8</sup> Toni Gironés. Tesis doctoral: *Arquitecturas Espontáneas: Reflexiones sobre constantes en arquitectura*. Barcelona: UPC, 2015.



la familia como soporte, la entrega. Valores que incentivan y catalizan la participación en esta experiencia vital y la encauzan para convertirla en proceso de formación y aprendizaje.

Si se aleja el punto de vista, de lo personal a lo social, Rem Koolhaas incorporaba la siguiente visión en la bienal de Venecia de 2014, "una nueva trinidad universal, confort, seguridad, sostenibilidad que sustituía a la existente desde la Revolución francesa, *liberté, égalité e fraternité*. Esta nueva trinidad impone su inevitable e irreversible dictadura y la arquitectura actual se ha entregado con entusiasmo a ella". Más adelante insistía en su crítica, "si en los sesenta reclamábamos la vigencia de esos valores, actualmente se imponen los explicitados".<sup>9</sup> En lugares como el que nos ocupa la perspectiva es distinta, los dos primeros valores han sido objetivo fundamental a lo largo del tiempo, y el tercero de forma parcial, dado el desconocimiento sobre los daños ambientales de determinadas prácticas, como los vertidos de alpechín, el uso de la acequia como saneamiento o la existencia de vertederos domésticos de estiércol y basuras orgánicas. La voluntad de preservar y mejorar una condición artificial del paisaje productivo se sedimentaba en una buena voluntad desinformada de las consecuencias de determinadas prácticas contrarias a la conservación medio ambiental, aunque esta última consideración fuera generalizada hasta los años setenta del pasado siglo XX.

---

<sup>9</sup> Rem Koolhaas, extraído del texto de presentación de la XIV Bienal de Arquitectura de Venecia denominada *Fundamental*.



## Nueva configuración. La casa patio

*Un patio puede ser muchas cosas: hueco de luz, jardín recoleto, pozo de sombra, plaza y paisaje, almacén de imágenes, espejo de prestigio y límite de horizonte; pero también un eficaz mecanismo proyectual, un ingenio versátil que permite resolver muchos proyectos.*

Albert Illescas<sup>10</sup>

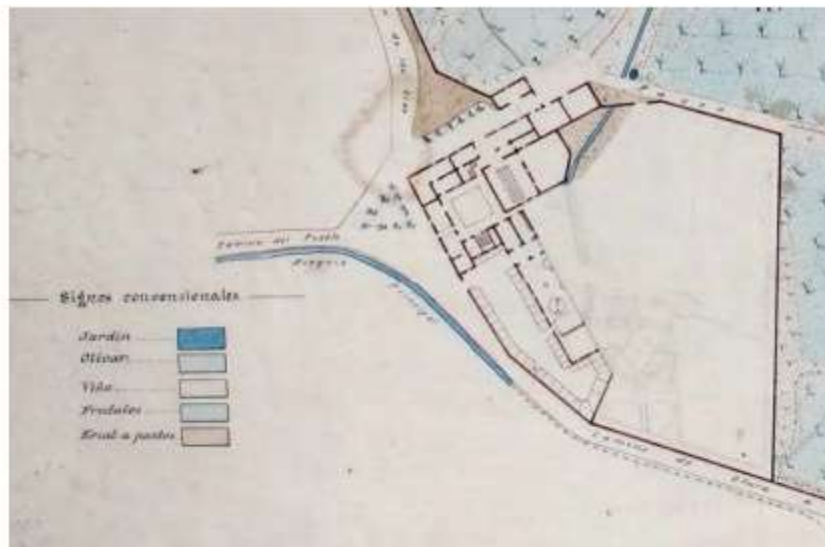


Fig.- II.8. Fragmento del plano de 1915.

Pág. siguiente:

Fig.- II.9. Planos de evolución histórica según los datos disponibles en los años:  
1800 / 1905 / 1975 / 2015

Proponemos esta descripción como precisa y ajustada al patio de la Casa de Otura. Un patio que desde el principio se convierte en el corazón de una intervención de reforma cuyo objetivo es cambiar sustancialmente la configuración del cortijo. Un espacio, que lejos de ser un vacío, se concibe como un lleno donde la materia que lo construye es la actividad y la convivencia.

De la documentación contable y de gestión existente en el archivo privado de la casa se obtiene información de los tipos de obras realizadas y el periodo en que se van ejecutando. Un primer dato es que los trabajos de reforma comienzan de forma inmediata tras la compra de las fincas. Otro dato significativo es la existencia de un plano dibujado con los resultados de toda la reforma realizada, pero es un levantamiento posterior a la conclusión de los trabajos datado en junio de 1915<sup>11</sup>. Como parte de este trabajo se ha realizado un levantamiento del estado actual. Partiendo de esta planimetría, del levantamiento de 1915 e incorporando los datos disponibles del periodo intermedio se ha elaborado una serie de planos que reflejen la evolución de lo edificado.

<sup>10</sup> Comienzo del texto publicado con el título "La lección del patio argelino", DPA nº 13 Documents de projectes d'Arquitectura. Barcelona: E.T.S.A., 1997.

<sup>11</sup> Existe un plano de la colección localizada en la casa que representa el olivar de Fuente Amarguilla y venta del Suspiro del Moro, firmado por el ayudante de montes, Antonio Caballero el 25 de abril de 1915. El mismo técnico que posteriormente firma el levantamiento de la Huerta grande, la casa principal y demás construcciones, dos meses después. (Esto se ha podido corroborar por el tipo de letra coincidente y por la forma de representar los olivos).



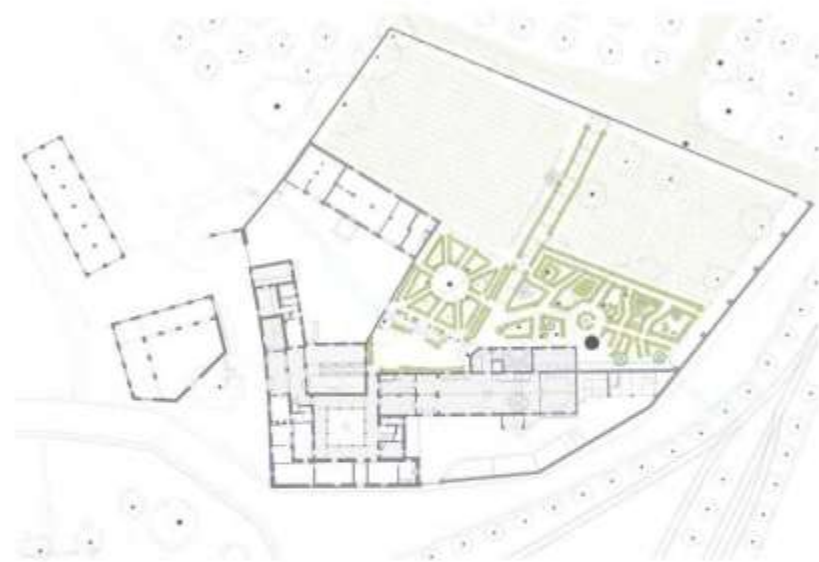
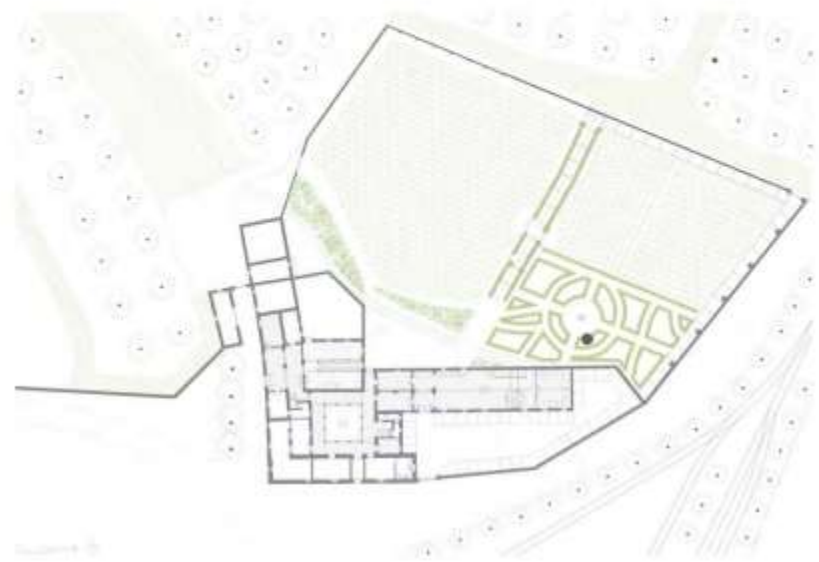
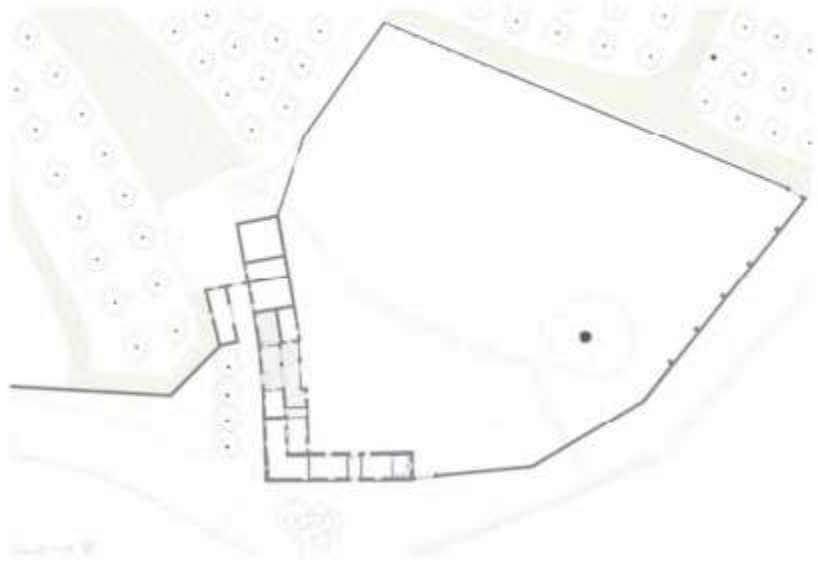




Fig.- II.10. Tres trabajadores agrícolas.

Fig.- II.11. Cochero y tiro de mulos en la puerta principal

Fig.- II.12. Foto de la fachada principal. La disposición de huecos corresponde con la actual.

Negativos de cristal de final del siglo XIX hallados en la casa.

La ingente documentación existente, (ver anexo: *Documentación de obra de reforma de casa de la huerta grande y fábrica de aceite de Otura*) permite conocer los oficios externos intervinientes (albañiles, herreros, carpinteros, cerrajeros y pintores) y la mayoría de los materiales adquiridos para la puesta en obra. De esa documentación se deduce que los trabajos básicos de albañilería eran realizados por personal propio o contratado por administración. Añadida a las reformas constructivas, también queda reflejada la adquisición de la nueva maquinaria para la reforma del molino de aceite. De la documentación anterior extraemos una factura de los trabajos de pintura de la reforma realizada con fecha de diciembre de 1904, donde se incluye la pintura y barnizado de las ventanas y rejas de la casa incluidas todas las que conforman la fachada principal y las del ojo del patio, de forma textual, por lo que consideramos que en esta fachada debe estar terminada la obra realizada.

Otra fuente de información sobre el estado anterior de la casa previo a la construcción del patio y aledaños han sido unas imágenes obtenidas de unos negativos de cristal encontrados en el camaranchón en una caja de zapatos<sup>12</sup>, que nos han permitido al menos conocer el aspecto exterior de la edificación y donde podemos comprobar cómo la configuración de la fachada principal permanece desde la segunda mitad del siglo XIX. No disponemos de muchos más datos sobre la organización original del conjunto si exceptuamos la descripción de la escritura de compraventa de 1899 donde se limita a referir: *"una casa que es la principal en el barrio bajo del pueblo con fachada hoy a la calle del Arrecife número once, anteriormente callejón de la Era número uno, linda a derecha o fondo con la Huerta Grande"* de ahí su nombre de Casa de la Huerta Grande y que aparece con la siguiente descripción *"...es de un alto con torre y ocupa comprendiendo sus corrales y huerto diecisiete áreas"*<sup>13</sup> (1700 m<sup>2</sup>, esta superficie se corresponde con la casa actual más la zona de cuadras y corrales). A esta breve descripción, casa de dos plantas con torreón, habría que añadir un par de evidencias de la configuración de dicha casa anteriores a la reforma y son las siguientes. La primera la constituye la existencia, en la cubierta de par y nudillos, de una doble hilera en la nave o crujía principal de la casa que mira al sur. (Ver Fig.- II-16). La

<sup>12</sup> Nos inclinamos a pensar que procedentes de los anteriores propietarios porque no identificamos a ningún familiar en el conjunto de negativos de cristal de 12 x 9cm, localizados.

<sup>13</sup> Extraído de la escritura de compraventa firmada el 11 de julio de 1899 ante el Ilustre Notario del Colegio de Madrid, D. Antonio Turón y Boscá.



Fig.- II.13. Sección por la crujía de fachada. Se observa la hilera primitiva y la nueva hilera recrecida en altura.



Fig.- II.14. Solería de barro primitiva existente en las zonas no reformadas.



Fig.- II.15. Vista actual del patio.

explicación sería que en la estructura de pares a dos aguas de la cubierta permanece una primera hilera que corresponde a una cubierta anterior que solo incluía la crujía de habitaciones. Esto lo corrobora la organización interior de las dependencias, dado que existe comunicación entre todas las habitaciones de esa ala sin necesidad de pasillo. Al construirse el patio y la galería correspondiente a ese lateral, la cubierta se amplió prolongándose el caballete para elevarla y ensancharla hasta recubrir también el tramo de galería. La segunda evidencia se deduce de la existencia de huecos con rejas en la planta baja y primera abiertos a las galerías que miran al este, por ello intuimos que anteriormente estas ventanas se asomarán a un espacio exterior o a una posible galería abierta.

En las imágenes citadas del siglo XIX puede verse la fachada principal, con una configuración que coincide con la actual, y una vista de la fachada de poniente, que al menos en las zonas de muro que se ven entre los personajes retratados, no presenta huecos. Esa misma imagen permite comprobar, bajo la cal, la solidez de la fábrica mudéjar<sup>14</sup> de los muros existentes. Una segunda imagen, casi irrecuperable, muestra la puerta Falsa con los huecos de alrededor en similar disposición a la actual.

Otra referencia que ayuda a entender la configuración previa de la casa es el tipo de solería ya que las habitaciones más antiguas conservan pavimentos de losas de barro con mampelanes de madera a la entrada, mientras que en la zona nueva se utilizan solerías hidráulicas, una nueva incorporación tecnológica a la edificación de la segunda mitad del S. XIX nacida en Francia.

Analizar un proceso de transformación solo a través de los resultados puede incurrir en una visión idealizada de lo ocurrido o incorporar una perspectiva descontextualizada. Intentaremos en todo momento seguir los indicios que la propia obra nos proporciona. Seguramente los datos disponibles sean insuficientes pero permitan aproximar una cierta idea del proceso.

<sup>14</sup> La fábrica mudéjar es un sistema constructivo combinado que utiliza hiladas y machones de ladrillo para dar consistencia y estabilidad a los muros de tapial o de bolos de piedra encajados en casetones.





Fig.- Il.16. Vista de alzado no datada. Autor anónimo.

Fig.- Il.17. Plano de alzado de fachada no datado, Autor anónimo.

Fig.- Il.18. Alzado actual.

Una vez adquirido el conjunto de fincas, formado por numerosas parcelas de marjales (regadío) y fanegas (secano)<sup>15</sup>, y una casa en esquina, se decide ampliar y mejorar la casa, e implantar un jardín formal como parte de la adecuación de casa de labor a casa de recreo. En este proceso unitario de transformación también se plantea reformar una fábrica de aceite<sup>16</sup> mejor industrializada que el viejo molino que refieren las escrituras de compraventa. De lo realizado se puede deducir que la decisión fundamental estriba en reorganizar el espacio doméstico y productivo unitariamente y para ello se adopta la decisión de construir un patio central. Aquí aparece un concepto significativo, no se plantea una vivienda aislada y tranquila del trasiego agrícola y la fabricación de aceite, sino un nuevo hábitat inserto como núcleo de todos los procesos sin solución de continuidad. El patio se adopta como instrumento capaz de articular este modelo de intervención, pero no como un vacío entre los demás bloques de edificación, sino que se diseña y construye un patio como espacio cuya configuración es central, ordenada y canónica. Un patio regular, simétrico en sus cuatro fachadas, un patio formal de rígida impronta renacentista, un *impluvium* de agua y luz con doble galería, un patio como lugar de vida propio, interior, fresco y autónomo. Si es un patio referenciado, o de autor, lo desconocemos.

Un dato revelador en este análisis sobre su concepción es la existencia, entre los dibujos encontrados en el archivo, de un alzado principal, (ver Fig.- Il-17) que correspondiendo en la distribución de huecos con la apariencia actual, también con la anterior a la intervención, y que decora profusamente la fachada con ornamentos, esgrafiados y recercados, con especial intensidad en el torreón. Un dibujo que corresponde con las trazas del gusto regionalista de esta época de los primeros años del siglo XX, aunque las formas empleadas parecen ajenas a las habituales en Granada, por lo que incluso incita a pensar que pueda ser un arquitecto foráneo. Queda pendiente seguir buscando el posible origen de este dibujo. Nada de esto se lleva a cabo, y esa fachada principal al pueblo permanece como antes de la reforma. Parece evidente que el dibujo es rechazado, pero sin más información disponible, el resto serían elucubraciones. Falta de presupuesto, voluntad de permanencia del sencillo aspecto existente, coherencia con el resto, preferencia de cierto anonimato basado en la sencillez frente a la personalidad exuberante que propone el dibujo.

<sup>15</sup> MARJAL, medida superficial, 50 estadales, equivale exactamente a 528,42 m<sup>2</sup>.

FANEGA, medida superficial, en Granada corresponde a 4698,50 m<sup>2</sup>

<sup>16</sup> Es muy indicativo que el propietario, no utilice el nombre de molino, y prefiera el término fábrica, dándole un carácter industrial superior al de un sencillo molino de apoyo a la producción agrícola.



Fig.- II.19. Vista panorámica del patio desde el ángulo de entrada.

Fig.- II.20. Vista panorámica de la galería superior contraria a la anterior.

Quizás estas últimas estén más próximas de la personalidad del propietario. Tampoco existe ninguna intervención equivalente con la idea decorativa del alzado, por lo que sencillamente nos inclinamos a pensar que no fue del agrado del propietario.

No se dispone de otros datos sobre la obra, por tanto, no se puede asignar la procedencia de la idea, propietario o arquitecto, pero si se pueden analizar los resultados, de donde se percibe que tenían una concepción precisa y nítida de sus intenciones. Por otro lado, es patente la consulta y el encargo a diversos técnicos de distintos proyectos de ingeniería y arquitectura,<sup>17</sup> aun así, no se ha encontrado ningún dato que atestigüe la consulta con un arquitecto, ni ningún gasto al respecto, estando, no obstante, todos los apuntes de obra detallados en los libros de contabilidad.

En la organización interna del patio, podemos diferenciar dos ámbitos de intervención, el vacío central, ordenado y simétrico en las cuatro caras, y el anillo de muros que encierran las galerías. Es en este segundo muro perimetral donde se materializan las adaptaciones al resto de requerimientos funcionales del programa. En esta posición surgen las articulaciones verticales y las conexiones con el resto de piezas del cortijo. Incorporando la casa preexistente, se inserta el patio Peristilado de planta cuadrada, cuyo vacío interior, de unas proporciones muy equilibradas, es un cubo de 6,5 m de lado. Para determinar su posición se busca situarlo de forma que integre la construcción previa, y dado que esta no forma ángulo ortogonal entre los dos brazos de la L, se adopta el criterio de replantearlo paralelo a la calle Arrecife, a la fachada principal. Una segunda clave para la posición del patio podría haber sido la relación con la puerta principal de la fachada respecto de los vanos del patio, pero se puede comprobar la autonomía de esta entrada respecto de la galería, por lo que el único elemento restante que pudo condicionar la implantación del patio fue la posición del molino primitivo<sup>18</sup>, de lo que se deduce que su posición encaja entre este y el cuerpo existente a poniente. La interpretación actual del trazado de los volúmenes alrededor del patio sugiere un proceso compositivo mediante el añadido de cuerpos autónomos que responden según las necesidades de los usos concretos. Esta visión corresponde con la

<sup>17</sup> En el archivo privado existen proyectos de diversa índole. el estudio de un salto de agua en el Río Monachil para producción eléctrica. La estación o apeadero del tranvía de Dúrcal en Otura.

<sup>18</sup> En toda la documentación existente se indica la intervención en el molino como reforma por lo que la posición de la Fábrica de Aceite las Angustias, así reza en los albaranes, debe ser coincidente con el primitivo molino que aparece reflejado en las escrituras.





Fig.- II.21. Plano de planta, 1915. Restitución sobre levantamiento actual de plano histórico.

formulada por Gonzalo Díaz Recasens como "patios de orden" y que "atendería a la capacidad del patio de ordenar y relacionar las diferentes partes del edificio".<sup>19</sup>

Este procedimiento aditivo dentro de un recinto es el sistema habitual en la construcción de cortijos, como resultado se van generando patios de luces y de labor entre naves longitudinales y cuerpos de doble crujía. De forma complementaria, estas arquitecturas agrícolas de la vega utilizan habitualmente porches, zaguanes, emparrados y soportales como recursos para disponer de espacios de transición, lugares semi protegidos de sombra y aire, donde realizar algunas tareas o simplemente descansar. Desde una percepción interior del espacio, se plantean como filtros intermedios del soleamiento intenso.

Podemos comprobar que este patio no es el vacío entre volúmenes de diverso uso, sino un espacio proyectado, en posición central, con vocación de vertebrar el resto de volúmenes, de ser habitable, y pensado para propiciar el encuentro y la estancia<sup>20</sup>. El patio constituye el espacio central de la casa, el núcleo vital donde se vuelca toda la actividad siempre que el tiempo lo permita. Lo singular de su concepción reside en que esa centralidad es coherente con la actividad de la totalidad del cortijo, y no exclusivamente con el ámbito residencial. Aquí confluyen ineludiblemente los tránsitos entre molino, cuadras, despensa, bodega y almacenes. En sentido inverso, podríamos señalar que los espacios vivideros en la planta baja son mínimos, cocina, comedor, aseo y una sala de descanso. No hace falta más, la verdadera sala de estar es el propio patio. A ello contribuye de manera decidida el generoso ancho de la galería circundante, que invita a su uso y disfrute, pero no de forma apartada y tranquila, sino inserta en el corazón de toda la actividad.

En realidad hay dos concepciones del patio acordes al clima, el patio de invierno y el de verano, dos configuraciones que responden creando dos ambientes. La diferencia de

<sup>19</sup> Gonzalo Díaz Recasens, en *La tradición del patio en la arquitectura moderna*, DPA N.º 13. Cap: Patio y casa. Barcelona. 1997

<sup>20</sup> Aunque desconocemos el autor preciso del Proyecto de la casa lo que sí sabemos es el carácter culto de su promotor, su incansable energía emprendedora y su decidida vocación industrial. Sin esa capacidad parece difícil plantearse, por ejemplo, encargar a EE.UU. las vigas que forman los dinteles del patio sobre las columnas de piedra de Sierra Elvira, como lo atestigua la documentación existente en el archivo de la casa. Un hombre viajero, con capacidad inversora, como lo atestigua que incluso pasó seis años en Filipinas, -entre 1886 Y 1892, hasta su vuelta por motivos de salud, dedicado a la implantación y gestión de servicios de diverso tipo como banca y producción de energía eléctrica. Otras iniciativas industriales por su parte fueron la electrificación del barrio de Chamberí en Madrid, participar en la promoción de la Azucarera de San Isidro en Granada, o promover un salto de agua para producción eléctrica en el río Monachil.







Fig.- II.23. Galería de patio y espacio de tránsito hacia el jardín en dirección norte.

Fig.- II.24. Vista interior del amplio zaguán de la puerta Falsa.

Al norte destaca por su contundencia el cuerpo de las cuadras y el granero, con una altura casi equivalente a la del torreón. En realidad, dada la altura libre del camaranchón, casi pueden considerarse de tres alturas.

Esta configuración presenta un cierto carácter de rotación de esos volúmenes alrededor del patio, siendo independientes entre ellos; podemos observar cómo cada uno presenta su muro perimetral completo. De esta autonomía formal detectamos ciertos pasos o intersticios entre ellos. Una serie de espacios de conexión entre esos distintos cuerpos. Vacíos cuya amplitud les dota de presencia propia. Detendremos nuestra atención sobre ellos.

El más sencillo es el zaguán de entrada, una conexión entre la calle y el patio, con dos filtros, el exterior con puerta de madera de dos hojas y persiana de esparto, protección en la fachada sur, y el interior con doble hoja enrejada y postigos de cristal traslucido. Esta combinación de elementos sugiere múltiples formas de interacción entre lo público y lo privado según se decida. Estas formas pueden limitarse al modelo de intercambio atmosférico, simple filtro climático, manejar el tránsito de personas con el ámbito urbano o asumir el papel de recepción para invitados y visitantes. Dejar pasar el aire cruzado, y la mirada, o solo la luz. Es uno de los elementos más urbanos de esta casa-cortijo, el que caracteriza una entrada principal de contacto hacia el pueblo y que lo identifica con el carácter de una casa andaluza, que deja entrever su interior a voluntad de los habitantes. Siguiendo una cierta configuración este paso es autónomo, queremos decir, no dispone de conexiones transversales, es directo, utiliza el patio como único espacio de transferencia con el resto, establece una jerarquía de tránsitos que tiene que ver con un orden social, una forma de recepción y tratamiento. Es el acceso de los desconocidos, de los invitados, es el filtro de entrada.

El segundo espacio de conexión nos permite salir al jardín, es un espacio profundo, tiene que salvar el intersticio entre cuadras y los cuartos previos de ingreso al molino de aceite. Esa profundidad es la que conduce el aire norte del jardín al interior del patio, y la que enmarca la frondosidad de sus setos de boj. Sorprende observar cómo estos llegan hasta las jambas de la puerta de entrada al jardín y se asoman, como queriendo escaparse y entrar al patio. Permanece el recuerdo de ese tramo de prolongación de la galería, lleno de mujeres de animada tertulia en las distintas faenas, cosiendo, preparando hortalizas, seleccionando legumbres. etc. Este tránsito es el espacio de relación entre los dos grandes ámbitos de estancia de la casa, patio y jardín. A pesar de ser la prolongación de la galería que mira al este, es un espacio acotado, tiene puerta al jardín, el cierre de seguridad y un pronunciado





Fig.- II.25. Portada de ladrillo de la puerta Falsa.

Fig.- II.26. Fragmento de la fachada con la puerta principal.

dintel en su encuentro con el patio. Son espacios aditivos, discontinuos. Estos dos primeros espacios, a pesar de ser conexiones directas y precisas, tienen entidad propia, establecen secuencias regladas en los tránsitos.

El tercero sería el ámbito denominado la puerta Falsa, que por su gran tamaño es un espacio de paso, de conexión, de encuentro y de múltiples actividades. Sus paredes siempre estuvieron repletas de romanas, de balanzas, de medidas de grano como la fanega, el cuarto y el celemín, fiel reflejo de sus múltiples usos. Una entrada muy generosa, probablemente una doble cruzía abierta anteriormente a un espacio exterior de patio o corral, donde siempre se han sucedido multitud de tareas, desde el lavado de ropa en la pila del fondo hasta las labores de trenzado de la enea para todo tipo de asientos. Un espacio que alterna como eficaz complemento de la plazuela de la Huerta Grande dependiendo de las condiciones atmosféricas.

La casa goza de doble entrada, la denominada principal y que dispone del zaguán anteriormente referido, está recercada de piedra de Sierra Elvira. Esta entrada se sitúa en la calle que enfila hacia el centro del pueblo, cuyo nombre original era Arrecife y actualmente se conoce por Maestro Gregorio Salas. Es una entrada peatonal, y por tanto su escala responde a esta condición. La segunda entrada, conocida como "la puerta Falsa", se abre desde la plazuela lateral existente al oeste y nominada en las escrituras como Plazuela de la Huerta Grande, una explanada que opera como área de descarga, de tránsitos, de aparcamiento. Este es el lugar donde se produce cada día el comienzo y organización de las actividades productivas del cortijo incluyendo las agrícolas, ganaderas e industriales, todas ellas superpuestas a las domésticas de forma combinada. Aquí llegaba cada mañana el pescadero y el panadero. Aquí se distribuían oficiales y peones a cada pago. Aquí se clasificaban y repartían los sacos de productos hortofrutícolas de las fincas y de la huerta. Aquí, a la vuelta de las cacerías, sobre todo de caza menor, se pelaban y limpiaban conejos, perdices, zorzales... etc. También aquí, en invierno, alrededor de navidad, se hacía la matanza de los cochinos y se preparaban todas las carnes y embutidos, una producción casera en la cual se aprovechaban todas las partes del despiece del cerdo para obtener la completa diversidad de productos que conocemos. Para ello se sacaba la mesa cochinerá, una mesa amplia y de grueso tablero donde los grandes cuchillos pudieran cortar sin cuidado. Como espacio de apoyo para estas tareas de la matanza se usaba la chimenea de la cocina de los caseros, donde calentar el agua y lavar los despieces. Posteriormente se colgaban las ristas de los embutidos y los jamones en las columnas del patio para su curado





Fig.- II.27. Vista sesgada desde el cuarto de entrada al molino.

Fig.- II.28. Vista de la galería contraria a la anterior.

Fig.- II.29. Espacio de transición y paso desde el patio al jardín.

Fig.- II.30. Ámbito de la escalera principal con el brocal del aljibe.

inicial; lomos, costillares, solomillos y otros manjares se preparaban para su conservación y consumo.

La puerta Falsa es un magnífico ejemplo de portada de paso con pilastras de ladrillo y en la base, un umbral de piedra con los pasos de rueda tallados. Es, por lógica operativa, la entrada de carruajes y animales de tiro y da paso, a través de un amplio zaguán, a las cuadras. Estas, son de generosa dimensión y de proporción rectangular; uno de sus laterales es medianero con la galería del patio y el otro presenta tres ventanas hacia el corral. Al fondo se abren dos ventanas más, de la misma forma que las anteriores, que inundan la cuadra con las diferentes tonalidades del frondoso jardín. Volviendo al zaguán de la puerta Falsa, a la derecha podemos ver un par de habitaciones pasantes que miran a la plazuela, formaban parte del alojamiento destinado a los caseros, nombre de la familia con residencia permanente en la casa y a cuyo cargo estaba la guardia y custodia de todo el conjunto. Al otro lado del zaguán disponían de una cocina comedor alrededor de una gran chimenea, núcleo de la vida doméstica en esos tiempos, cuya ventana se asomaba a los corrales. Esta disposición añadió una faceta más a la identidad y programa de usos de dicho zaguán, la de zona de estar de los caseros. Otro elemento característico de este ámbito de trabajo era la pila de lavado, una gruesa pieza de piedra labrada<sup>22</sup> apoyada en el muro que oculta las cuadras. Además, con esta distribución, los caseros disponían, desde sus dependencias habituales, de la mirada a la plazuela de llegada y a los corrales. Esta orgánica de vida junto a la puerta Falsa generaba un primer núcleo de actividad, puesto que ese espacio de tránsito y de organización para todo el conjunto, mostraba habitualmente un gran bullicio, fruto del continuado trasiego de productos y personas. Lugar de encuentro, de espera, de relato y organización. La plazuela y el zaguán de la puerta Falsa, son dos espacios cuyo uso, alterno o conjunto, venía dictado por las condiciones climáticas de cada época.

La puerta Falsa es el tercer espacio de tránsito citado que nos interesa analizar. Sus amplias dimensiones chocan con su denominación. Su versatilidad le permite ofertar todo tipo de actividades, desde la recepción, organización y comunicación, hasta la preparación y resolución de operaciones muy diversas. En definitiva, es una infraestructura al servicio de la improvisación y la logística operativa del cortijo. Por ello también sirve como filtro de lo inesperado o inoportuno. Aquí confluyen todas las llegadas externas con las conexiones

<sup>22</sup> Como todo el resto de los elementos pétreos de la casa, de las canteras de Sierra Elvira, situadas al norte de la vega, y proveedor habitual de todas las piezas de cantería necesarias, si exceptuamos los peldaños de mármol blanco de Macael de la escalera principal.



Fig.- Il.31. Estudio de arquitectura en antiguo granero de la cebada.

interiores hacia corral, cuadras, patio y molino. Aunque su aspecto habitual es el de un espacio muy abierto, situado entre dos ámbitos exteriores, patio y plazuela, dispone de capacidad de cierre en ambos sentidos, incluidos algunos filtros intermedios.

Frente a la entrada de la puerta Falsa al patio, en el lado opuesto del corredor norte del patio, existe una generosa habitación de paso al molino de aceite, habitual lugar de tendido y plancha hoy en día, y anteriormente oficina de control del molino y almacén de capachos. Junto a esta entrada al molino la galería este del patio se prolonga para salir al jardín como ya hemos explicado. En ese mismo tramo de galería se sitúa la escalera principal, iluminada mediante una vidriera en tonos rojos y verdes que filtra la luz del patio del molino. En el lado sur del patio, y a ambos lados de la puerta principal, existen unas salas de uso veraniego, la sala Baja y el comedor, este último da paso a la cocina, cuya ventana se asoma a los trojes del molino. El resto de dependencias en planta baja son la despensa y un aseo. Por último, existían en la esquina sur el cuarto de las patatas y otros cuartos de aperos aledaños que fueron acondicionados a finales de los años sesenta para que los abuelos, ya mayores, no tuvieran que subir las escaleras.

El patio posee una condición de flexibilidad innata, por lo que dispone de multitud de mecanismos para su adecuación a cada función y a cada tiempo climático. Estos mecanismos, múltiples y opuestos, permiten acondicionamientos diversos, interactúan como filtros térmicos, lumínicos y acústicos, como la maquinaria de los peines de un teatro, construyendo distintos escenarios para la vida cotidiana con gran agilidad. De forma complementaria, el mobiliario dispuesto en su interior no tiene carácter permanente, se cambia de forma habitual y natural respondiendo a cada actividad y cada época. Muebles que entran y salen cambiando la configuración del espacio varias veces al día según las tareas que se van realizando. Podemos identificarlo más próximo a la plaza pública de un pueblo, que a la intimidad de un recogido patio doméstico.

Esta flexibilidad de uso del espacio, esta indeterminación programática, se muestra heredera de la tradición islámica en la concepción del espacio habitable interior, cubierto o descubierto. En esa cultura, y desde un punto de vista arquitectónico, un determinado lugar se construye con una condición de posición y representatividad, pero capaz y susceptible de adaptarse o transformarse según las demandas de los programas de uso previstos en cada periodo del día. La diversidad de mobiliario, sobre todo el auxiliar, (el de asiento es más versátil), se mueve o dispone atendiendo a las actividades y a la posición atmosférica más adecuada en cada tramo horario.

Pág. posterior:

Escalera de la puerta Falsa. Tres formas de iluminación.

Fig.- Il.32. Entrada de luz por la puerta Falsa.

Fig.- Il.33. Entrada de luz a través de recodo de acceso al patio.

Fig.- Il.34. Entrada de luz desde la galería de la planta alta.





Sobre las cuadras, en el nivel superior y con la misma organización espacial, se encuentra el granero de la cebada. Estructuralmente, dispone de pies derechos de madera que descansan sobre los pilares de fundición inferiores. Estos sustentan otro techo plano de madera sobre el que existe un camaranchón, -desván, cámara de ventilación y de secado de alimentos varios, y zona de almacenaje de enseres-. El granero presenta la misma disposición de ventanas que las cuadras, y aunque originalmente se previeron los vanos de mayor altura, posteriormente se igualaron con sus homólogos de la cuadra, cegando la parte inferior de los huecos para aumentar la capacidad interior de almacenar grano. A finales de los noventa del pasado siglo comenzamos a trabajar en el granero colocando algunos tableros sobre caballetes de madera, y cerrando los huecos encastrando unos sencillos marcos de ventana en los bastidores de madera con reja y malla metálica que hasta entonces protegían ese espacio de los roedores habituales, pero dejando pasar el aire necesario para la ventilación del grano. Hoy continúa siendo el estudio donde desarrollamos nuestros trabajos de arquitectura y diseño. Recientemente se han eliminado los recrecidos de los huecos que recortaban las ventanas que asoman al jardín, ampliándolas. Ahora, por fin, con esta menor altura desde el suelo, puede contemplarse y disfrutarse el jardín desde el espacio de trabajo. Así se puede ser conscientes de sus cambios estacionales, un calendario más acorde al lugar donde vivimos. De esta manera, se establece una referencia más precisa al tiempo atmosférico que nos vincula con la naturaleza.

Desde la contigüidad de espacios iniciada, y atravesado el zaguán de la puerta Falsa, existe un vestíbulo lateral esquinado que da acceso al patio y que contiene una escalera, quizás la más antigua, que desembarca en la esquina de la galería de la planta alta. Desde este punto se accedía a un conjunto de habitaciones comunicadas de forma pasante que pertenecen al núcleo original en esquina. Probablemente dispondría de al menos un tramo de pasillo, azotea o galería exterior, en el lateral interior que mira a los corrales, aunque posteriormente sería reformado como parte del nuevo patio que se replanteó de forma unificada en el proyecto de reforma de principio del siglo XX.

Ese vestíbulo citado de planta baja, entre zaguán y patio, tiene una posición en semirrecodo, sugiriendo que en ese zaguán el tránsito importante y frontal es hacia las cuadras de forma que el paso al patio es lateral. Como resultado de esa posición quebrada, acompañada por el trazado de la escalera que se pliega bajo la misma directriz, se ilumina el zaguán de manera indirecta. En el verano la puerta Falsa permanece abierta habitualmente de par en par por las mañanas -su posición suroeste lo permite-, cerrándose al mediodía, o desenrollando la gruesa cortina de esparto que existía antaño. A partir de esa hora la





iluminación del zaguán procede de una ventana lateral a la puerta y del vestíbulo de paso al patio. Una secuencia de luces, que como en otros espacios de la casa, tiene su origen en la alternancia de aperturas de los lugares de transición. Como complemento, al cerrarse la doble hoja que aísla el patio para separar sonidos en algunos momentos de frenética actividad, se abren los postigos del nivel superior y el espacio se inunda de luz descendente de los balcones. (Ver secuencia de imágenes)

En la planta alta está el comedor y la cocina de invierno, el gabinete -corresponde con el zaguán de entrada en altura-, la biblioteca actual, antiguamente el despacho, y el cuarto rojo, (el dormitorio principal cuyo nombre procede del color del terciopelo de sus cortinas). Todas estas dependencias se asoman a la fachada principal, la que mira al pueblo. Aquí aparecen algunos de los elementos que configuran la vivienda clásicamente concebida, la vivienda más representativa. Aquí recordamos, como en ocasiones anteriores, la capacidad de la toponimia de indicarnos la correlación entre usos y estancias. Otra reflexión pertinente en este ámbito tiene por objeto reconocer, acorde al espíritu de la época, la forma en que se seleccionan y disponen los contenidos de las habitaciones, y que podemos identificar con la idea de lo que denominamos la vivienda-*museo*. Aquella vivienda cuya decoración y mobiliario cuenta la vida de la familia, sus tránsitos y su memoria. La que acumula enseres, no por necesidad, sino por referencia de la historia real habitada por ellos mismos. En este modelo de acondicionamiento del lugar habitado, en cierta regresión en el nomadismo reinante hoy en día<sup>23</sup>, cada pieza de mobiliario, cada cuadro o imagen colgada en los paramentos de las estancias nos remite a la familia, a los fervores propios, a los recuerdos de los ausentes, al transcurso vital de sus habitantes por épocas, viajes y lugares.

En la esquina sureste, junto al cuarto de la torre, está el cuarto de las camas negras, el cuarto tocador, el cuarto de los peros y algunas dependencias más identificados por su uso, su mobiliario o su usuario habitual. Una vivienda inicialmente habitada en sus orígenes por una familia reducida que en la siguiente generación creció de forma exponencial y fue adaptando numerosos espacios cuyos inicios como espacios de almacenamiento fueron tornando en estancias habitables. En la esquina norte estaba el dormitorio del propietario que disponía de una singular ventana que vigilaba las labores del interior del molino, siguiendo el conocido aforismo que el "ojo del amo engorda al caballo". Una ventana cuyo

---

<sup>23</sup> La movilidad de las personas por formación y trabajo, la reducción del espacio de habitar o la sustitución de los recuerdos por material propio o funcional carente de conexión sobre los ascendientes, han reducido actualmente los enseres de las personas de forma muy significativa.

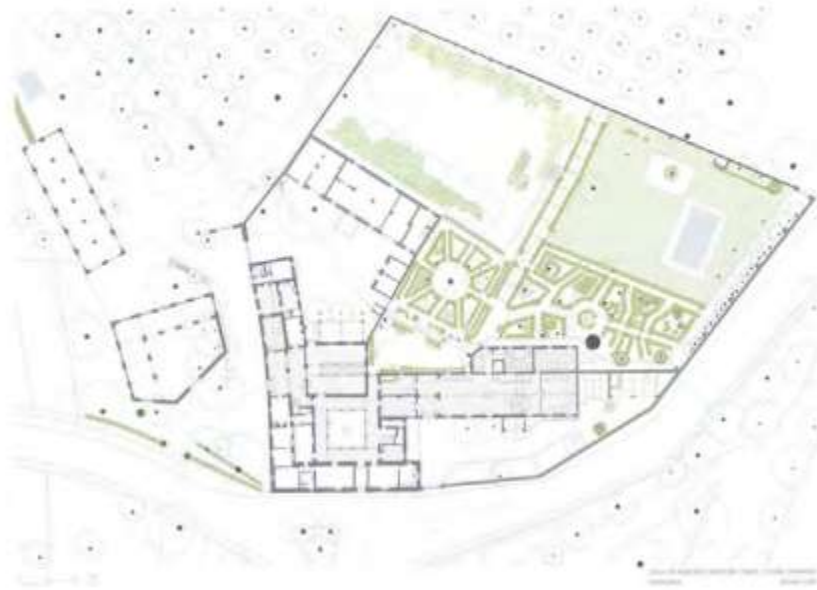


Fig.- II.35. Levantamiento de estado actual de recinto intramuros y secaderos anexos.

afán de control visual implicaba la transmisión de todo el ruido ensordecedor de la actividad en horas de descanso. Algunos dormitorios más completaban esta ala. Además, se construyó una segunda cocina con despensa para uno de los familiares cuya extensa prole no tenían cabida en el comedor principal. Para llegar a esta cocina se dispuso una escalera de madera que desembarcaba en una estancia alargada de paso al molino, y donde existían un par de grandes bidones de aceite.

Hay una circunstancia singular en toda esta secuencia de habitaciones y galerías. Según se puede deducir del resultado, existió en la reforma una decisión postrera y que consistió en cerrar uno de los tramos de la galería superior, el que mira al sur, para alojar un reducido oratorio con un pequeño retablo de madera pintada procedente de Las Gabías, población de la que era originario el propietario<sup>24</sup>. Esta solución transmite una duda, porque el mejor lateral de la galería, el que mira a la orientación sur, se dedica a oratorio. Es evidente que la decisión se adopta porque es el único tramo prescindible, sin accesos a estancias. Sin embargo, eliminaba la comunicación entre el dormitorio principal y la puerta falsa. Desde otro punto de vista, potenciaba definitivamente la escalera principal, y sobre todo incentivaba inconscientemente el uso del patio como comunicación más ágil. De esta manera, una decisión postrera, vinculada con la profunda devoción mariana de la familia, reorganizaba los tránsitos interiores de la vivienda e incentivaba el uso transversal del patio. Sin duda esta solución llama poderosamente la atención sacralizando una sencilla, aunque amplia galería, en oratorio, o desde otro punto de vista, un lugar de paso en espacio religioso.

Detrás de la casa, al norte, existe un amplio jardín, ya centenario, con huerto y frutales. Las primeras trazas de dicho jardín aparecen dibujadas en el plano de 1915 de la reforma de la casa. (ver imagen Fig.-II-1) El jardín, un recinto separado de la Huerta Grande por una tapia de ladrillo y mampostería, tiene una parte más cercana a la casa con parterres cerrados de boj, *buxus sempervivens*. Al fondo de esta zona, un largo muro-seto de boj separa los parterres de una explanada antaño cultivada de huerta para el consumo de la casa y actualmente transformada parcialmente en una pradera junto a una alberca de recreo. Algunos componentes permiten identificarlo con las trazas de los jardines de los cármenes granadinos, los parterres alrededor de pequeñas rotondas o fuentes de adorno, su carácter fragmentario evidenciado por la adición de entornos independientes sin responder a ejes

Pág. anterior:

Fig.- II.36. Sala de estar de invierno.

Fig.- II.37. Oratorio situado el lateral suroeste de la galería de la planta superior

<sup>24</sup> (Quizás un objeto heredado) En el archivo de la casa sí consta el abono de la donación de un retablo dedicado a San Miguel para la citada iglesia por parte de este.

primarios, la disposición de muros con pilares y pérgolas para la protección y sombra de paseos recogidos, la elección de árboles frutales como piezas productivas y ornamentales y la delimitación de la zona de huerto cultivado mediante setos lineales de boj. En esta línea argumental un rasgo diferenciador respecto de los cármenes es la falta de topografía en el espacio del jardín. Esta situación surge como fruto de la construcción de una plataforma donde se asienta el recinto tapiado del cortijo, ya que cuando recorremos el perímetro exterior de dicho muro comprobamos los desniveles existentes en el contorno. Esto se puede comprobar con mayor precisión en el plano de 1915 donde la huerta estaba constituida por 26 paratas o bancales a distinta altura, y donde se percibe lo artificial de dicho promontorio, ajeno a la topografía moldeada inicialmente.



## Los espacios de la casa. Habitar y producir

El concepto de habitar esta casa, este cortijo, no se circunscribe a una cierta idea convencional. Si intentamos describirla ajustándonos a los parámetros que determinarían lo que sería el espacio estrictamente doméstico, observaremos que no se atiene a ellos y que presenta una organización conjunta, ofreciendo un sistema de vida que es el resultado de hibridar las dos actividades fundamentales que le dan sentido, habitar y producir. Podemos percibir cómo se traspasan o desdibujan los límites convencionales de lo doméstico, lo privado, lo íntimo y se mezclan con lo productivo y las manufacturas más diversas. Los espacios se presentan como lugares disponibles, como dependencias flexibles capaces de ajustarse a las demandas funcionales de los usuarios. Todo aquello que asociamos con un modo de vida en un espacio acotado adquiere un perfil heterogéneo y permite su adaptación a un modelo de convivencia diferente. Si en otros cortijos es posible identificar la unidad de lo habitable, quizás más ajustado al concepto de lo residencial, aquí se entremezclan las dependencias siendo habitual los cambios de uso reversibles entre las distintas necesidades y los modelos productivos.



Fig.- II.38. Imagen de jardín nevado.

Para poder comprender mejor estas ideas que estamos abordando sería necesario matizar algunas condiciones de habitabilidad según el clima. Al encontrarse la casa en una cota elevada, alrededor de 750m, es un lugar frío, incómodo de habitar en invierno, y aunque hay numerosas chimeneas en cada planta, solo después de varios días de uso para vencer las inercias térmicas de los espacios, la casa comienza a ser confortable en este periodo. Las viejas y frágiles carpinterías de madera desvencijadas, de mínima sección, con cristales de 3mm de espesor difícilmente atemperan las condiciones externas. Este malvivir invernal se torna fresco y agradable el resto de las estaciones. Por ello siempre se ha evitado la permanencia en ese periodo de tiempo, salvo por las imprescindibles visitas por requerimientos de la producción y gestión.

En invierno, era la época para acudir a la temporada de la molienda de la aceituna, propia y ajena; de la poda de árboles frutales y jardines; del labrado y aireado de las tierras; del acondicionamiento de los balates y otras tareas de mantenimiento. Escapadas intermitentes desde la ciudad, donde motivados, sobre todo por el calendario escolar, se permanecía de forma habitual. Otras ocupaciones en la ciudad eran las gestiones administrativas, la vida



Fig.- II.39. Labrado de las tierras para la siembra.

Fig.- II.40. Riego de jardín por inundación.

Fig.- II.41. Poda de la parra virgen en la fachada norte de la casa.

Fig.- II.42. Cultivos de hortalizas.

social y la compra de suministros. En el inicio de la primavera, con la siembra de los primeros productos<sup>25</sup>, retoman las idas y venidas, siendo cada vez más prolongadas las estancias hasta el comienzo del verano donde el traslado es permanente. A finales de septiembre, después de las cosechas de cereales y una vez colgado el tabaco, se retornaba a la ciudad. Posteriormente se prolongaban los desplazamientos hasta diciembre, por parte del propietario y sus administradores, para la recogida de la aceituna, la puesta en marcha del molino y el descuelgue del tabaco para empaquetarlo en fardos. En esta casa la variedad de cultivos y tareas agrícolas y ganaderas llenaba el año de actividades diversas. Sin ser una cortijada de grandes dimensiones, la diversidad de su producción abarcaba toda la variedad: del secano, cereales y olivar; de regadío, una amplia gama de frutales (ver imagen de inventario de frutales) y productos hortícolas; además de tabaco, maíz, vides. A esto hay que añadirle los procesos productivos como consecuencia de las materias primas obtenidas. En la era se aventaban los cereales para obtener el grano, se disponía de molino de aceite y de lagar para el prensado de la uva. Además de todo tipo de animales de corral para consumo propio y de caballerías para el tiro y las faenas agrícolas, también se utilizaba ganado vacuno para estas faenas y existía un numeroso rebaño de cabras y ovejas. Todos los utensilios y maquinaria detectados permiten especificar con mayor detalle otros procesos de manufactura y preparado.

Estas casas antiguas de grandes dimensiones y donde se alojaban conjuntamente las familias de los patrones, de los capataces y los caseros, las del servicio y los colonos, afrontaban esta situación desde la dualidad de modos de vida, espacios de verano y espacios de invierno, lugares que permitían intercambiar el sistema de vida de forma estacional. Esta propuesta habitable se articula mediante la repetición de la orgánica de cocina-comedor como núcleo vital de la actividad, disponiéndose este equipamiento en cada planta, arriba, separada de la tierra para invierno, abajo, fresca y cercana al patio y al jardín para el verano. La duda siempre estribaba en cuando cambiar de una a otra, cuando trasladarse con los enseres - ¿por San Juan, 24 de junio, y San Miguel, 29 de septiembre? - Era y sigue siendo una posibilidad. Conviene matizar que el número de personas que llegaban en verano para quedarse de forma permanente era muy superior al invernal.

<sup>25</sup> Conviene insistir que, al encontramos en una zona de inviernos fríos con heladas habituales, esta característica climática limita la producción agrícola en invierno.





Durante el verano, al trasladarse las actividades domésticas a la planta inferior, al entorno del patio, queda solo la planta alta para el descanso nocturno, alguna siesta<sup>26</sup>, y otras actividades más tranquilas de estudio o trabajo, aisladas del bullicio vital de la planta baja.

Los cortijos se generan y construyen de forma heterogénea, se van transformando y ampliando como resultado de la demanda de los espacios y locales que responden a las necesidades y programas de dos tipos de actividades, las relacionadas con la vida diaria de un conjunto de familias y las que originan la producción agrícola y ganadera. Como resultado de la conjunción de ambas aparece un modo de vida con gran nivel de autosuficiencia, capaz de motivar usos entremezclados que eliminan las diferencias entre habitar, trabajar y descansar, entre producir y consumir, cruzando los recursos y medios de forma que se genere un modo de vida unitario. Este sistema de organización convierte en ocio los hitos productivos e implementa la producción secundaria en los tiempos de descanso encuentro entre los que habitan la casa. Al calendario de actividades agrícolas y ganaderas se superponen, en los tiempos libres existentes, las tareas de producción de salazones y conservas, de matanza y preparado de embutidos y quesos, de prensado de la uva para producir el mosto, de fabricación de dulces. También las tareas de mantenimiento de los edificios y reparación de maquinaria, o las escapadas para la caza y la pesca. No faltaban los tiempos de costuras y zurcidos, de recosido de los sacos y soleras. En épocas anteriores otro calendario significativo en la programación de actividades del cortijo era el religioso, donde la devoción mariana añadía hitos muy respetados que eran convenientemente preparados. Otras tareas más específicas estaban fijadas en el calendario y se hacían por grupos de diversa índole, la limpieza del cobre, el encalado de las paredes, el lavado y secado de la lana de los colchones, el descuelgue de las cortinas y visillos para su limpieza o el repintado de maderas y cerrajerías para su protección y conservación; sin olvidar otras tareas de mantenimiento, como la reparación de los sillones y asientos de enea, el trenzado de cuerdas para cestas, sillas y taburetes, la reposición de los tejidos de las cortinas de esparto, la reposición de tablillas de las persianas de madera, de limpieza de los pozos, acequias y albercas. Para reconocer, recordar y poder recopilar la enorme cantidad de tareas que se realizaban ha sido enormemente útil el afán conservador de su actual propietario, que cuidadosamente ha clasificado, ordenado y restaurado todas las máquinas

<sup>26</sup> Mención aparte merece el capítulo de la siesta, donde cada uno ya tenía un lugar elegido por experiencia o disfrute de ese tiempo de descanso en las horas de mayor calor. Pasillos, porches, emparrados, galerías, zaguanes y la cara norte de la casa destacaban por su frescor ambiental en esas horas.



Pág anterior.

Fig.- Il.43. Desgranadora de maíz.

Fig.- Il.44. Molturadora de uva.

Fig.- Il.45. Artesa con su soporte.

Fig.- Il.46. Piedra amoladora.

Fig.- Il.47. Despensa con batería de cocina tradicional de aluminio.

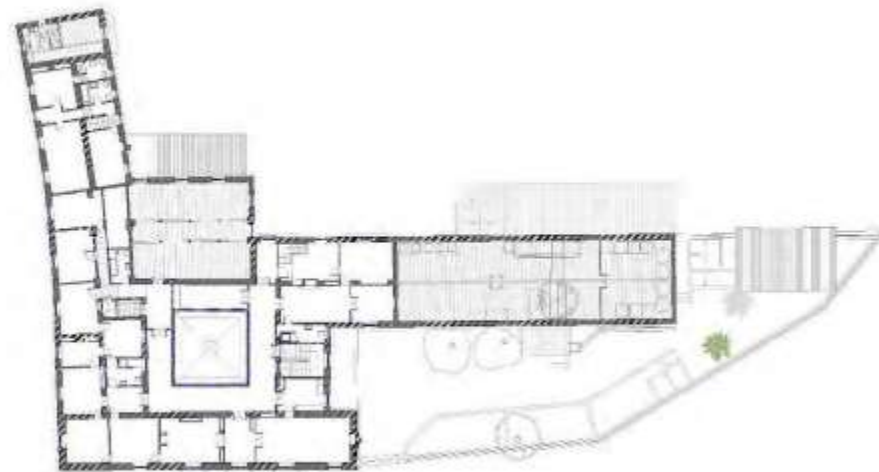
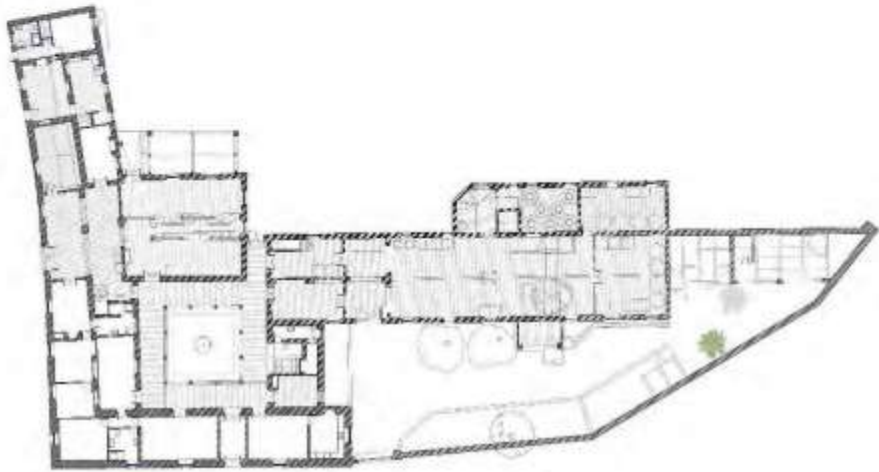
y artilugios que ha ido encontrando. Molinillos, amoladoras, amasadoras, desgranadoras de maíz, queseras, descascarilladoras de almendra, arados, trillos, empacadoras, constituyen una magnífica colección de aperos, de maquinaria agrícola y productiva. Toda esta variedad de maquinaria permite comprobar reiteradamente la vocación emprendedora del primer propietario, puntualmente informado de los avances industriales y siempre presto a introducir nuevas tecnologías para la mejora productiva y la simplificación de las tareas<sup>27</sup>. Puede observarse la extensa variedad de orígenes de las nuevas adquisiciones en esta materia. Otro testimonio fundamental es la conservación del molino de aceite que, aunque dejó de funcionar a mediados del pasado siglo, mantiene todo su equipamiento completo.

Es interesante recuperar desde una óptica actual estos modelos integrados de habitar y producir, donde la flexibilidad de los espacios permite cambiar el uso con facilidad. Una vez superada la denostada zonificación de usos que tanto ha perjudicado al crecimiento de nuestras ciudades y pueblos, la hibridación de programas urbanos y domésticas, nos permite recuperar la heterogeneidad de nuestros espacios vitales, y dotarlos de capacidad de evolucionar para nuestra organización personal y familiar, incluidas sus necesidades de soporte espacio-temporal para el trabajo y el ocio. Esto se incentiva mejor en el medio rural y periférico donde la reducción de costes del suelo permite habitualmente disponer de mayor superficie operativa, lo que implica una mayor versatilidad en el tiempo según demanda.

---

<sup>27</sup> Fruto de la experiencia y la tradición, a menudo de transmisión verbal y mediante recursos tan singulares en la lengua castellana como el refranero, se genera y se conoce una organización de las tareas cotidianas asociadas a los distintos espacios que evolucionan ante los dictados del clima.

Fig.- II.48. Planta baja. 2016  
 Fig.- II.49. Planta alta. 2016



## Secuencias, ambientes y tránsitos

Cuando se analiza la secuencia de espacios principales que estructuran la casa, zaguán, patio, cuadras, corrales, molino, secaderos, salones, gabinetes, cocinas, etc. se observa que podemos identificar su uso por el nombre que reciben. Fácilmente podemos recurrir al modelo organizativo que identificaba Louis Kahn entre espacios servidores y espacios servidos, espacios autónomos y espacios complementarios.

Desde la identificación de la relación entre ambas categorías se comprende que los modelos de uso acaban potenciando los espacios de tránsito, lugares de intercambio, vacíos sin uso predeterminado que fácilmente se habilitan como soporte de apoyo para el conjunto de actividades, inicialmente no programadas y que buscan su localización en la jornada laboral acorde a las cualidades habitables de cada lugar y a los tiempos disponibles en cada franja horaria. Estos lugares intermedios, de tránsito y distribución, son el objeto de mi especial atención. Aparecen como resultado de la necesidad de relación entre otros espacios protagonistas del programa, o como vacíos resultantes del encaje entre volúmenes mayores, huecos de separación que permiten su acomodo geométrico.

Habitualmente son minusvalorados como meros tránsitos en busca de los espacios más significativos, o como lugares de espera. A veces son esos lugares ideales para la confianza o la consulta más cercana. Lugares de encuentros fortuitos, de cortas estancias o de tiempos intermedios. Lugares donde se asimila la experiencia de lo ya visitado y se anhela la próxima visita. Lugares que nos regalan su cualidad porque no esperamos mucho de ellos y sin embargo, nos sorprenden, porque nos cuentan relaciones imprevistas, miradas cruzadas sin destino previo, aunque cargadas de curiosidad. En ellos, la falta de protagonismo propio, permite incorporar con naturalidad matices que construyen nuestra memoria menuda, la de los pequeños detalles que nunca se olvidan. Su condición de intersticio lleva aparejado en

muchas ocasiones la posibilidad de convertirse en conductos fluidos de la luz y el aire. Al separar espacios de mayor entidad o conducir los recorridos entre ellos, capturan las condiciones externas y les sirven de vehículo. Son conductos de diversa configuración donde fluyen personas y materiales<sup>28</sup>, pero también los parámetros ambientales, luz, aire, humedad. Incluso, debido a esa cualidad de espacios menores, la práctica disciplinar los suele convertir en depositarios de todos los artilugios y mecanismos que queremos evitar en los lugares protagonistas.

A pesar de todo ello no son lugares ocultos, porque son necesarios, y su protagonismo menor ha sido vital para muchas arquitecturas memorables. Álvaro Siza es un arquitecto que ha demostrado con frecuencia un cuidado singular en el diseño y organización de estos espacios. Su especial atención por los recorridos implica la cualificación detallada de cada espacio que lo constituye. En una certera entrevista comenta, "El movimiento es una forma más de ordenar el espacio, de hacerlo legible y de establecer relaciones"<sup>29</sup> Más adelante cuando el entrevistador añade, -Siempre has dicho que "un proyecto solo está acabado cuando puedo recorrer todos y cada uno de los rincones con la imaginación." Siza responde: "Creo que es fundamental recorrer hasta el último rincón, porque solo de esta manera, cuando dibujas un pequeño detalle, puedes hacerlo correctamente, ya que tienes presente todo el edificio con sus movimientos y acabados"<sup>30</sup> luego continúa matizando, "Me gusta hacer ese recorrido progresivamente, como si se tratara de una película. Siempre hay un momento en que es necesario hacer ese ejercicio mental, resulta indispensable, y entonces el proyecto se va llenando de cosas muy diferentes como el color, el material, las vivencias de las estancias..."<sup>31</sup> Es patente el concepto de integridad que subyace en las obras de Siza, el cuidado con que estudia todas las relaciones entre los distintos espacios y estancias que configuran el proyecto. En la obra de Siza no hay detalle o espacio menor, todo encuentra acomodo en un sentido global o total de cada arquitectura

Recuperemos ese mecanismo de experiencia personal del arquitecto recorriendo su obra imaginariamente para corroborar la idoneidad de las relaciones entre todos los lugares que

---

<sup>28</sup> Llamar la atención de como la propia normativa de acondicionamiento térmico limita el tratamiento de estos lugares sino tiene carácter estancial o de uso concreto.

<sup>29</sup> Extraído de la entrevista realizada por Juan Domingo Santos a Álvaro Siza y publicada en la revista El Croquis N.º 140, Madrid: 2008. pág. 32.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.





el cuarto lado, el norte, pero que recibe luz del suroeste. La inferior adopta la forma de claustro abierto adintelado con tres lados iguales, el cuarto lado se prolonga para conectar con el jardín. Esta conexión se percibe continua a nivel de suelo, sin embargo, ese espacio esta deslindado mediante un dintel apoyado sobre dos canes encajados, en forma de caveto o nacela, similar al que acota el hueco de la escalera principal de mármol, aunque este se enrasa en su cara interior con la losa de la escalera. Esa disposición de patio con galería y claustro en todo su contorno crea una atmósfera de miradas cruzadas, genera un espacio de relación, que agiliza la convivencia y articula la organización de personas y tareas. Su configuración fue estudiada con precisión y para ello se encargaron 12 columnas de Sierra Elvira abujardada de cuidada labra y estilizado éntasis y cuatro vigas de pino que vinieron e América<sup>32</sup>. Cada viga, de dimensiones de 9.50m de longitud y 20x34cm de escuadría, descarga un lateral del patio y se prolonga hasta el muro siguiente atravesando la galería. De esta forma se garantiza el atado con los muros perimetrales de las galerías, los que garantizan la estabilidad integral del conjunto. El alfarje se completa con vigas de madera de sección rectangular y tablazón lisa como la solución constructiva de la galería abierta de planta baja.

De forma contraria a lo habitual, en este cortijo, así lo llamaban sus propietarios, el verdadero núcleo de la casa es el patio, como ya hemos subrayado. Como ventaja añadida a la configuración del patio tenemos el generoso ancho (de media 2.25m) de la galería. Esta amplitud añade a su condición de pasillo de comunicación una capacidad de estancia, de lugar intermedio que posibilita multitud de otros usos, tanto sugeridos como imprevistos. Esta galería aumenta aún más, si cabe, la condición de plaza interior que tiene el patio; de pulmón donde se genera la vitalidad del cortijo, aquí transformado en el espacio público interno. En esta casa, a pesar de disponer de una larga hilera de balcones a la fachada de la calle, al tratarse esta de una calle de paso sin edificaciones próximas, la vida se vuelca completamente al interior. Es habitual escuchar la pregunta, cuando uno se acerca al pueblo a comprar alguna cosa en el periodo estival: ¿Estáis ahí? ¡Como está todo tan cerrado! El único signo habitual de la permanencia veraniega era la apertura de la puerta principal, aunque su uso era y sigue siendo, reducido; solo para el tránsito peatonal hacia el pueblo,

---

<sup>32</sup> Vigas, no consta la procedencia exacta al ser solo un apunte contable. También consta su llegada al Puerto de Motril y su transporte a la Villa de Otura mediante carros de tiro.



Fig.- II.51 . Imagen interior del patio.

alguna compra de última hora, o la asistencia a alguna institución como la iglesia o el ayuntamiento.

Siempre se ha percibido el patio de la casa de Otura como un espacio público, su pavimento urbano y sus galerías rememoran soportales de una calle que se pliegan de forma convexa. Es evidente que en origen el interior del patio no disponía de ningún solado,<sup>33</sup> solo tierra compactada regable como mecanismo de fresco, lo que eliminaba esa condición habitual de patio doméstico pavimentado. Sorprende, desde una mentalidad actual, el gran nivel de acabado del forjado de madera, el único en todo el cortijo donde las vigas y viguetas son de sección rectangular y el entablado cepillado y barnizado. De igual manera contrasta la calidad de la labra de las columnas con respecto a la discreción que presenta el pavimento. Es un patio muy cuidado en su traza, sus proporciones y sus acabados, si exceptuamos el plano de suelo; un plano duro y resistente, con un interior de tierra compactada, posteriormente cubierto con una capa de mortero tratada superficialmente con rodillo de puntas cuadradas. Sus impecables proporciones no necesitan de costosos solados, prefiriendo un soporte adecuado para los trabajos y tránsitos previstos.

La casa presenta una fachada al sureste, la que mira hacia el pueblo, con contraventanas de librilla de color rojo inglés que en verano se cierran para proteger del intenso sol veraniego. Esto les lleva a pensar a los vecinos del pueblo que la casa está cerrada y sus habitantes ausentes. A ello contribuye la entrada habitual por la puerta Falsa, ese gran portón lateral que abre a una pequeña plaza privada separada y oculta desde la calle por árboles y setos de aligustre.

Esta plaza de intercambio, es ya un espacio interior que sirve como un primer filtro del exterior urbano, se podría decir que funciona como el compás de un convento, un lugar de recepción de personas y suministros<sup>34</sup>, de trueques y contrataciones, de tratos y acuerdos. Este espacio sirve también de acceso a los corrales y a las huertas y es el paso obligado de toda la maquinaria agrícola. Por todo ello, para el capataz y los propietarios era y es una posición estratégica de control e información puntual de todos los acontecimientos, un paso obligado por donde transcurren las entradas y salidas, donde se conciertan las tareas diarias

<sup>33</sup> Posteriormente se añadiría una fina capa de mortero tratada superficialmente con rodillo de puntas de diamante que dada su fragilidad, se fue perdiendo y reponiendo de manera más burda.

<sup>34</sup> En épocas anteriores era habitual ver a primera hora de la mañana la llegada de todos los proveedores con sus productos, el lechero con su carromato, el pescadero con sus cajas de madera con hielo atadas en la bicicleta, el panadero...



y se reciben los partes orales de trabajo. Unas sillas de anea y una robusta mesa de madera estaban junto a la puerta desde primera hora para lo que fuera menester. Su orientación suroeste facilita la sombra de la mañana para el trasiego.

Existe otro gran espacio de labor, donde están las cocheras, almacenes de aperos, un segundo granero, el de la paja, las cochineras y gallineros, pero al que su propio nombre lo define, el corral. Es un espacio de uso y apoyo para las tareas agrícolas, y donde antaño existían todo tipo de animales. Es un espacio complementario donde se trasladan las tareas y trabajos más sucios. Arreglos y limpieza de maquinaria y vehículos, lavado y adecentamiento de las caballerías y animales de tiro, degüello de animales para cocinar (pavos, pollos, conejos, liebres, corderos, cabritos, perdices, patos...etc.). Actualmente también se usa para las cargas de las cubas de aceituna que la almazara deposita durante la recogida.

Si hay una característica preponderante en los cortijos andaluces es la construcción de un recinto que se cierra mediante edificios y muros perimetrales, donde se alojan uno o varios patios de labor. Esta casa responde a ese modelo, aunque la imagen urbana que se percibe es la de una casa solariega, ya que toda la actividad agrícola queda en un segundo plano. Solo uno de ellos tiene conexión directa con el exterior, el patio del molino, su lógica de trabajo así lo requería para la descarga de la aceituna en los trojes. Al final del lado sureste de la casa principal aparece un gran portón de entrada para las caballerías en los primeros tiempos y para los tractores con remolque en una época posterior. Una condición singular que permite comprender los usos y caracterización de los espacios es la toponimia que ha ido nominando cada dependencia conforme al uso y costumbre, o respondiendo al nombre del usuario histórico de esos cuartos, solo sustituido en la siguiente generación por un nuevo nombre. Esta fórmula es la más habitual en este tipo de cortijos para los dormitorios y aposentos. La puerta Falsa da nombre a la escalera falsa. Otros nombres que encontramos son: cuarto de baúles, cuarto de los peros, cuarto de las papas, cuarto tocador, gabinete, sala baja, despensa, bodega, torreón, cuarto rojo, cuarto de las camas negras, cuarto de la abuela, la biblioteca, cuarto de las muchachas, la cocina de abajo y la de arriba.

No parece oportuno clasificar esta casa como arquitectura rural, al menos después de la reforma que añade el patio como lugar central y vivero. En sus orígenes es evidente esta condición rural, de espacio elaborado como fruto de una experiencia transmitida y destilada en lo organizativo y en los sistemas constructivos. Sin embargo la transformación que incorpora el patio transmite una cuidada proporción y un riguroso replanteo de la posición

del patio, esa sensación de calidad y precisión también está presente en las soluciones constructivas adoptadas. Su cercanía a la ciudad, inferior a 10 km, le añade muchas prestaciones de cultura y servicios<sup>35</sup>.

Esos lugares donde todo está disponible a poca distancia, la vorágine de la ciudad y la pausada vida campestre, la palpitante energía urbana y la reconfortante cercanía de la naturaleza. Ciertamente se trata de una naturaleza artificial, transformada por la constante intervención humana, pero donde la vegetación le gana en densidad al ladrillo. Lugares de borde, de intercambio y transición, donde es posible coger los alimentos de la huerta y los frutales. El lugar soñado después de la Revolución industrial, la casa con capacidad de producción agrícola, pero en el límite de lo urbano, de la densidad de la actividad social. No es una posición periférica, porque su autonomía le concede entidad propia. El cortijo de Otura no se percibe como una pequeña unidad residencial que sumada a otras va configurando un núcleo urbano, sino como una entidad de un nivel superior cuya capacidad y energía intrínseca le dota de presencia y actividad propia. Su relación urbana, está en el área metropolitana de una ciudad media, no es de dependencia, sino de complemento. Es un lugar cuya propuesta al usuario es la de un modo de vida integral en el territorio, ajena a la dependencia que le otorgaría una vivienda aislada convencional.

---

<sup>35</sup> El autor siempre ha habitado al borde de la ciudad, aunque creció y fue educado en una ciudad mediana, estudió en la universidad de una ciudad un poco más grande, -el doble de tamaño-, y a partir de finalizar los estudios de arquitectura, siempre ha vivido fuera de la ciudad, en pequeñas poblaciones, al borde del campo, en el espacio de transferencia entre lo urbano y lo rural.





## Construir la casa

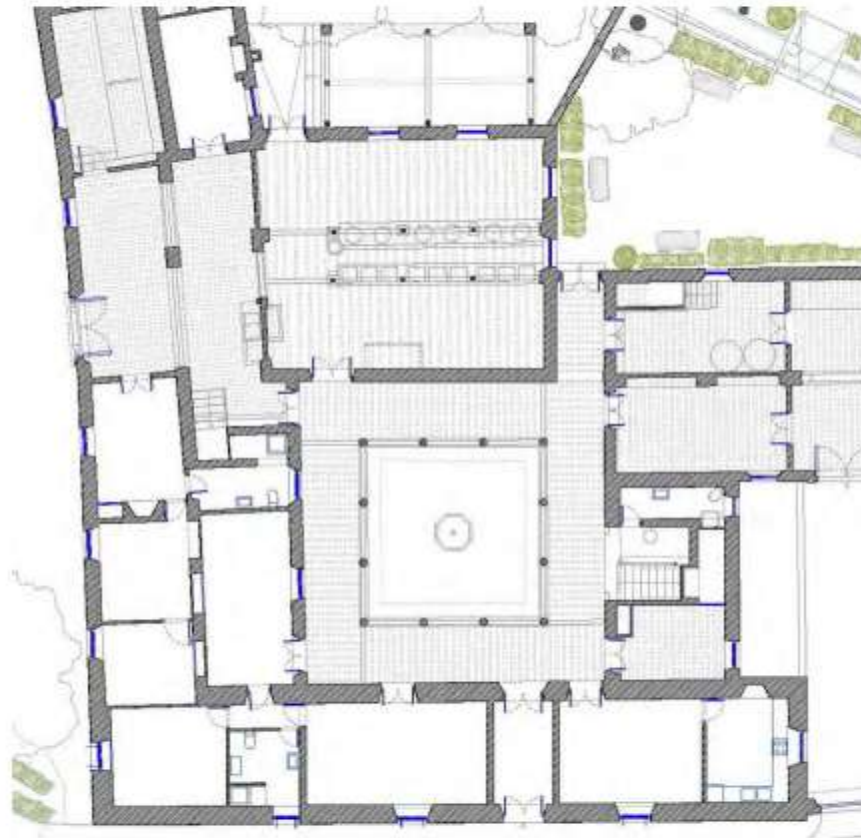


Fig.- II.52. Detalle de planta de nivel inferior con proyección de estructura de techo.

El cortijo responde a los sistemas constructivos heredados de la arquitectura agraria en la vega granadina del Genil y se compone de las piezas habituales de estos equipamientos rurales, más una serie de piezas habitables y de libre disposición. Además cuenta con molino, cuadras, graneros y otras dependencias agrícolas, según ya hemos adelantado. Su uso es de carácter estacional, determinado por el régimen de los distintos cultivos. Al encontrarse en el límite de la vega, por cota de altura, dispone de tierras de regadío, pero también de secano, por tanto, es un cortijo de tipo mixto. Como singularidad, dada su proximidad a la ciudad y su uso veraniego, presenta un huerto interior combinado con jardín de recreo.

La casa está construida de forma predominante, con muros de carga mediante el sistema de fábrica mudéjar, cuyas características son gruesos muros de tapial o mampuesto de piedra, con pilastras y verdugadas de ladrillo, revocados de cal. Algunos muros interiores se sustituyen por pilastrones de ladrillo para permeabilizar el uso y disponer de varias crujiás libres continuas, como por ejemplo en el zaguán de la puerta Falsa. Se detecta una cierta singularidad en la configuración de los muros de carga de la pieza longitudinal en L que constituyen la esquina exterior de la casa, la cual es la falta de arriostamiento transversal suficiente en todo su desarrollo, confiando este arriostamiento al atado de los forjados y a livianos muros de fábrica de ladrillo<sup>36</sup>. Un espacio diferente en su configuración estructural es el de las cuadras que se resuelven mediante una doble hilera de pilares de fundición que nacen sobre la altura de los pesebres. Estos pilares pasan a ser pies derechos de madera de sección cuadrada en el nivel superior, el granero de la cebada. Dos espacios construidos de forma coetánea a la reforma de la casa para la implantación del patio<sup>37</sup>. Estos espacios disponen de vigas de madera de sección recta similares a las que conforman el patio, por lo que previsiblemente tengan la misma procedencia.

<sup>36</sup> Probablemente esta falta de atado transversal a la crujiá sea el motivo de una serie de patologías actuales que han llevado a la separación del muro de fachada, con la aparición de grietas.

<sup>37</sup> Según consta en los partes de obra por administración existentes en los archivos privados de la Propiedad.



Fig.- II.53. Piezas de cogida de fundición de hierro de la escalera principal.

Fig.- II.54. Huellas y tabicas del último tramo de la escalera Falsa hasta el camaranchón.

En este sistema estructural de entramados murarios hay una excepción. El muro de cerramiento exterior de la galería de la planta alta, donde se disponen todos los balcones del patio, tiene un espesor de solo una citara de ladrillo. No es un muro horadado por ordenadas series de balcones, sino, siguiendo la tradición de las galerías acristaladas o muy perforadas de la casa andaluza a partir del siglo XVII, un cerramiento liviano que complementa los huecos y que se sitúa más próximo a una galería semiabierta -un claustro tabicado en expresión más mundana-, que una construcción de una galería consistente, encerrada entre muros. Es patente, cuando nos desplazamos por el interior de la casa, que nuestros pasos reverberan continuamente a través de solerías sueltas o ventanas mal selladas transmitiendo la vibración procedente de la falta de atado o compacidad que imposibilitaría una adecuada solidez estructural, dicho en otros términos, del carácter articulado de la estructura existente. De la lectura de las estructuras de palos en los camaranchones es de donde hemos podido deducir la mayor parte de los cambios y reformas acontecidos. En estos espacios quedan patentes, mediante todo tipo de tirantes, apeos y puntales, cómo se han ido agregando cuerpos y ensanchando cubiertas a lo largo de las distintas fases de obras acaecidas. Los elementos de comunicación vertical en la casa grande son dos. Por una parte la escalera de la puerta Falsa, más humilde, de mamperlán, solería hidráulica y barandilla de hierro; que luego se prolonga en sentido ascendente con un segundo tramo más empinado, para desembarcar en los camaranchones. (Ver sección adjunta) Este último tramo está ensamblado mediante barandilla de listones de madera vista paramentada de rasilla de ladrillo enlucido. Las huellas, las tabicas y el plano inferior son de tableros de madera maciza machihembrados. Por otra parte, la escalera principal es de mármol blanco de Macael y dispone de una barandilla de fundición y un pasamanos de madera fresada.



Fig.- II.55. Sección de casa por las dos escaleras principales.

Las fachadas son sencillas y ordenadas, con huecos verticales y balcones con recercos de yeso en relieve pintados de color. Al igual que en el caso de las cubiertas, por la distribución de huecos y por las alturas de los aleros, podemos descomponer con facilidad la composición en las unidades independientes que se han ido sumando. A ello contribuyen las juntas vistas de la fábrica de ladrillo entre volúmenes que conservan con nitidez la separación entre ellos, permitiéndonos identificar cada edificio.





Fig.- II.56. Torreón desde la calle Las Vegas (antiguo callejón de la era).

Fig.- II.57. Encuentro entre alero de la casa del Colono y casa principal.

Fig.- II.58. Alero desaparecido extraído de imagen del siglo XIX de la casa principal anterior a la reforma.

Fig.- II.59. Encuentro de aleros entre casa y torreón.

En la esquina destaca un torreón cuyos huecos, dos en cada cara correspondiente a las fachadas exteriores, disponen de dinteles, que originalmente eran achatados arcos conopiales, rellenos de celosía de ladrillo hueco doble, que luego fueron reconvertidos en arcos del tipo deprimido rectilíneo. Por último, se terminaron cegando algunas celosías y se colocaron mallas de acero trenzado en los otros huecos para evitar la entrada de aves. Como elementos significativos de acceso existen dos portadas, la principal, recercada de piedra de Sierra Elvira estriada, con cierto carácter urbano, y la Falsa, de jambas de ladrillo, canes de piedra, dintel recto de madera y protegido con alero cerámico.

Los dinteles son en su mayoría cargaderos mediante rollizos de madera, salvo las vigas vistas del patio, de las cuadras y del granero, que son escuadrías de sección rectangular de procedencia conjunta de ultramar, como hemos indicado. Los forjados son de rollizos de madera y tablazón, excepto las galerías del patio cuyas vigas son de escuadría cepillada.

Las cubiertas, de teja árabe, están resueltas a dos aguas de pares y nudillos, excepto el torreón resuelto a cuatro, y el final del cuerpo principal hacia levante, rematado a tres aguas. El torreón era utilizado como secadero de productos alimenticios y mirador. Todas las cubiertas de la planta alta tienen cámara registrable bajo cubierta, denominados camaranchones en estos pagos, que están sobre forjados de rollizos cuyas caras inferiores presentan falsos techos de cañas y escayola adherida a las cuerdas de atado entre ellas.

Quizás un elemento singular para diferenciar las distintas intervenciones en la casa sean los tipos de aleros existentes. Si nos situamos en la plazuela de la puerta Falsa, podemos observar varias circunstancias singulares. Los aleros de las casas del colono y su prolongación, antigua cochinería (Fig.- II.50), son de similar factura al alero intermedio del torreón en ese nivel (Fig.- II.50.) Sin embargo, no coincide ni con el alero original de la casa (Fig.- II.50), ni con el de la casa después de la reforma (Fig.- II.50). Esta misma lectura puede realizarse en las plantas y su evolución. Hay una cierta correspondencia entre las casas del colono y el torreón, el alero se resuelve volando un ladrillo a tizón de cada dos, pudiendo tener un origen similar, y cierta similitud con el alero original de la casa, hoy desaparecido, con un ladrillo a tizón de cada tres. Posteriormente, en la reforma ese alero se rehace, probablemente al ampliar el castillete para cubrir la galería como en la fachada principal. La nueva solución de alero consiste en colocar ladrillos aplantillados en forma de canes, cubiertos por un ladrillo a tizón (Fig.- II.50 / Fig.- II.50). Por lo tanto los aleros, no solo identifican las épocas de cada construcción, sino también las de cada reforma.





Fig.- II.60/ Fig.- II.61/ Fig.- II.62/ Fig.- II.63

Detalle de diferentes modelos de solerías hidráulicas implantadas en la reforma de 1904

En la albañilería interior las particiones son de tres espesores, de un pie de ladrillo macizo, de citara o de tabique sencillo. En todos los casos están enlucidos con yeso y la mayoría de ellos están acabados con cal actualmente. Algunos dejan entrever bajo la cal pinturas y recercados de color de un estado anterior que solo se conserva en algunas estancias, entre las que destacan la sala baja, el cuarto tocador y la capilla, donde todavía se pueden disfrutar magníficos frescos con escenas costumbristas diversas. Pero detengámonos en la cal. Es curioso comprobar cómo esta casa en sus distintas fases ha pasado por diversas situaciones de color. El encalado actual de todo el conjunto, en color blanco, tuvo un precedente en color almagra, que habitualmente aparece al desprenderse las capas de cal posteriores -hecho que puede comprobarse en las fotos antiguas donde el blanco se limitaba a los casetones de la fábrica mudéjar del torreón-, y a lo recercados de yeso de los huecos de la fachada principal (Ver Fig.- II.15). Este color hoy lo podemos encontrar en las pilastras del torreón y se ha recuperado para pintar el zócalo.

Existe una relación implícita entre un sistema constructivo, en nuestro caso heredado y depurado de una tradición local, y la distribución de espacios y su configuración. La construcción muraria con dinteles para los huecos y conexiones entre cuerpos edificados transmite una percepción de las secuencias de espacios que segrega cada estancia como unidad autónoma, incluidos los tránsitos y vestíbulos. Más adelante, las vanguardias arquitectónicas cambiarían radicalmente esa sistemática dotando a la arquitectura contemporánea de la fluidez que la caracterizó largo tiempo. En la casa las secuencias se muestran consecutivas, pero claramente diferenciadas. O quizás sea este el rasgo más evidente de una composición clásica, aquí resultante de una tradición continuada.

Las carpinterías de puertas y ventanas, todas a juego salvo añadidos posteriores, son de madera pintada en dos tonos de marrón, claro y oscuro. La cerrajería de la barandilla de la escalera de mármol blanco es de fundición. El resto de barandillas y balcones es de redondos, cuadradillos y pletinas de hierro, con macollas en algunos casos. Existen además en la casa multitud de accesorios de hierro para atar las caballerías, atirantar cubiertas, evitar el vuelo de las persianas, colgar los cortinones y las arpilleras. Entre las rejas distinguimos dos formas de colocación. En la mayoría de los casos, las más antiguas, están embutidas en el marco de la carpintería de madera. Posteriormente hay un segundo tipo en el que la reja es independiente del hueco y tiene su propio bastidor con garras al muro.

Las zonas más nobles de la casa, procedentes de la reforma de comienzos de siglo XX, disponen de solerías hidráulicas en las nuevas dependencias, añadidas o reformada, y de



Fig.- Il.64. Imagen del interior del camaranchón existente sobre el granero de la cebada.

Fig.- Il.65. Detalle de estructura de madera del forjado y pies derechos del granero de la cebada.

Fig.- Il.66. Visión de la estructura de madera del patio.

losa de barro rojo en las partes más antiguas. Las cuadras disponen de losas de piedra irregulares de gran formato, en el lado de los pesebres para las caballerías, y acabado terrizo en los del ganado vacuno. En este espacio de cuadras existe un elemento curioso, es un camastro de madera colgado a media altura mediante dos pies de madera para el descanso nocturno del "piensaor"<sup>38</sup>. El patio del molino presenta un empedrado de guijarros, con alguna losa de piedra interpuesta. En los graneros y pajares el suelo es la propia tablazón de madera clavada sobre los rollizos de chopo castellano.

Para los baños y cocinas se han empleado azulejos blancos o de motivos granadinos, completando la pequeña gama de materiales de revestimiento formateados. Los zócalos pasan por debajo de las ventanas en el exterior, los plintos y zanquines son anchos, de unos 25 cm. Todos ellos están pintados de cal coloreada en tonos oscuros en la actualidad, anteriormente, estos últimos, se pintaban al óleo.

Las carreras de madera, vigas de descarga sobre las columnas de piedra, que construyen el dintel perimetral del patio, se prolongan en cada extremo hasta alcanzar el muro perpendicular; podríamos dibujarlas como un aspa. Esta solución constructiva de atado entre las fachadas de patio y el muro de fondo, introduce una percepción distinta de las galerías o soportales del patio aportando una continuidad lineal de cada lateral, desmontando la percepción de la esquina en cada encuentro. Cada lateral de la galería focaliza y enmarca una entrada a cada uno de los espacios principales por su carga de uso, comedor y cocina, cuadras y puerta Falsa, almacenes, molino y jardín. Ello propone una forma de uso que dirige los recorridos de trabajo y que se yuxtapone al espacio de encuentro y a su actividad propia. Una solución que suma circulaciones lineales y rotacionales a las diagonales lógicas de la configuración del espacio. De este tejido circulatorio se han ido segregando los lugares menos transitados como lugares de estancia. En esa línea de uso encontramos muy sugerente y acertada la elección de los pavimentos del patio. En el interior del patio el suelo original era la propia tierra compactada, una solución tradicional que permite ser regada para refrescar el ambiente, aunque tiene el inconveniente de transformarse en barro en épocas de lluvia intensa. En las galerías se utilizó solería de tacos, denominados panots de

<sup>38</sup> Esta es una palabra que nos causaba sorpresa al escucharla, y que pensábamos que procedía del mal hablar de las gentes rurales. Es una simplificación del término piensador, "encargado de dar pienso al ganado y de cuidar de la limpieza de los locales en que se aloja este" según la definición del DRAE. Para nuestra sorpresa comprobamos que también estaba reflejada en el libro AA.VV. *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitecturas de las grandes explotaciones agrícolas en Andalucía. Provincia de Granada*. Sevilla: Editado por la Junta de Andalucía, 2003, Pág. 79.





Fig.- II.67. Imagen de cuadras desde el lateral de los pesebres para ganado vacuno.

cemento, una solería hidráulica habitual de las aceras, y que confiere a las galerías un carácter urbano, de soportal, de lugar muy transitado y con gran vitalidad, ciertamente muy próximo a su realidad. Esta es una decisión acertada para garantizar la durabilidad y el trasiego continuo de personal y carrillos, si bien habría que matizar un inconveniente, al no ponerle una solera de suficiente espesor, se ha movido mucho con los años, perdiendo la planeidad. Este modelo de solado recuerda algunas de las formas de urbanización primigenias, donde las aceras surgieron de forma previa al pavimentado de las calzadas.

En la zona central, existe una fuente, un elemento que aclimata el ambiente de forma real y sensitiva, humidificándolo, una acción ambientalmente refrescante en épocas de calor, que además nos recuerda su actividad por el sonido, lo que incrementa nuestra percepción, y por ello nuestra sensación. El pavimento de tierra de antaño ha sido sustituido por una delgada y frágil solera de mortero sin armar, y su efecto de frescor por una abundante rosca de macetas con pilistras, *Aspidistra elatio*, que necesitan de la sombra y mantienen la humedad ambiental del riego matutino.

Como hemos apuntado anteriormente la casa de la Huerta Grande dispone de una cuadra con pasillo central para dispensar la comida a las dos hileras de pesebres. En este caso es una pieza muy cuidada y con pilares de fundición sobre peanas de piedra cajeadas para alojar los atados de los bueyes. En el forjado existente sobre las cuadras, para soportar el grano, la disposición de la vigería es especialmente próxima para incrementar la capacidad de carga del mismo<sup>39</sup>. Sobre las paredes de las cuadras se han dispuesto desde siempre todos los aperos y enganches de las caballerías y las yuntas de ganado.

Nota: Las referencias constructivas y tipológicas se han extraído del texto, AA.VV. *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitecturas de las grandes explotaciones agrícolas en Andalucía. Provincia de Granada*. Sevilla: Editado por la Junta de Andalucía, 2003.

---

<sup>39</sup> Entre dos viguetas el espacio de separación es del ancho de una vigueta aproximadamente, y en el ancho de la crujía, dividiendo la longitud de las viguetas entre tres partes, se coloca un fragmento de palo más fino para atarlas transversalmente y que funcione mejor el reparto de cargas. En el suelo del camaranchón la separación entre viguetas se duplica y estas se colocan según el ritmo de una gruesa y dos finas.





## Espacios circundantes: huerta grande, secaderos y corrales, huerto y jardín

*“Como consecuencia de su peculiar concepto, el jardín granadino no admite que se le califique netamente de complemento arquitectónico, puesto que en su constitución se funde, formando una entidad indisoluble, arquitectura, vegetación y paisaje, de tal modo que su ambiente forma el eje de la vida de la casa, que penetra e influye hasta en sus últimos rincones”.*

*Francisco Prieto-Moreno Pardo<sup>40</sup>*



Desde el patio, siguiendo la prolongación hacia el norte de la galería del lateral orientado al este, nos asomamos al jardín. Siempre produce una grata sorpresa para el visitante, que no lo espera, un jardín formalizado por setos recortados en esta casa solariega junto a la vega, más aún apareciendo pocas evidencias desde el interior de la casa de su existencia. Su posición detrás de la casa evita que pueda verse, salvo la fugaz mirada elevada que nos permiten las ventanas de las cuadras. Presenta un trazado de setos de boj cuyo origen aparece esbozado con lápiz suave en el plano de 1915 (ver Fig. II.1.). Un plano, mejor podría definirse como un mapa inacabado, donde precisamente, lo que falta por terminar es el jardín. Sin duda su atención se centra en los balates de la huerta, en sus plantaciones y en las acequias que rodean la huerta Grande. La casa se dibuja, pero con mucha imprecisión, incluso regularizando un trazado que no lo es, como podemos verificar en el levantamiento actual (Fig. II.55.). Algo parecido ocurre con las escrituras de compraventa, cuyo detalle de todas las parcelas agrícolas no alcanza la misma precisión en la descripción de los edificios. Un mapa cuyas prisas de dibujo se notan en los borrones de la tinta de los rellenos de la acequia, en definitiva un dibujo posterior, de compromiso, tras otro trabajo realizado. Desde una mirada actual, un paisaje profundamente antropizado. Un dato muy ajustado para datar su origen es una foto<sup>41</sup> donde aparecen los setos recién plantados a finales de la segunda década del siglo pasado. Es evidente que el descomunal y viejo ciprés

<sup>40</sup> La descripción del jardín granadino está extraída del libro del citado autor *Los jardines de Granada*, Arte de España, Madrid: 1983. Pág. 25.

<sup>41</sup> Ver Fig. II.56 y Fig. II.57 (imagen actual) realizadas desde el mismo lugar aproximadamente. La posición es identificable por la pilastra de ladrillo que se asoma en ambas.

Fig.- II.68. Planta de recinto interior tapiado incluyendo huerto y jardines.



Fig.- II.69. Foto del origen del jardín en la segunda década del siglo pasado.

Fig.- II.70 Foto actual desde la misma posición.

Fig.- II.71 . Laberinto de boj junto al ciprés centenario.

junto a la acequia, es de un origen muy anterior, probablemente, por su diámetro, próximo a los tres metros y en valoración de los expertos, con más de cuatrocientos años de antigüedad. El jardín unido al huerto, un elemento habitual de las casas grandes de esta época, constituye otro espacio singular dentro del recinto que encierra la vieja tapia del cortijo. Su carácter heterogéneo de espacio mitad productivo, mitad de recreo, lo asimila al del patio y al de otros espacios vivideros. Lugares de origen convencional y destino abierto, habitados por un modo propio de sus habitantes y transmitido a las siguientes generaciones de una forma natural. Su situación más apartada, de final de un recorrido, de salón abierto a la naturaleza, lo convierte en un lugar más tranquilo, de conversación y análisis, de planes y proyectos. Es un jardín adosado a la edificación, pero sin relación con los espacios interiores, tan solo hay una mirada desde el patio que lo atisba dado que el resto de las dependencias que existen en su perímetro son del tipo productivo.

No es un jardín que proceda de la regularidad de un trazado, sino de las imperfecciones de ocupar lo disponible. Su traza manual, sobre el propio terreno, nos habla de un lugar construido, elaborado desde las indicaciones de los propietarios y con la labra indicada al jardinero. Se comienza disponiendo un paseo central con una glorieta de rosales en el punto medio, en cuyo margen derecho se produce una primera implantación del huerto y del jardín. Posteriormente la construcción de la nave de cocheras, pajar y graneros segregó el terreno para el corral y acotó o redujo el segundo área de jardín, el más cercano a la casa. Esta operación determinó la distribución interior del huerto en la parte posterior y del jardín en el cuadrante más próximo a la casa. Se desconoce la fecha de construcción de esa nave, no aparece en el plano de 1915 y sí se tiene constancia de su existencia a mediados de los años cuarenta.

En el dibujo menudo de los senderos, vados de acequias y canalillos de riego se buscan conexiones progresivas, se procede de forma aditiva, se van provocando enlaces entre fragmentos contiguos<sup>42</sup>, los trazados se vuelven envolventes, todavía deudores de un uso segregado. Una vez más las actividades superpuestas van transformando un jardín agrícola, un paisaje doméstico que busca el equilibrio entre habitar y producir.

<sup>42</sup> Contigüidad. palabra prestada por Juan Luis Trillo de Leyva. *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2001.





Fig.- Il.72. Vista de rotonda de palmera desde plataforma de salida al jardín.

Fig.- Il.73. Vista de plataforma en sentido descendente

El jardín tiene su origen en la modificación de un fragmento de espacio abierto en el interior de un recinto previo que comparte con una huerta y múltiples frutales. Este modelo es el más habitual en la ciudad de Granada y muestra una continuidad evidente con la tradición hispanomusulmana, incluida la presencia del agua, en este caso de forma discontinua, por tratarse de un lugar en la vega, acorde con el reparto de los días de riego en cada pago. El turno corresponde coincidente con el fin de semana, lo que permite un mayor disfrute de los propietarios. Por tanto, el jardín parte de ocupar los terrenos disponibles dentro de unos límites prefijados y surge acomodándose a las situaciones previas de paseos centrales y edificaciones perimetrales. Otra decisión importante en su diseño es utilizar un único material vegetal para el trazado geométrico, el boj, una de las dos plantas imprescindibles, junto con el arrayán, en los jardines del entorno granadino. Parece evidente que el objetivo buscado con el trazado es el de recrear un jardín como lugar de deleite, como acertadamente lo describen Rojo y Casares.<sup>43</sup> En definitiva, se copia un modelo de jardín muy experimentado encajándolo en el área disponible.

Pero, volvamos al comienzo del recorrido. Saliendo desde el patio, por un fresco zaguán que lo une con el jardín<sup>44</sup>, desembocamos en una pequeña explanada longitudinal enfocada hacia el quebrado muro en forma de medio ábside de la sala de la caldera del molino, en donde se sitúa un elegante ciprés nuevo y hacia el ángulo cóncavo del muro, una columna recuperada de no se sabe dónde. Esta explanada o plataforma previa de enlace, en pendiente descendente hacia el citado ciprés, está encerrada entre muros en tres de sus lados, que son fachadas de las dependencias del cortijo, la cuadra y el molino, y en el cuarto lado, un muro con altura de pretil, le separa del embovedado de la acequia. La explanada se estrecha hacia el este, donde se conecta de forma angulada con el paseo central. Más pronunciada es la pendiente en dirección al norte, hacia la rotonda de la palmera. Un análisis funcional de los elementos existentes parece indicar que el encuentro con el paseo central se producía de forma más natural antes de la construcción del cuerpo de la sala de la caldera y debía de ser con un vado o puentecillo sobre la acequia. Al sur la limita el muro

<sup>43</sup> José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Ándalus y su herencia*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2011. Pág. 123.

<sup>44</sup> Un tránsito habitualmente ocupado. El aire embocado por la puerta norte del jardín lo mantiene fresco y aireado, de ahí su atracción como lugar para charlas, descansos y faenas a todas las horas.

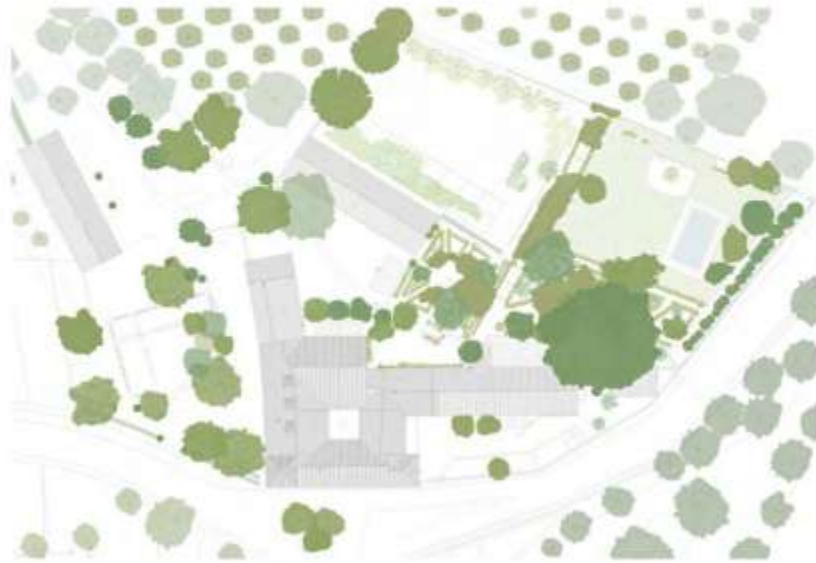


Fig.- II.74. Planta de cubiertas del recinto con huerta y jardines.

del molino, cubierto de parra virgen cuyos viejos troncos ocultan sus cepas detrás de un seto de boj escalonado que responde, todavía hoy, a las distintas etapas de su plantación.

Esta explanada es el espacio de tránsito entre casa y jardín. La estancia primera, el lugar de encuentro entre los que salen y los que reposan, entre las labores domésticas y los planes agrícolas, también es el punto de control de los niños, ante el jardín y sus acequias. Antiguamente también fue lugar de baños en una vieja bañera de cinc para disfrute de los más pequeños y entretenimiento de los mayores. En verano, al caer la tarde, era el lugar de tertulia y de recepción de visitantes. Entre la explanada y el laberinto de parterres de seto que dibuja el primer tramo del jardín existe el citado murete de poca altura, que presenta dos pasos abiertos. De esos dos pasos, el primero desciende sobre la acequia y se dirige hacia la rotonda de la palmera. El segundo, enmarcado por dos pilastras de ladrillo y con dos peldaños, enfila actualmente un estrecho paseo secundario entre bojés, sugiriendo que en el pasado tuvo otro papel distributivo. Esta explanada, actualmente separada por dicho muro del resto del jardín, anteriormente estaba segregada por la propia acequia descubierta cuyo recorrido tras el muro era refrescante y proporcionaba los agradables sonidos del paso del agua. Posteriormente el uso creciente de la acequia como canal de saneamiento de las casas existentes junto a su recorrido, unido a la peligrosidad para el uso infantil, obligó a cubrirla por seguridad y para eliminar los malos olores que todavía hoy permanecen, ya que aún no se ha completado el desdoble entre red de saneamiento y red de acequias de riego. Hoy en día sorprende la diferencia de la calidad del agua entre su nacimiento y la que llega al jardín.

Indicar que esta explanada debe su tranquilidad a la existencia de un portón que conecta el corral con el jardín por debajo de la acequia, eliminando el tránsito por ella de los labriegos hacia la huerta.

Para conocer el jardín podemos partir de una sencilla explicación geométrica. Tiene cuatro partes. El paseo central lo divide en dos y cada uno de los laterales se subdivide a su vez en otras dos partes, una más próxima a la casa de jardín denso y laberíntico de parterres con figuras geométricas de corte francés poblado de árboles de distintas épocas. La otra, la antigua huerta de la casa, la de los tomates y las hortalizas para el verano, se separa del viejo jardín mediante un seto corrido de boj salpicado de celindos en el lateral. El cuadrante de la palmera se separa de la huerta, física y visualmente, mediante un tupido muro de cipreses recientes que trasdosa un pretil de ladrillo encalado y encajado entre pilastras de ladrillo visto. Las formas evolucionadas que actualmente presentan los setos del jardín nos





Fig.- II.75. Vista del jardín hacia los parterres de la palmera.

Fig.- II.76. Primera explanada del jardín desde la salida del patio hacia el paseo central.

transmiten la historia de lo acontecido. De un lado la secuencia de pequeños recintos formados por parterres de boj que encierran ciertos ámbitos más recogidos e íntimos, acotados por setos cuyo crecimiento ha ido reduciendo el ancho de los pasos. De otro lado aparecen pequeños espacios, sobre todo en el perímetro, más desordenados como resultado de la pérdida de algunas plantas de boj y por tanto de la continuidad de los macizos lineales. Es en estas geometrías cambiantes en continua transformación donde surge una figura fundamental en la sutil evolución del jardín, el podador, cuya imaginativa topiaria ha ido generando nuevas formas según la posición del seto y su particular interpretación del orden existente, cambiando el carácter lineal de algunos macizos por la suma de prismas y esferas acordes a la reordenación de las formas de los restos existentes. Esa forma de adecuación de los fragmentos generados procedente de una lógica no inducida ha producido nuevos espacios abstractos de formas libres e independientes del ordenado trazado original. Una vez más emerge la belleza no intencionada resultado de una poda pragmática. No hay duda de la existencia de cierta sensibilidad, pero es difícil de aseverar su intencionalidad. Probablemente la belleza esté equidistante de la mirada del espectador atento y la faena cuidada del podador bienintencionado. Otra reflexión debe hacerse sobre el arbolado existente en el laberinto formado por los setos de boj. Si el cuadrante próximo al muro de cierre norte del molino disfrutaba de la impresionante sombra del ciprés centenario en el otro cuadrante la sombra se confía a una corona de ocho catalpas, una por cada parterre triangular que forma el citado laberinto. El elemento central es una espectacular palmera recientemente perdida. Como resultado de esa forma de implantación se consiguen dos ámbitos muy distintos por el carácter de su envergadura o la temporalidad de su follaje. El laberinto próximo a la casa dispone de una densa sombra, de intensos verdes procedentes de las hojas caduca de las catalpas y en el segundo, la invariable sombra oscura del viejo y descomunal ciprés. Seguramente su porte, cercano a los tres metros de diámetro, proceda a partes iguales de su antigüedad y de su cercanía de la acequia principal. Entre las especies arbóreas existentes desde los primeros tiempos del jardín destacan un pitósporo, cuyo origen como arbusto ye derivó en un árbol considerable. Otras sombras complementarias son muy posteriores. A partir de los años setenta del pasado siglo XX fueron plantados un magnolio, un pacífico, dos cipreses en los extremos de la plataforma de salida al jardín, un arce, y diversos tipos de palmeras. También se repusieron varias catalpas nuevas.

Reflexionando sobre las formas geométricas iniciales implantadas en cada uno de los cuadrantes recurriremos a una observación de Prieto-Moreno "en los jardines granadinos





Fig.- Il.77. Área de huerta transformada en zona de piscina y pradera de juegos.

Fig.- Il.78. Imagen de pitóspero florecido.

cada recinto se compone como si se tratara de un patio<sup>45</sup>. En este jardín esa idea se evidencia en los recintos de boj cercanos a la casa, cuyo trazado se irradia desde un elemento central, en un caso una palmera, en el otro una delicada fuente hexagonal de piedra de sierra Elvira. En ambos, la disposición de los parterres de boj es de marcado carácter radial y autónomo respecto del resto. El primero conserva su disposición inicial y su espacio central siempre ha sido lugar de estancia bajo la fresca sombra de las catalpas. En el segundo se puede deducir de su estado actual que las variaciones del recorrido de la acequia y la construcción del aliviadero han ido reduciendo los parterres o amputándole uno de sus laterales. Esta transformación comienza anteriormente con la construcción, posterior a 1915, de la nave anexa del molino donde están el laboratorio, la caldera y la bodega. Parece lógico pensar que en la disposición inicial de este área influyera la presencia del gran ciprés, lo que provocaría el desplazamiento del centro de dicha pieza de jardinería acorde a la presencia de este, según se puede deducir de la situación actual. Aunque ya adelantábamos en el apartado segundo de este capítulo las características que lo aproximan a los jardines de los cármenes granadinos, aquí procede completar esa visión admitiendo la impronta rural de este jardín, donde los elementos construidos son mínimos y la apuesta por los senderos con pavimentos terrizos lo vinculan con la vega a la que pertenece. A esto se suma el uso directo de las acequias, sin albercas ni estanques intermedios, tan habituales en los cármenes como sistemas de acumulación previo. En este caso, el paso de la acequia principal a través del molino y del jardín dan cuenta de la importancia de la finca en el entorno próximo y su prevalencia sobre el resto del pueblo.

Las dos partes de huerta existentes a ambos lados del paseo central, y detrás del jardín formal citado, tuvieron un origen de huertas para el consumo doméstico y están rodeadas perimetralmente de árboles frutales. El caquí, dos olivos, un níspero de porte impresionante recientemente perdido, el membrillo, el peral, el granado, el limonero y dos naranjos surten cada año la mesa de las familias residentes. Aún quedan algunos restos del amplio emparrado, que mediante arcos metálicos rebajados y pilares de tubo circular auxiliares, rodeaban todo el jardín apoyados en la tapia perimetral. Ese emparrado también cubría el paso central del jardín. Actualmente, dado su deterioro, solo se conserva el tramo central y que está cubierto a partir de los restos de la pequeña glorieta, por un rosal de pitimini. La frondosa masa de boj existente en el lado oriental es el recuerdo vivo de un vivero de boj

<sup>45</sup> Op. Cit. pág. 26.



Fig.- II.79. Imagen de la pradera tangente al paseo central con el molino al fondo.

que fue durante años un intento productivo de aprovechar los esquejes de la poda para plantarlos y posteriormente comercializarlos.

El lado occidental se ha ido transformando, tras la construcción de la piscina en 1977, en el área de recreo y juego en el periodo estival. Su explanada de césped es, de forma improvisada, campo de futbol, bádminton, pista de carreras o pradera de tertulias y fiestas veraniegas de sol y baño. En la esquina más al norte de dicho cuadrante se encuentra un portón de salida a la huerta a través del paseo de las Parras.

De todo lo hasta ahora escrito se puede deducir que el jardín tiene un patente carácter evolutivo según las formas de vivirlo y disfrutarlo en cada época. Otro condicionante importante, dada su antigüedad -ya ha cumplido el siglo de edad-, es la necesidad de atender a cada especie y su naturaleza cambiante, incluidas las sustituciones. Sin cambiar su condición de espacio para la observación y la contemplación de la belleza de las estaciones, el reparto de los llenos y vacíos han permitido distintas configuraciones del interior, como huerto, emparrado, vivero y lugar de eventos. Quizás una forma de entenderlo sea observar la actitud de los visitantes, la forma de tránsito y uso que cada uno emplea.

Todo el conjunto está cercado mediante un muro de tapial rematado a dos aguas. En el lateral de dicho muro, que separa la huerta del antiguo camino del tranvía a Dúrcal, se plantaron cipreses hace más de veinte años con la sana intención de podarlos y modelarlos cuando crecieran según el modelo de los jardines del Generalife, como esto no sucedió, hoy en día constituyen una magnífica barrera respecto de la carretera de entrada al pueblo que ocupa el viejo camino del tranvía.

Quizás su belleza resida en lo imperfecto de sus formas, en su desordenada evolución natural que, lejos de forzar su geometría con cuidados intensivos según parámetros iniciales de diseño, ha dejado cierta espontaneidad natural equidistante de un mantenimiento reducido y de una naturalidad fomentada. No disponer de muchos medios para su cuidado ha derivado en aceptar su transformación como expresión del tiempo cronológico y de las fuerzas de la naturaleza.

Todo este esfuerzo descriptivo nos sitúa para poder entender mejor el proceso creativo, y sobre todo su evolución. Pensamos que a partir de una idea formal de cierto origen culto el trazado se adaptó a un recinto previo y se desarrolló por fragmentos. Subyacía el proceso de mantener el sistema de riego por inundación, alimentado por la acequia del Pago Bajo









Fig.- II.83. Sistema de transmisión de correas de los mecanismos de la fábrica de aceite.



Fig.- II.84. Prensa de molturado de la fábrica de aceite.

su diversidad y su vitalidad; para comprender la lucha individual en la captación de la luz de cada especie; para apreciar la relación entre su transformación y el calendario; para jerarquizar las plantas y sus crecimientos, perfilando y ajustando los volúmenes y desarrollos según una determinada idea, eliminando invasiones desenfrenadas y animando crecimientos tranquilos.

### EQUIPAMIENTOS PRODUCTIVOS

Otros espacios que se suman al cortijo son los siguientes. Desde las cuadras se sale, en dirección norte, al corral, nombre común que abarcaba gran cantidad de dependencias específicas. Al fondo una nave longitudinal a dos aguas de machones de ladrillo y cubierta de faldones de palos con puntales sobre los pilares y tirantes de madera, aloja diversas dependencias. Un pajar en el extremo de poniente, con una escalera exterior de obra, ocupa tres crujías de la planta alta, el resto era espacio de almacenaje, secado de especies hortícolas, y lugar donde se tenían las jaulas de perdices, conejos y otros animales habituales. En la planta inferior, cocheros y almacenes de aperos se acomodan en los locales disponibles. Un pequeño lagar para el pisado de la uva procedente del paseo de las parras y otros encajes entre los bancales, completaba la dotación industrial del conjunto. En esta zona existe una asentada afición al mosto del año. Si observamos el plano levantamiento de 1915 podemos reconocer las viñas que llenaban los bancales y paratas cuyos bordes se perfilaban con hileras de árboles frutales.

Entre los documentos localizados en el archivo documental de la casa existe un inventario de árboles frutales en el periodo de la compra de la finca en julio de 1999. (ver Fig. II.67.)

Una pieza muy desarrollada técnicamente para su época era el molino de aceite. Está situado en una nave longitudinal, resuelta a dos aguas con cubierta de pares y nudillos. Al fondo de la nave, y cerrado mediante una cancela de hierro forjado, existe un numeroso conjunto de depósitos de hierro remachados de sección rectangular o circular. También se descubrió recientemente bajo el pavimento de esta área enrejada un par de bodegas subterráneas que no llegaron a utilizarse. En el lateral que da al norte, ocupando parte del jardín, existe un cuerpo adosado de menor altura, con cubierta de pares a un agua, construido sobre la acequia del Pago Bajo. Este cuerpo tiene varias dependencias, en orden





Fig.- II.85. Visto de fachada norte del secadero de tapijal.

Fig.- II.86. Interior del secadero de tapijal en la actualidad.

desde la entrada son: la sala de la caldera de vapor, el cubículo del motor eléctrico, la bodega de las tinajas de cerámica, (ocho tinajas de un metro cúbico cada una) y el laboratorio de análisis de los aceites obtenidos.

Es un molino hidráulico, cuya molturación se efectuaba mediante una caldera de vapor que producía la fuerza motriz. Los rulos troncocónicos interconectados están elevados sobre una plataforma cilíndrica de fábrica maciza alicatada exteriormente, y se mueven mediante un sistema sofisticado de poleas y correas de transmisión. Esta molturación se alimentaba mediante un tornillo sin fin eléctrico, con una tolva para la carga exterior desde los trojes existentes para la descarga de la aceituna. Estos estaban separados en tres partes mediante aljorines. El molino presentaba también dos prensas de fundición, de las cuales solo permanece una, alimentadas desde el mismo mecanismo que los rulos troncocónicos continuando el sistema de ejes y correas de transmisión existentes en los dos muros laterales del molino. Aunque la almazara dejó de operar a principio de los años sesenta, conserva gran cantidad de los componentes necesarios para su operatividad y de las herramientas e instrumentos para su mantenimiento. Esta dotación incluye una red de canalillos alicatados entre los distintos mecanismos para el traslado y limpieza del aceite. El molino sigue siendo un lugar en espera de un nuevo uso, mientras sirve de soporte para diversos eventos y permite ser memoria explicativa de su actividad.

Aquí conviene destacar una cuestión que llama la atención, la gran cantidad de locales de almacenamiento existentes, motivados, sobre todo, por la necesidad de acopio de todo tipo de productos para el autoabastecimiento, incluyendo el trueque con otros productores para incrementar la diversidad de alimentos. Entre ellos destacan los dedicados a grandes bidones de aceite. En diversos puntos de la casa, en lugares discretos, en un rincón de la puerta Falsa, en un paso junto a la salida del jardín, o como recientemente tuvimos oportunidad de localizar, un par de bodegas alicatadas íntegramente bajo el suelo del molino, existen grandes bidones de almacenamiento, como forma de ahorro o de mantener reservas para las distintas épocas.

En este cortijo existía una era alejada de la casa, en las zonas circundantes, en la parte más alta de la huerta, al final de lo que hoy en día se conoce como calle las Vegas, anteriormente callejón de la Era. Estaba empedrada de guijarros y presentaba planta circular. Cercana a esta era existía una alberca, alimentada por el ramal alto de la acequia, el de aguas más limpias porque no atravesaba el pueblo. La posición de esta alberca, unos 6 metros más alta que la casa, era la que dotaba de presión operativa al molino y sus distintas demandas.



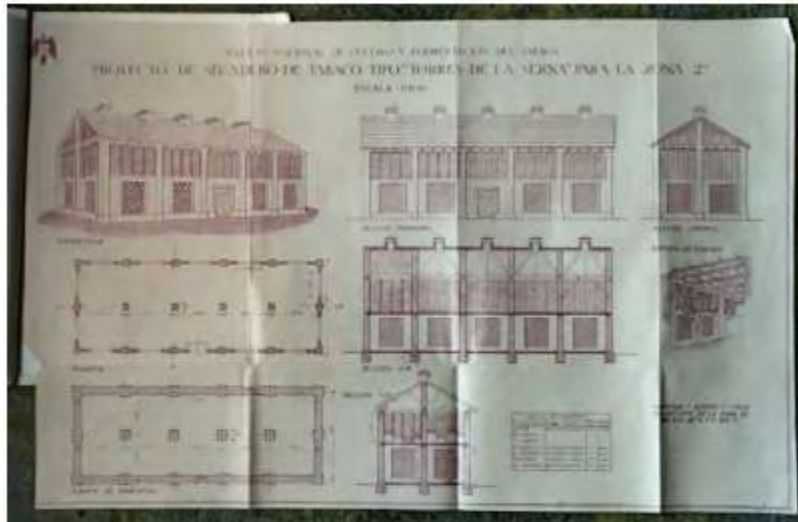


Fig.- II.87. Plano de proyecto de secadero del tipo " Torre de la Serna" del *Servicio Nacional de cultivo y fermentación del tabaco*. 1955.

Fig.- II.88. Vista exterior de secadero de ladrillo construido en la década de los cincuenta del pasado siglo.

Era una alberca encerrada en un recinto murario para mantener su limpieza y la seguridad de las personas.

Un poco más abajo, junto a la plazuela de la Huerta Grande, o sea, frente a la puerta Falsa, se dispuso un secadero de tabaco, apoyado sobre un muro del cerramiento anterior. Su disposición y su configuración son ciertamente singulares. Su forma en L no es muy habitual de encontrar y el patio de trabajo propio acotado por dicha L, tampoco. Está construido mediante muros y pilastras de tapial y sobre la nave estrecha existía una cubierta de teja a dos aguas, hoy lamentablemente desaparecida. Su ruina pudo detenerse protegiendo con tejas las cabezas de las pilastras, para evitar su desmoronamiento, y recolocando al menos, los palos de atado entre ellas para garantizar su conservación, en espera de su recuperación. Las celosías de ladrillo que todavía permanecen, y dada su diversidad, nos transmiten una construcción desordenada o unas sustituciones diversas. Más arriba y adentrándonos en la parata alta, por encima de la acequia, existe otro secadero posterior, de mejor factura. Responde a un proyecto tipo de mediados de los cincuenta del pasado siglo XX, proporcionado por el Servicio Nacional de cultivo y fermentación del tabaco. El proyecto, elaborado y estudiado con detalle para todos los requerimientos de secado del tabaco, no es seguido luego con fidelidad, construyéndose una versión simplificada de sus fachadas y añadiéndole una crujía más de longitud.

Si realizamos un análisis comparativo entre ambas construcciones observamos una serie de diferencias significativas. Parece evidente que la más antigua es una propuesta poco contrastada y con ciertas deficiencias que pronto obligarían a replantearse su uso y a incorporar una nueva solución más experimentada. El secadero viejo, así se le conoce en el cortijo, adolecía de una ventilación adecuada por la mala orientación de una de sus alas, la norte-sur. Dimensionalmente la proporción entre ancho y altura era excesiva, exponiendo demasiado tabaco al exterior, obligando por lo tanto a proteger la cara sur y la este con aditamentos de sombra no previstos inicialmente, de difícil sujeción a las pilastras existentes. Además, su ejecución pobre le condujo a un deterioro importante en poco tiempo, por lo que finalmente se optó por construir uno nuevo y dejar este como almacén de aperos. De la documentación existente en el archivo, un proyecto completo, se deduce que se requirió información externa para plantear la nueva propuesta. Este proyecto, que no hemos visto construido fielmente en ningún ejemplo de la vega, habla en su memoria de construcción de utilizar fábrica de ladrillo hasta 3,5 m de altura y continuar con bloque de hormigón de fabricación doméstica y cortinas desplegadas de cáñamo para controlar la ventilación y el secado. La memoria del proyecto continúa sugiriendo que puede completarse el secadero





Fig.- II.89. Interior del secadero de ladrillo. En su interior se ha recopilado toda la maquina agraria en desuso.

Fig.- II.90. Juego de luces y sombras producidos por las celosías del secadero de ladrillo en su interior.

con fábrica de ladrillo más adelante, una vez la economía lo permita. La realidad que conocemos es que la mayoría de los secaderos de fábrica de ladrillo se han construido de forma completa en fábrica de ladrillo desde el inicio. Así ocurre con este secadero nuevo del cortijo.

Desde los comienzos como estudiante de arquitectura me sentí atraído por estas edificaciones que operan como contenedores agrarios, cuya atmósfera interior era sin duda atrayente. Era un lugar de luces cambiantes, pero sobre todo un espacio desconcertante, que se podía percibir como un exterior protegido o un interior abierto. Los secaderos y sus muros de celosías cerámicas o entramados vegetales, suscitan una gran diversidad de sensaciones, su transpirabilidad vital y formal, unida a su cambiante vibración lumínica fomentan una atmósfera sorprendente. Un espacio sujeto a múltiples lecturas, con una funcionalidad estricta pero susceptible, como todos los buenos espacios, de ser reutilizado en otras claves muy diversas. Muchos son los proyectos de reciclaje que he concebido en todo este tiempo transcurrido, proponiendo espacios de trabajo y habitación con muy diversas configuraciones. Nunca cesó mi imaginación de diseñar formas de habitar y de organizar un estudio de trabajo conjuntamente. Cada visita era una tentativa de probar esquemas y de aceptar nuevas sugerencias por parte de estas construcciones.

Hay otra perspectiva a la hora de abordar la presencia formal de los secaderos, y tiene que ver con su contribución a la definición de un paisaje, a la articulación de un territorio. Su presencia sobre las planicies de la vega se puede dividir en dos grandes grupos, los secaderos de materiales inertes, piedra, ladrillo, bloques y otros materiales similares, y los de materiales orgánicos, troncos, tableros de madera, cortezas, cañas, etc. Los primeros, por su solidez y permanencia, configuran un paisaje de edificios diseminados, pero próximos entre sí fruto de una agricultura intensiva. Los segundos, por su carácter efímero, nos hablan de su, provisionalidad y de su fácil desmontaje, reciclando todo el material utilizado, pudiéndose recuperar con un sencillo removido del terreno su capacidad cultivable, ya que son estructuras simplemente apoyadas sobre el terreno, sin ningún tipo de cimentación auxiliar. Este proceso ha comenzado recientemente dado el abandono de este cultivo.

En lo referente a la organización de una capacidad productiva mediante una manufactura básica de materias primas, conviene señalar que este sistema de tratamiento de una planta es altamente sostenible dado que solo utiliza condiciones ambientales que tienen que ver con el periodo del año en que se realiza el secado y el aprovechamiento de las corrientes naturales para ello. No existe consumo de energía auxiliar y la mano de obra se limita,

además del proceso de colgado y descolgado, a modificar los parámetros de secado con los filtros existentes en cada uno de los tipos de secaderos y a evitar el remojado o rehumedecimiento en periodos de lluvia intensa.

Actualmente las circunstancias se han modificado completamente, ya no queda ninguna fábrica de tabaco en Andalucía, debido a que ha dejado de ser rentable. El cultivo del tabaco está en retroceso próximo a la desaparición en esta comarca, lo que plantea el reciclaje de los secaderos para nuevos usos. Este proceso, que desde una visión general parece lógico y muy recomendable, se torna muy complicado desde un punto de vista normativo y urbanístico, ya que las rémoras de las normativas urbanísticas clásicas en defensa de las restricciones de usos son contrarias a los procesos de reúso, rehabilitación y reciclaje diverso. Es una herencia lamentable de los sistemas normativos de zonificación de usos todavía escasamente reformados, que son incapaces de responder a las necesidades actuales de reincorporar nuevos programas al inmenso conjunto de edificaciones obsoletas de que disponen tanto el medio rural como el urbano. Sería necesario adquirir una nueva perspectiva sobre las vegas de Granada que compatibilice y mantenga su carácter de plataforma de producción, eminentemente agrícola, con la implantación de nuevos modelos de habitabilidad conectados con espacios de trabajo. Aunque debemos evitar la desaparición de la vega y su capacidad productiva, dada su fragilidad por su inserción en el área metropolitana y la capacidad especulativa y fagocitadora de esta, debemos incentivar nuevas opciones, que partiendo de evaluar lo existente y sus posibilidades, busquen nuevas producciones agrícolas más rentables y de mayor calidad. Con estos planteamientos alternativos pensamos en una ingente cantidad de posibilidades para los secaderos tales como espacios de investigación, educativos, productivos, creativos, de ocio, de áreas de juego, comerciales u otros muchos usos, pero manteniendo el aspecto identitario que los cualifica y singulariza. (Ver anexo de secaderos)



## Acondicionamiento termodinámico del cortijo



Fig.- II.91 . Visión a través de la reja de la cancela del zaguán de la entrada de la puerta principal. También pueden observarse los postigos de cristal translucido para el paso de la luz eliminando las vistas.

Termodinámica es la parte de la física en la que se estudia las relaciones entre el calor y las restantes formas de energía, según el diccionario RAE. Otra aproximación a esta idea sería la que utiliza Iñaki Ábalos, "la forma de entender la unión entre las cosas".<sup>46</sup> Este concepto Iñaki Ábalos lo transforma en adjetivo convirtiéndolo en herramienta disciplinar y nos conduce hacia la BELLEZA TERMODINAMICA una estrategia para generar procesos de trabajo arquitectónico.

Desde esta perspectiva conviene hacer una puntualización que se considera indispensable en la aproximación a estas ideas. La necesidad de contextualizar y localizar los parámetros de trabajo. En este análisis la condición de pensamiento global debe ajustarse profundamente a los parámetros locales. No existe sostenibilidad universal, ni termodinámica genérica, debemos establecer sus planteamientos de forma ajustada y precisa respecto al entorno, entendiendo este, no solo como lugar físico, sino también como lugar cultural, político y económico.

Se recuerda la búsqueda del equilibrio propuesta por Iñaki Ábalos donde defiende "La belleza termodinámica más creíble será aquella que sepa poner en relación de forma emotiva y directa la intensificación de la experiencia somática individual con el control científico de los elementos naturales y artificiales como instrumentos de control del ambiente".<sup>47</sup> Por ello, la búsqueda de la belleza en la actividad proyectual vendrá activada por un proceso previo de conocimiento técnico y aprehensión emocional. Asentadas las bases de análisis previstas atenderemos a la comprensión y conocimiento de la casa de Otura y su entorno.

Granada dispone de un clima templado. En esta casa las distintas estaciones del año responden de forma marcada al canon convencional, inviernos muy fríos incluyendo nevadas, primaveras y otoños de transición, pero habitualmente cálidos, y veranos calurosos, aunque dada la altitud refresca por las noches con facilidad. En otros términos, la variación de condiciones climáticas no solo es muy diversa a lo largo de las estaciones, sino que además muestra un amplio gradiente térmico en el transcurso del día y la noche lo que

<sup>46</sup> Ábalos+Sentkiewicz, *Ensayos sobre termodinámica, arquitectura y belleza*, Barcelona: Ed. Actar, 2015

<sup>47</sup> Iñaki Ábalos, *Belleza Termodinámica*, Madrid, Circo nº 157. 2008. Pág. 8.





Fig.- II.92. Galería de planta superior. Sistema de postigos para oscurecimiento y complemento de cierre térmico.

Fig.- II.93. Toldo de algodón para protección solar térmica y lumínica.

Fig.- II.94. Triple filtro en huecos de fachada suroeste:

- 1.- Carpintería exterior de lamas de librillo.
- 2.- Carpintería y postigos de madera.
- 3.- Cortinas de lana de la Alpujarra.

Fig.- II.95. Quintuple filtro de la ventana del comedor en la fachada suroeste:

- 1.- Persiana de tablillas de madera.
- 2.- Reja de seguridad.
- 3.- Celosía de protección visual en el tercio inferior.
- 4.- Carpintería y postigos de madera.
- 5.- Cortina de algodón. Oscurecimiento y segundo nivel de protección visual.

permite aprovechar la alternancia para obtener mayores recursos de acondicionamiento y renovación.

El invierno es inapelablemente duro y solo el continuo uso de chimeneas, estufas y braseros atemperan las condiciones<sup>48</sup>. Transcurrido este, comienza el periodo en el que la casa es un extraordinario mecanismo habitable. Por la fecha de su origen, comienzos del siglo XX, la casa solo dispone de medidas pasivas para su acondicionamiento, que tienen que ver con su concepción como lugar para vivir y de distintos sistemas de filtros sobre los huecos y umbrales que tienen que ver con su operatividad diaria. Dentro del primer grupo, las que forman parte de su construcción y organización arquitectónica señalaríamos las siguientes:

- Masividad de las fábricas con espesores superiores a 60cm en todos los muros perimetrales de cada unidad programática, exceptuando la galería superior del patio como ya se explicitó anteriormente al explicar su sistema constructivo. Gran capacidad aislante pero de inercia térmica retardada. El encalado de su superficie actúa de forma reflectante a las ganancias térmicas por radiación. El color blanco contribuye de forma eficaz en este cometido.
- Tamaño reducido de los huecos. No se supera el 15% de la superficie de huecos respecto de la superficie de muro.
- Todas las cubiertas disponen de camaranchón visible, que opera como cámara ventilada de aislamiento exterior, como cámara de sombra sobre las estancias y como espacio de secado y almacenamiento de enseres.
- Pavimentos de tierra compactada en el nivel inferior con humedad modificable.
- Patio central de la estancia y ventilación cruzada en todas las crujías perimetrales de las galerías abiertas de planta baja. Estas condiciones de inicio, se redujeron posteriormente en los procesos de compartimentación. De forma añadida, el patio dispone de conexiones directas con el exterior en todas las orientaciones, lo que facilita la toma de aire según la dirección predominante en cada periodo.
- Huecos enfrentados para la ventilación cruzada de cada estancia.
- Puertas de cierre entre dos espacios exteriores para el cierre de seguridad o de control de paso de aire y luz.
- Techos altos que facilitan la recirculación del aire.

<sup>48</sup> Aún hoy día no existen otros medios de calefacción, y además las carpinterías de la casa son las originales de principios del S. XX con cristales de 3mm, desvencijadas y de escasísima o perdida hermeticidad.





- Galerías intermedias ventiladas y de sombra ante las estancias vivideras.

Los sistemas de filtros existentes son los siguientes:

- Carpinterías de madera con postigos de oscurecimiento.
- Persianas exteriores enrollables de listones de madera. Las persianas que no caben entre la reja y la carpintería disponen de guía exterior metálica para impedir un excesivo movimiento en caso de ventolera.
- Persianas de arpillera en la puerta Falsa y en la puerta principal.
- Toldo de lona de algodón practicable sobre hueco de patio central.
- Cortinas de algodón en las galerías del patio en la planta baja para atemperar las noches frescas del final del verano.
- Malla tupida anti insectos en despensas y zonas de almacenaje.
- Malla más abierta anti pájaros en los graneros y gallineros, de torsión mediante entramado hexagonal de 15mm.
- Dobles cortinas en las estancias vivideras. Más gruesa, alpujarreña de lana o terciopelo, para el frío invernal y de hilo para amortiguar la luz y para proporcionar algo de intimidad.
- Carpintería de lamas de librillo:
  - 1.- En los cuartos de enseres y baúles para garantizar la ventilación de los espacios de almacenaje sin perder el cierre de seguridad.
  - 2.- En los huecos de la fachada principal, cuya orientación es sureste.

Realizada una medición real sobre parámetros de temperatura se constata que en el periodo estival la diferencia entre la temperatura en el exterior y en el patio es de una media de 10/12 grados centígrados. Aunque es de todos conocido el uso de estos mecanismos y filtros añadiremos algunas consideraciones y singularidades observadas en el uso. Sabemos que un patio se ventila de forma natural por diferencia de presión o de temperatura. El suministro de aire o el paso del viento en la base incrementa su potencial ventilador, produciendo presiones y succiones dependiendo de los parámetros que lo fijen (dirección, intensidad y temperatura del aire). Otro medio habitual de refrigeración es la ventilación nocturna, que permite disipar la carga térmica diurna acumulada.

Una observación detenida de la localización de los huecos, puertas y ventanas, sugiere que sus posiciones han sido calibradas de forma precisa para el uso interior de cada sala o

Pág. anterior: Mallas, librillos y celosías:

- Fig.- Il.96. Celosía de madera torneada y encastrada a media madera sobre un bastidor de moldura. Filtro visual que deja pasar el aire.
- Fig.- Il.97. Carpintería exterior de librillo de madera orientable y plegable de cuatro hojas, dos a dos. Filtro térmico y de luminosidad con paso de aire.
- Fig.- Il.98. Celosía de tablillas de madera superpuestas. Filtro visual que deja pasar el aire.
- Fig.- Il.99. Carpintería interior de librillo de madera orientable y practicable de tres hojas para protección y ventilación del cuarto de almacenamiento de ropa y baúles.
- Fig.- Il.100. Malla metálica anti-pájaros de los graneros para protección del grano. Separación entre hilos de 15mm.
- Fig.- Il.101. Malla metálica anti-insectos de la cocina y despensa para la protección de los alimentos. Separación entre hilos de 1mm.

dependencia, pero la selección de su posición también ha sido elegida de forma combinada con la relación entre ellas para incentivar y facilitar las ventilaciones cruzadas. Sobre esta cualidad ambiental suficientemente contrastada se suscita la duda. Esas enfiladas visuales que conectan los espacios o que permiten a las miradas atravesar las estancias, ¿Proceden de esa lógica ambiental, o, además, proceden de un origen compositivo? Probablemente, dadas otras cualidades detectadas en la construcción de la casa, responda a ambas conjuntamente de manera eficaz e intencionada. Como consecuencia de estas calibradas distribuciones de huecos y tránsitos se suscitan determinadas condiciones que entran en el campo de la percepción sensorial y de las miradas transversales. Luz y aire penetran conjuntamente, y aunque disponemos de una amplia capacidad de calibrar los parámetros entre interior y exterior de cada uno de ellos, tendríamos que recorrer la historia de la arquitectura para explicitar las oportunidades que existen en la conjunción y separación de luz, aire y miradas. Siza nos habla de la complejidad de abrir un hueco al poner en relación exterior e interior, dos mundos ciertamente opuestos<sup>49</sup>. El orden o concepto que puede prefijar el exterior se torna ajeno al interior o produce referencias a un contexto cambiante. En nuestro caso el exterior se mueve entre dos entornos, las calles del pueblo y el paisaje circundante de huertas y montañas, dos estratos que depende de la altura de nuestra mirada. Se debe añadir un paisaje íntimo e interior, el más habitual, que se nutre de vida, actividad y naturaleza que fluye por los pasos y tránsitos del cortijo.

Entre los procedimientos de adecuación termodinámica podemos citar varios ejemplos. Un mecanismo de fresco de la zona de entrada de carruajes en la puerta Falsa era el regado de la cortina de arpillera trenzada que cubría la puerta en los intensos días de calor veraniego. Abierta desde el amanecer para favorecer la ventilación cruzada en la zona de entrada, se descolgaba después del desayuno regándola en varias ocasiones a lo largo de la mañana para refrescar el aire que la atravesaba. Este es el momento, después del desayuno, cuando se activaban todos los recursos de sombra y fresco para preservar el frescor hacia el mediodía. Se corre el toldo oscuro de algodón para sombrear el patio y se riegan las macetas y los suelos de tierra compactada para que conserven la humedad. Se bajan las persianas para conservar los ambientes frescos y húmedos obtenidos durante la noche. La doble altura del patio, sobre la que se sitúa el toldo, a la altura de la cornisa, permite que la concentración de aire caliente que se produce en ese espacio, el vacío del

---

<sup>49</sup> Ideas sobre *ventana y paisaje*, perteneciente a la entrevista realizada por Juan Domingo Santos a Álvaro Siza en la revista *El Croquis* nº 140. Madrid: 2008, Pág. 34.



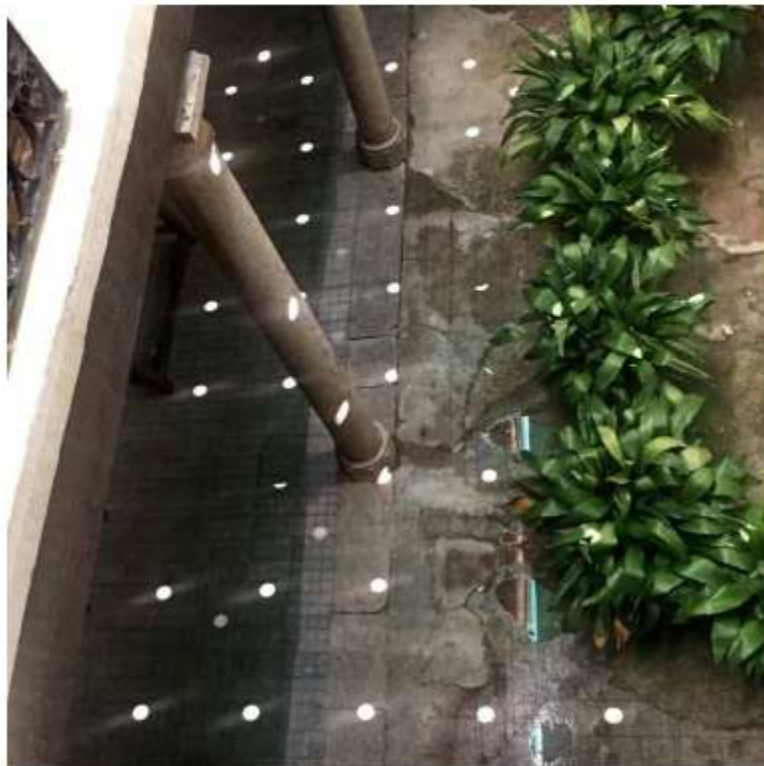


Fig.- II.102.- Imagen del patio regado y de los puntos de luz producidos por los desagües del toldo.

patio, ascienda y quede embolsado bajo la lona. Esta presenta su perímetro abierto, de forma que permite el paso de aire de forma horizontal y por tanto la extracción del aire caliente.

La extensión del toldo durante el periodo de mayor incidencia solar cumple una segunda función fundamental, evita el soleamiento directo de los muros interiores, lo que impide que acumulen inercia térmica y los mantiene con la temperatura nocturna. Añadir otra cuestión fundamental, los toldos de algodón y color oscuro facilitan la transpiración ambiental y reducen la luminosidad, con la reducción de carga térmica que ello conlleva. Esta modificación es fundamental en este proceso de acondicionamiento, pero además también altera la forma de iluminar, y por ende, de percepción del reloj solar. En invierno el patio abierto es una caja de sombras donde las galerías absorben la energía solar. En este periodo, el giro de la posición del patio,  $34^\circ$  en sentido levógiro si tomamos como referencia la fachada principal, beneficia a la esquina del patio de salida al jardín. Todo es diferente en verano, como testimonio solar solo quedan los ágiles puntos de luz procedentes de los desagües de las vaguadas del toldo. Se produce un ambiente de sombra generalizada, con un leve gradiente de luminosidad descendente, donde el reloj solar reside en la trama de esos puntos de luz (Ver Fig.- II.89) Tampoco es fácil modificar esa atmósfera puesto que no hay huecos directos en primer plano al exterior.

Desde la perspectiva termodinámica que intentamos perseguir, es una pena que la galería sur del patio alojara la capilla porque se perdió la oportunidad de obtener rendimiento a la mejor orientación, y aunque esta se repite en la fachada principal, este interior del patio goza de la intimidad que esta no tiene.

El único paso que permanece abierto al patio sin cortina es la salida al jardín, esto ocurre por dos motivos: Uno tiene que ver con su posición en el lado norte de la casa a través de un diedro de muros, el que forma la cuadra con la fachada norte; de esa forma se protege la incidencia solar oeste, la más perjudicial para el incremento térmico de media tarde, y se conduce el aire del norte al interior. La otra motivación tiene que ver con la propia naturaleza del espacio, al tratarse de un jardín, en el que habitualmente en épocas de verano se riegan a diario las macetas y los suelos próximos a la casa, modificando las condiciones ambientales de humedad. A esas condiciones también contribuye el paso de la acequia a través del jardín y el todavía vigente sistema de "riego a mantas" por inundación de los parterres. Se abre la compuerta lateral de la acequia y se comienza el vertido de agua a través de canalillos a los parterres. Estos se comunican mediante conductos cerámicos bajo

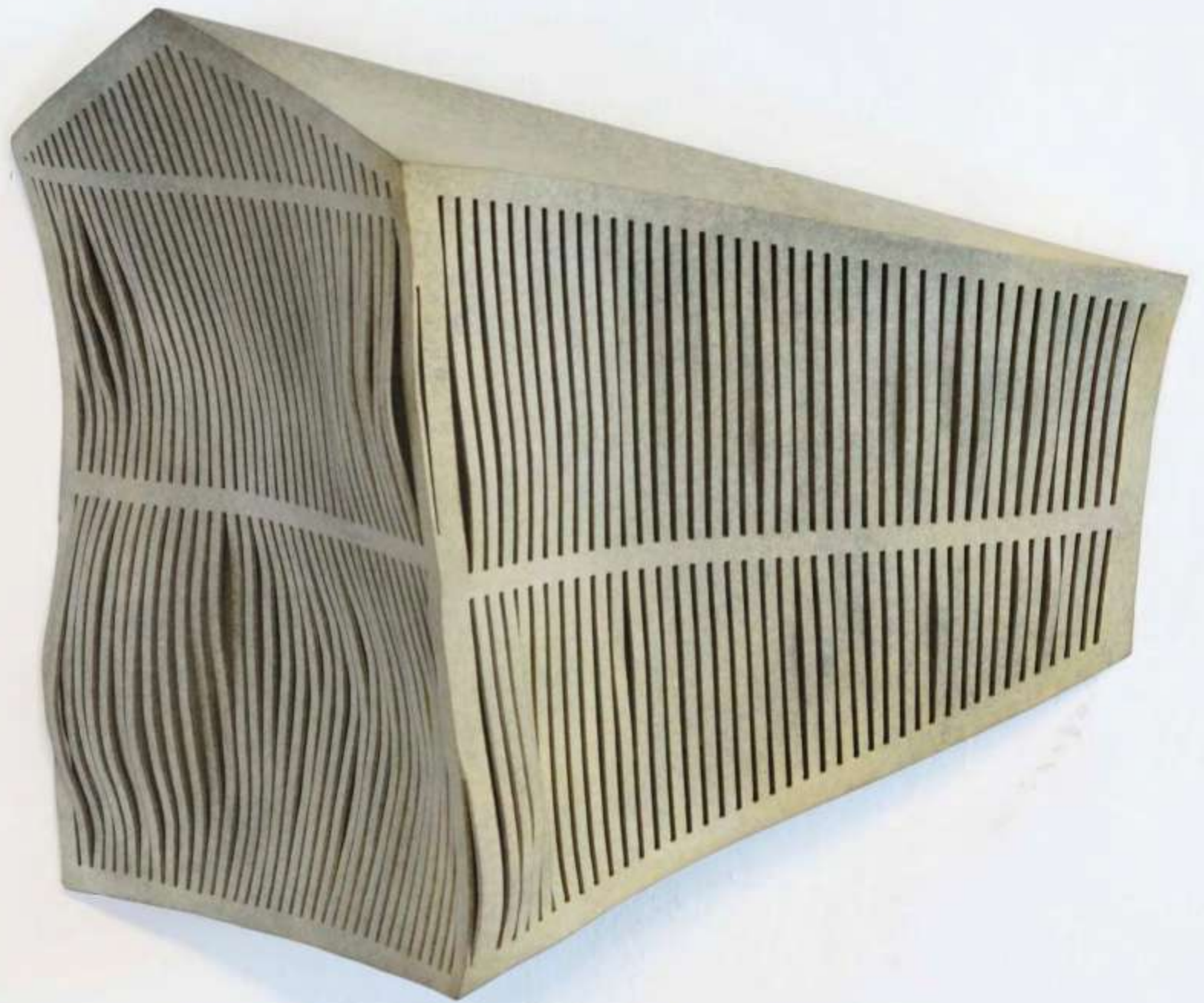
los paseos para mantenerlos secos. De esta forma se concentra gran cantidad de agua mejorando la experiencia ambiental y refrescando el entorno. Es evidente que de la alta disponibilidad de agua para riego se deduce una gran frondosidad entre las especies que pueblan el jardín. Todas estas condiciones de uso y mantenimiento del jardín hacen que se convierta en un aporte de frescor al espacio interior del patio, y solo en condiciones de temperaturas extremas, se cierra su puerta para preservar el adecuado ambiente interior del patio.

Del estudio actual del funcionamiento termodinámico de la casa mediante los conocimientos que la bioclimática aporta se deduce que en el proceso de ampliación de este cortijo, y a pesar de ya estar inmersos en el periodo resultante de la revolución industrial, se aplicaron con fundada experiencia los principios de adecuación y los modelos de uso ambiental orientados a obtener un gran confort en el hábitat propuesto, incorporando una determinada organización espacial, una contrastada serie de espacios y secuencias arquitectónicas, más todo un conjunto de mecanismos y filtros que, siguiendo los dictados de ese modo de habitar que inicialmente definíamos como mediterráneo, producen unas condiciones habitables equilibradas y variables, con capacidad de adaptación según las necesidades de los usuarios. Desde este conocimiento del uso y manejo de los distintos ámbitos es más fácil asimilar la distribución de personas y tareas a lo largo de la jornada en los distintos lugares de la casa, guiados por la búsqueda de las mejores condiciones ambientales en cada tramo horario del día.

En toda arquitectura cualificada, como en el arte de buena factura, la mirada del espectador adquiere su propia percepción a través de su autonomía e independencia. La intención del autor se diluye y emerge la captación que el observador realiza. Partiendo de nuestra presencia en una arquitectura pensada, organizada desde una idea precisa y un lenguaje nítido, la relación entre arquitectura y naturaleza, y a través de nuestra continuada acción de habitar, nos desplaza a un territorio donde la belleza de lo sencillo, de lo inmediato, de lo cotidiano adquiere su propia identidad. El observador paciente, conocedor de una especificidad, conviviendo entre la sombra y el aire, habitante de una tradición renovada y de una experiencia heredada, aprendiz de sostenibilidad real, la de los mecanismos pasivos. La que nos dicta el propio cuerpo como habitante de una naturaleza y de un proceso de intercambio, un campo sensorial activado para el disfrute y acondicionamiento de nuestro modelo de vida a un medio concreto.

Esto permite evitar el uso abusivo de acondicionamiento artificial relativo a que nos ha conducido la tecnología actual, con poca capacidad de adaptación e intercambio, salvo cuando su uso discrecional está suficientemente complementado de medios pasivos ajustables de forma sensorial.





### **III.Habitaciones de sombra y aire. Interpretaciones contemporáneas**





**Espai Transmissor del Túmul/Dolmen Megalític de Seró. Artesa de Segre. Lleida**  
**Autor: Toni Gironés. 2007/2013**



Fig.- III-1 . Seró. Artesa de Segre (Lleida). Vista desde el este con el Espai Transmissor en primer término.

Fig.- III-2. Rótulo identificativo del Espai Transmissor en la carretera de acceso.

Pág. siguiente:

Fig.- III-3. Espacio público en la cubierta del Espai Transmissor como prolongación de la plaza de la Bàscula.

Fig.- III-4. Acceso a cubierta de lucernarios.

La civilización contemporánea se caracteriza por una continuada manipulación del territorio transformando el paisaje. Estos trabajos implican la aparición cada vez más significativa de vestigios del pasado que hay que conocer, documentar y evaluar. Aparecen todo tipo de restos de arquitectura, de seres humanos y de sus enseres; también de sistemas extractivos o productivos. Dependiendo del volumen, calidad e importancia de lo encontrado se adoptan multitud de soluciones que van desde la documentación y protección de lo hallado, pero manteniéndolo oculto a la consolidación del yacimiento arqueológico hasta el traslado a otro lugar, donde no interfiera el uso previsto; o a una institución de conservación y exposición. Cuando la calidad de lo encontrado así lo recomienda, inmediatamente surgen iniciativas para promover espacios de divulgación, en cuyo trasfondo siempre aparece el turismo como vía de rendimiento económico. Es difícil encontrar un equilibrio global en esta materia cuya repercusión no perjudique a lo local. Este es un debate poco desarrollado y con demasiada inversión fallida. Los excesos de museificación actual se cuentan por docenas.

Ante la tremenda proliferación de Centros de Interpretación que intentan poner en valor la historia de un lugar concreto, es necesario innovar en la presentación y divulgación de lo seleccionado. Habitualmente el recurso más utilizado recientemente es la tecnología multimedia para reproducir o reconstruir realidades virtuales del pasado. Contar el pasado con los medios del presente actualizándolo mediante la animación o incluso la grabación de cine documental. Todos estos mecanismos se basan en sustituir la imaginación que acompaña a la investigación, presentando una realidad adaptada, de fácil consumo, donde el espectador se limita a conocer un producto finalizado y desmenuzado sobre un pasado homogeneizado y domesticado cuya sencilla asimilación le evitará mayores reflexiones sobre ello.

En el Espai Transmissor de Seró se plantea otra forma de acercar la historia y los acontecimientos transcurridos. Se recupera la tradición oral y se utiliza la documentación existente para activar un relato que contribuya al conocimiento mediante la aportación de datos que incentiven nuestra propia reconstrucción de los hechos, pero con el suficiente margen como para que la imaginación concrete un mundo personal que, conectando con nuestro bagaje histórico, visualice los acontecimientos y su devenir histórico. Se plantea una situación similar a la lectura de una novela donde el autor nos aporta algunos ingredientes





que nuestra experiencia e imaginación completan y personalizan dentro de un mundo propio.

El Espai Transmissor del Túmul/Dolmen Megalític de Seró afronta una doble condición singular, la de evidenciar y potenciar un hallazgo construyendo una nueva referencia, lo que además contribuirá a ubicar el propio lugar y sus habitantes; y la de sugerir nuevas posibilidades de actividad a una pequeña población sin otros equipamientos públicos que los religiosos y docentes, ambos en desuso. Antes de continuar con esta aproximación a la lectura del proyecto y para conocer los conceptos que lo han animado, parece pertinente aportar una breve memoria explicativa del autor que nos sitúe en el planteamiento de origen:

"En el mes de enero de 2007, los trabajos de construcción de una de las tuberías de la red de riego del sistema Segarra-Garrigues, provocaron la aparición inesperada de los restos de una construcción prehistórica de hace 4.800 años, en el municipio de Seró (Artesa de Segre, Lleida). El rasgo más excepcional de este descubrimiento fue el carácter megalítico de las losas de piedra arenisca, y especialmente su profusa decoración geométrica esculpida en bajorrelieve. Losas, que eran fragmentos de antiguas estatuas-estelas reaprovechadas de un monumento escultórico anterior.



Los terrenos de dos huertos abandonados junto a la plaza de la báscula del pueblo, es el lugar donde se proyecta y construye un pequeño equipamiento cultural con polivalencia de usos y espacios. Una construcción realizada con materiales propios de la zona, que a su vez, es topografía al salvar el desnivel de una planta entre la plaza y los huertos.

Una sucesión de rampas suaves con límites ligeros y elásticos de acero corrugado, sugieren los tránsitos y escalan las diferentes condiciones del espacio público proyectado: ...plataforma de arcilla y tierra entre la plaza y el horizonte prepirenaico, plano acantilado como mirador sobre la cámara de las estelas desde donde se localiza la zona del descubrimiento, espacio recogido en esquina orientado a poniente con sol de invierno y cobertura vegetal en verano, sitios para sentarse con piedras recicladas del muro de uno de los huertos, pavimentos porosos y drenantes que ofrecen inercia térmica a la cubierta y a su vez acogen los paisajes propios de cada estación, las sombras de dos almeceas recuperados..., y la memoria del antiguo lugar con el rebrote espontáneo de las acelgas. En el interior, el espacio del vino ofrece el producto de las cooperativas locales y a su vez funciona como bar del pueblo. También una sala polivalente que alterna el uso cotidiano como centro social, con la introducción a los contenidos de un inmediato espacio museo donde se documenta el hallazgo y se muestran las piezas del ajuar de la tumba megalítica...

...finalmente, iniciamos el tránsito hacia las milenarias estelas... un recorrido en espiral cuadrangular y con una pendiente casi inapreciable,... rodeados por piezas cerámicas caladas que dejan pasar la luz tamizada, el aire, el olor del campo, la niebla... va bajando la intensidad lumínica, el pavimento cerámico se va disgregando, y al llegar a la cámara, la luz cenital focaliza la mirada sobre la superficie grabada de cada una de las piedras, ...paréntesis de





Fig.- III-5. Rampa descendente desde la cubierta del edificio.



Fig.- III-6. Vista de acceso principal, rampa descendente y huertos existentes.

Pág. siguiente:

Fig.- III-7. Sala de presentación de productos comarcales y otros usos.

Fig.- III-8. Zona expositiva de vinos.

tiempo en un silencio de contemplación precisa, en un plano horizontal de polvo de arcilla que muestra la huella que deja al pasar cada visitante...tranquilamente y en sentido inverso, iniciamos la salida sin posibilidad de cruce con otros..., poco a poco se intensifican la luz y los sonidos, hasta que el horizonte de un campo de trigo nos viene a encontrar y nos retorna a los parajes agrícolas propios de la comarca".<sup>1</sup>

A pesar de la certeza de estas ideas, siempre es difícil imaginar la forma que debe envolver a un espacio expositivo. Es habitual al construir un lugar de estas características, un espacio arquitectónico para transmitir y divulgar los materiales encontrados en una excavación arqueológica y el conocimiento que ello implica, derivar en la dicotomía entre contenedor y contenido, entre fondo y figura, por ello, se hace necesario delimitar el protagonismo de cada elemento para encontrar un equilibrio preciso y adecuado. La segunda variable implícita en estos procesos atiende a la noción de contexto, al medio que da sentido a unos restos o materiales, en este caso de origen arqueológico. Entender la aportación que constituye para una determinada área de conocimiento implica reflexionar sobre cómo transmitir un modo de vida y de pensamiento en un periodo concreto.

Otra lectura posible de las estelas encontradas surge de forma paralela desde la evaluación de su condición artística en una visión descontextualizada que valora los elementos elaborados como resultado, desde una acción de fuerte carga simbólica. Seguramente esta vía tendrá menos interés científico en el proceso de conocimiento de un periodo histórico, pero incorpora una cualidad estrictamente artística, desde una sensibilidad o desde la fuerza expresiva de la ornamentación de una talla de cantería producida con rudimentarios materiales.

La arquitectura comienza habitualmente su concepción desde la definición de un programa de necesidades, como en este ejemplo, de contenido cultural. Se sugiere configurar programas donde la divulgación y el conocimiento de las culturas precedentes se combine con otros elementos que sirvan de catalizador de la actividad de forma complementaria. Para ello, en este lugar, (una pedanía de pocos habitantes, menos de un centenar, situada en la ruta que desde Lérida sube hacia Andorra), es necesario preparar un programa de usos que dé soporte a esa actividad divulgativa añadiendo una componente productiva, la que incorpora los productos de la denominación de origen en que nos encontramos, Costers del Segre. Por todo ello el programa de usos previsto incorpora una sala flexible que expone

---

<sup>1</sup> Extraído de la memoria justificativa del proyecto redactado por Toni Gironés.





esos vinos y algunas viandas de la tierra, permitiendo su degustación y adquisición. Esta opción tiene mucho sentido puesto que no hay otro local, ni de exposición ni de consumo, en el pueblo. También se ha construido una sala polivalente que permite diversidad de opciones de uso. Entre otras destacan poder ser el lugar explicativo, espacio de trabajo y encuentro para estudiosos del tema, o el ámbito donde celebrar prácticas docentes para estudiantes de todos los niveles, o simplemente, un lugar de celebración y encuentro para las gentes del lugar.

La sala previa de carácter flexible donde se expenden los productos de la tierra presenta una configuración muy singular. Si se explica como la suma de dos diedros de piezas de botelleros, el derecho, colocados en disposición vertical en este caso y visto desde el punto de acceso, es un expositor de muestras de los vinos. El diedro izquierdo, desde la misma posición, que sirve de fachada con el exterior, está construido con las mismas piezas cerámicas de botellero, relleno de botellas vacías, y cerradas con tapón. Este mecanismo sirve de aislamiento del exterior ya que se ha sellado el vacío existente entre la botella y el soporte cerámico. Para garantizar la ventilación de este espacio existen una serie de estas botellas que no disponen de fondo, y que están repartidas de forma ordenada, que permiten la ventilación de este espacio en periodos de más calor, retirando el tapón.



A continuación comienzan los espacios expositivos con una sala donde mostrar los restos humanos encontrados, así como los elementos de ajuar aparecidos junto a las estelas. Unos soportes iluminados con unos lucernarios coincidentes en tamaño y posición, ambos cilíndricos, muestran estos restos y enseres. De forma complementaria unos plafones explicativos cuentan el proceso de los hallazgos y trazan algunas ideas explicativas sobre su origen situándolos cronológicamente. Aquí surge una nueva perspectiva sobre el origen de las estelas, ya que a pesar de haber sido localizadas formando parte de un túmulo funerario, con configuración de dolmen, las investigaciones posteriores aportan un origen mediante otra composición anterior como parte de un menhir escultórico. Esta disposición en una sola pieza de más de siete metros de altura hubiera supuesto otra forma de presentación respecto a la elegida actualmente.

Seguramente el gran acierto de este centro transmisor es la hibridación de su programa de actividades entre un equipamiento local plurifuncional y las salas de divulgación de las piezas encontradas. Esta estrategia en la definición del programa puede ser la clave para el éxito futuro y continuado del Centro. Los motivos son varios. De esta forma se consigue que la





Fig.- III-9. Sala explicativa y expositiva de enseres hallados en las excavaciones.

Fig.- III-10. Nave prefabricada de hormigón para pajar existente en el entorno.

Fig.- III-11. Lateral de levante de la sala de las estelas.

Pág. siguiente:

Fig.- III-12. Galería de tránsito hacia la sala de las estelas.

Fig.- III-13. Celosías cerámicas de botelleros superpuestas.

Fig.- III-14. Vista de rampa descendente desde cubierta a través de la cerámica.

población autóctona asuma la capacidad de uso del Centro y por tanto que se implicara en su mantenimiento, al considerarlo como su punto de encuentro y de convivencia.

Probablemente esas facilidades para habitarlo se convertirán en catalizadores de nuevas iniciativas y la asunción de sus valores por parte de los habitantes contribuirá a su difusión. De esta manera se complementan ambas iniciativas sumando adeptos, las que surgen de la vitalidad local y las que se suman por el interés de conocer en mayor profundidad los orígenes y precedentes de un lugar. Los arquitectos y los agentes de gestión social y cultural, ambos cometidos coinciden en los pequeños núcleos rurales, tenemos que desbordar los programas convencionales como cajas cerradas o compartimentos estancos buscando implementar la hibridación que realmente utilice los pocos recursos disponibles dando respuesta al mayor número accesible de situaciones. Hay que sumar capacidades de los espacios proyectados abordando las arquitecturas desde la flexibilidad, la adaptación y la diversidad presente y futura.

#### Espai Transmissor

El proyecto huye de consolidar un contenedor y se argumenta desde la construcción de una acción de aproximación sobre el conocimiento, donde la expresión matérica de lo mostrado se refuerza con las cualidades físicas de dicha acción. Conocer una cultura y sentir su fuerza expresiva se articula como experiencia única indisociable del lugar que sustenta y expresa esa transmisión de conocimiento. Frente a la asepsia de un contenedor climatizado como fondo inerte de unas piezas valiosas, el proyecto muestra una actitud de intensificar la percepción mediante la construcción de un recorrido que adopta con naturalidad el medio físico en que se desarrolla, pero filtrándolo mediante la superposición de planos taladrados en disposición paralela, que buscan acentuar la experiencia elegida. Ese filtro se concibe como una celosía de cerámica con el espesor del muro, enmarcada en vanos resultantes de una estructura de pórticos de hormigón visto de sección cuadrangular. Una doble espiral de recorrido concéntrica. Esta estructura de pórticos de hormigón actuando como bastidores tiene su origen en los nuevos graneros existentes en el entorno, contruidos con perfiles prefabricados produciendo sencillas naves de acopio.

Este filtro de bloques cerámicos, botelleros en origen, elimina el contacto visual -solo queda en la visión frontal cercana y enfocada con precisión-, generando una atmósfera donde adquiere protagonismo el color de la luz, el sonido filtrado y el aire cruzado. Si continuamos en nuestro recorrido de acceso, la celosía se duplica, mientras perdemos las referencias





orientativas del exterior mediante consecutivos giros a noventa grados de nuestro avance lineal, el cerramiento se duplica intensificando los filtros y sus efectos se multiplican aislando la visión e incrementando, por parte del visitante, su capacidad sensorial en conexión con el espacio construido. Este mecanismo espiral produce una deriva sensitiva en la que la pérdida de las referencias visuales concentra la atención en la experiencia sensorial basada en el tacto, pisando la arcilla triturada; en el olor de los campos y vaquerías cercanas; en el sonido de una naturaleza agrícola, donde actividad y vida se entremezclan; y en la luz filtrada y coloreada por el muro cerámico. La inmediatez de lo visual es transferida al territorio más sosegado de la serenidad sensitiva, la de unas condiciones atmosféricas y ambientales decantadas por la mediación de estas membranas cerámicas.

En esta habitación de sombra y aire, no hay sombra en el recorrido, la sombra desaparece por efecto de la densidad de los filtros y su superposición en bastidores paralelos de hormigón, que la eliminan. La sombra necesita planos sobre los que proyectarse, y aquí predominan los huecos horizontales y profundos. No hay masa en el muro, este se construye superponiendo agujeros, taladros de gran tamaño, vacíos cilíndricos sin aristas. El muro no se expresa con una superficie material, densa y maciza, sino mediante la repetición sistemática de perforaciones. Es aquí donde la luz adquiere una voluntad constructiva dibujando los vacíos que construyen un espacio. Los reflejos de la luz sobre las paredes interiores de los cilindros cerámicos, se pueden entender como un texto reiterativo lleno de matices -o como se escucha el ritmo repetitivo del Bolero de Ravel-, la luz se manifiesta mediante el color, su tono cálido y frío procedente de la cerámica multiplica su gama cromática subdividiendo el *pantone* en variaciones decimales del mismo tono. Nos recuerda la detallada gama cromática que utiliza la fotógrafa Angélica Dass<sup>2</sup>, en sus series de retratos, en las que a cada imagen de una persona de muy diferente etnia y procedencia se le agrega un fondo que procede de la tonalidad de la piel de la persona fotografiada.

Esta gama de tonos que presentan las piezas cerámicas es doble dependiendo de su orientación, fría y gris en los lados donde la luz es reflejada, arcillosos y cálidos en las piezas que reciben la luz directamente. Es difícil de explicar la vitalidad que transmite esta penumbra siempre tamizada por una permanente brisa fruto del aire conducido por los cilindros cerámicos. Una ventilación cruzada cuyo sonido y vibración se suman para dinamizar una

---

<sup>2</sup> Ver. [www.angelicadass.com/projects/humanae](http://www.angelicadass.com/projects/humanae) (work in progress)



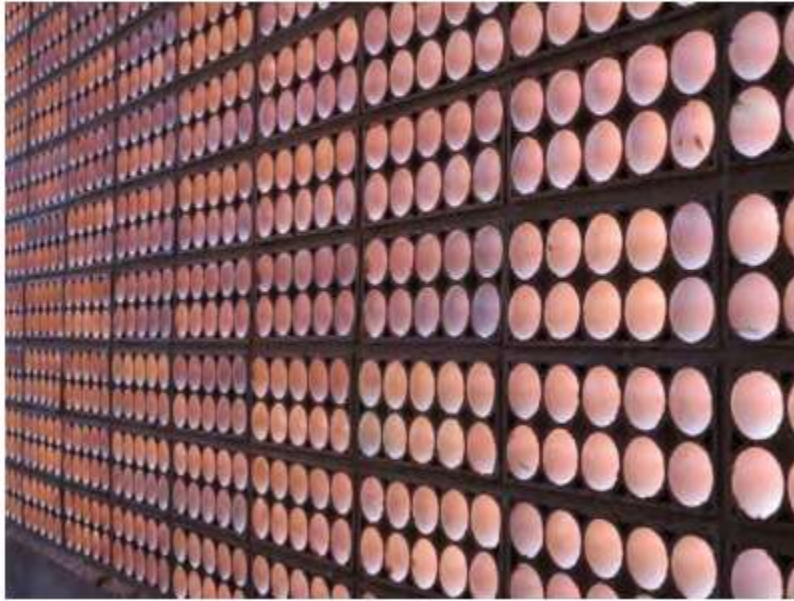


Fig.- III-15. Gama de color de tonalidades cerámicas en cilindros de botellero.

percepción poco convencional en un recorrido interior. Conocer y sentir se aúnan diluyendo la lectura precisa de los elementos que configuran una atmósfera, la emoción sustituye a la percepción.

#### Materiales

Hay una condición esencial en el carácter de este conjunto, la sala que cobija las piedras, que lo identifica con el paisaje construido en que se inserta, consistente en ese borde del municipio donde terminan las viviendas y comienzan las construcciones agrícolas, los pajares y establos. Los municipios de estas comarcas prepirenaicas son abigarrados y densos en origen, es en la segunda mitad del siglo XX cuando comienzan las nuevas construcciones en su perímetro de forma abierta, más próximas al modelo de ciudad jardín, ajeno a la compresión de los cascos medievales previos, que adoptaban esta disposición como medio de protección a entornos civiles hostiles y cambiantes. En ese entorno rural, la actitud que se adopta para construir un nuevo programa ajeno al medio existente se fundamenta en evitar acabados innecesarios y se detiene en ese momento constructivo donde los revestimientos no han hecho presencia y el material de soporte expresa su desnuda naturalidad. Se juega con la memoria de la percepción apostando por un estado intermedio, aquí convertido en definitivo, cuya energía primaria se genera en la consistencia de los elementos portantes y en la solución adoptada en la plementería, piezas ligeras de cerámica cuya dimensión coincide con el ancho del muro y están formadas por tubos pasantes en la dirección transversal, piezas abiertas que generan sombra y dejan circular el aire. Piezas de cerámica natural cuyo cambio de posición habitual, de botellero a plementería, de soporte a filtro, aportan una translúcida ligereza interior y un rudo cerramiento exterior, al que hay aproximarse para entender su constitución. Este recurso aporta una capacidad de naturalización del edificio en su entorno evitando el contraste como recurso de implantación de una arquitectura añadida a un medio que se muestra equilibrado. De manera coherente con esta actitud el proyecto continúa extrayendo cualidades de los distintos recursos materiales de la cerámica para resolver otros acabados como pavimentos, ventilaciones y cubiertas. De esta forma, reduciendo al mínimo el catálogo de materiales propuestos, se intensifica la experiencia sugerida para el conocimiento de las estelas encontradas.

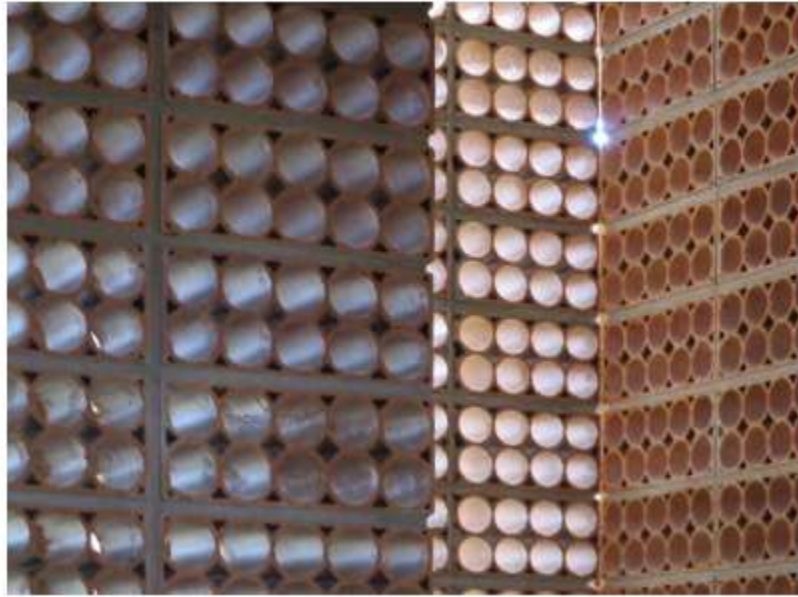
Solo un tercer material completa la gama de lo necesario, los redondos de las armaduras de acero corrugado del hormigón, aquí desprovistos de su condición de refuerzo interior y convertidos en protagonistas y complementos de los paramentos cerámicos. Pasivados convenientemente, estos redondos, con un papel renovado en la construcción,

Pág. siguiente:

Fig.- III-16. Tonalidades cálidas del color del interior de las piezas cerámicas.

Fig.- III-17. Tonalidades frías del color del interior de las piezas cerámicas.





aprovechando el bajo coste de su suministro y manipulación, se toman en el suplemento capaz de producir toda la cerrajería complementaria, barandillas, protecciones y pérgolas. Siguiendo con esa opción de material unitario también se utiliza como estructura soporte en las rampas. Otro entramado sutil, de carácter liviano y transitorio que añade veracidad a la intervención y disminuye trascendencias exageradas en este contexto rural.

Toni Girones nos sitúa en los lugares mediante recursos próximos, espaciales y materiales, y en lo posible, mediante el uso de la técnica local, cercana, pero su fin último siempre son las personas, seguramente ese es su mejor material arquitectónico, no olvidar la fuerza antropológica que incorpora a su quehacer. No se debe cerrar esta aproximación constructiva y material sin hacer referenciar a la relación que el Espai Transmissor establece con el territorio y la naturaleza circundante. Los muros que sostenían la parata del viejo huerto que había en el lugar, convertidos parcialmente en protección del alcorque que rodea el almez existente, quedan incorporados en el patio abierto que encierran los dos cuerpos principales de la intervención y al que se asoma la sala multiuso adoptando al almez como fondo de escena. Existe un primer tramo de pasillo que arranca de la sala expositiva y que une con el comienzo del recorrido en espiral que nos acerca a la cámara de las Estelas. Este primer tramo, al tratarse de un elemento unitario y exento, todavía mantiene una fuerte presencia del exterior a través de la plementería cerámica, permitiendo en las miradas transversales al muro conectar visualmente con el huerto. Si se explican estas circunstancias en términos de referencias externas puede verse que se establece una paulatina reducción de conexión con el paisaje circundante, con el añadido de que esa capacidad reductiva de la percepción, queda a iniciativa del visitante en función de su atención al medio que lo acompaña. En otros términos, la homogeneidad de composición del muro durante un recorrido de cierta longitud libera nuestra atención permitiendo focalizarla a nuestro libre albedrío en el resto de condiciones termodinámicas que completan el medio que se esta reconociendo.



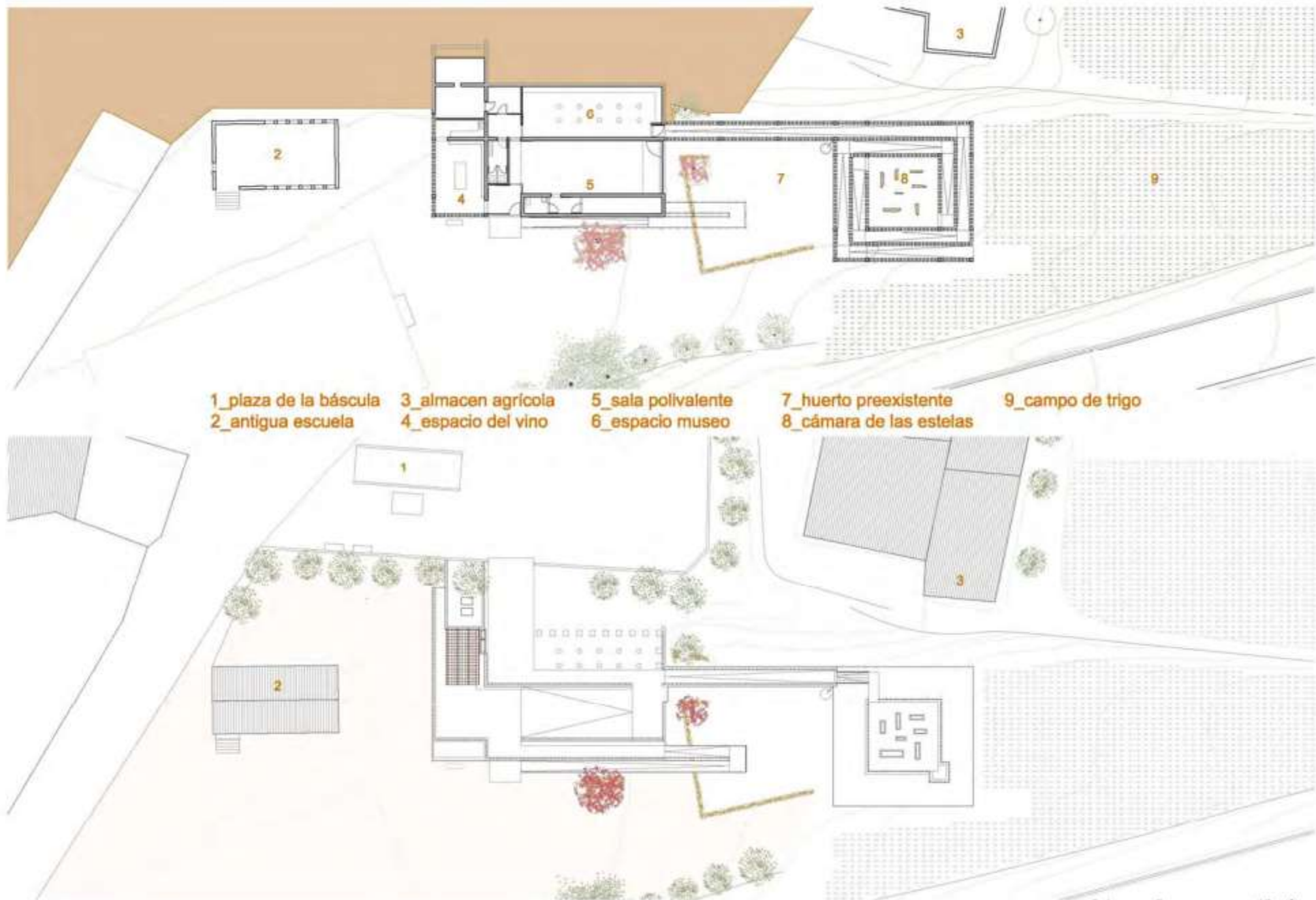
Fig.- III-18. Vista panorámica del ángulo interior de la galería de acceso a la sala de las estelas.

Pág. posterior:

Fig.- III-19. Plantas de proyecto de Espai Transmissor. Fuente: Estudi d'arquitectura Toni Gironés.







- 1\_plaza de la báscula
- 2\_antigua escuela
- 3\_almacen agrícola
- 4\_espacio del vino
- 5\_sala polivalente
- 6\_espacio museo
- 7\_huerto preexistente
- 8\_cámara de las estelas
- 9\_campo de trigo

0 1 5 10

## Un recorrido



El recorrido hacia la cámara se realiza por acumulación de tránsitos lineales después de giros ortogonales que siguen un trazado en forma de espiral cuadrangular. Su apariencia regular, y la apremiante curiosidad del espectador, le llevan de forma acelerada hacia la cámara -pensamos que es la palabra adecuada para definir este espacio-, donde poder ver las estelas. Estas se muestran cuidadosamente iluminadas de forma natural mediante lucernarios cenitales contruidos con prismas rectangulares que atraviesan la losa de hormigón y que bañan cada una de ellas. Se consigue una atmósfera sobrecogedora capaz de transmitir esa condición esotérica que tienen las ruinas o los restos de construcciones milenarias. El suelo ha ido perdiendo solidez, ha cambiado su consistencia, y refleja las huellas de nuestros pasos. La luz perimetral se ha amortiguado, cediendo el protagonismo a los lucernarios, y al aire, más pesado, le cuesta transitar dificultado por los tres planos de bloques cerámicos superpuestos. En la percepción del visitante cuando avanza, se producen imperceptibles cambios de atmósfera y olor, de aire y textura, alterados por la luz que refleja la cerámica. Es verdad que la sección cambia y existen unas líneas de referencia en la plementería, o mejor dicho, en el muro de hormigón que la sustenta. Esta cota de coronación del muro y el forjado de cubierta, a una altura constante sobre este, es la referencia que nos sitúa en altura respecto del origen del recorrido.



Se establece la referencia con un mundo artificial y geométrico, pero nuestro tránsito discurre por un camino regular y cubierto, descendente, cuyo pavimento es de tierra granulosa, quizás un sendero. El recorrido arranca de una sala explicativa donde unas luminarias cilíndricas detallan algunas piezas de menor escala colocadas sobre soportes de la misma forma cilíndrica. Estos enseres pertenecen al ajuar de la tumba megalítica y fueron localizados en la excavación arqueológica. De forma complementaria se coloca un plano de trabajo perimetral iluminado cenitalmente donde se sitúa la información gráfica explicativa necesaria para comprender todo el proceso. Una puerta da paso al recorrido, cierra el proceso explicativo y divulgador, y conduce a la cámara de las estelas. Exterior protegido o interior abierto, son percepciones de un tránsito arqueológico, marcadamente artificial, que avanza hacia lo sensorial, "la piel toma protagonismo", como habitualmente expresa su autor. El rumor ambiental se cuele al interior de la galería, el olor de la hierba nos devuelve al medio rural, el suelo se reblandece cambiando la consistencia artificial por la granulometría natural, el viento sopla a través de los muros perforados y la luz cálida que absorbe la cerámica sin reflejos. Todo ello genera una intemporalidad que desplaza nuestra memoria en el tiempo, a esa otra época en estudio donde nuestra civilización empieza a





Fig.- III-21. Detalle del fragmento principal de la Estela y su Jucernario.

Pág. anterior:

Fig.- III-22. Sala de las estelas desde el ángulo de salida.

Fig.- III-23. Lucernarios emergentes sobre la cubierta de sala de las Estelas.

expresarse. Terminemos pensando por contraposición, ¿Como sería avanzar por unos pasillos pavimentados a la búsqueda de la sala expositiva donde se alojarían las estelas, en un tránsito climáticamente acondicionado, sobre un pavimento de tacto convencional y sobreiluminado?

El Espai Transmissor del Dolmen megalítico de Seró llega a tener presencia en un mundo global de forma natural, emergiendo desde lo local, dando nueva consistencia a la materialidad inherente al lugar, mostrando los ladrillos desnudos, la ferralla cortada, plegada y soldada capaz de configurar espacios y límites desde el ritmo de la multiplicación, la capacidad de sustentación y la vibración que produce la presencia de las varillas. Para explicar el substrato que sostiene los criterios de intervención de Toni Gironés en este trabajo recurriremos a Souto de Moura explicando la influencia de Távora en los comienzos profesionales de Álvaro Siza, "Távora cree en una arquitectura con un vocabulario moderno, pero conectada a una cultura local, a la identidad de un país y de una geografía local. Távora defiende con convicción el dialecto de una lengua más que la pureza erudita de la propia lengua".<sup>3</sup>

La búsqueda de Gironés de un medio de expresión arquitectónica se realiza por proximidad, no ya de lenguajes explícitos, sino de asimilación de los medios productivos existentes y de los recursos materiales al alcance de la mano para, reivindicando una dignidad oculta, dotarlos de un significado que potencie una expresividad propia. De esta forma, los materiales básicos de construcción convencional, como el ladrillo, la ferralla, la chapa plegada y los derivados de estos, ayudados de un esqueleto portante de hormigón armado, construyen un espacio sobrio y emotivo, con una ética y ajustada voluntad de configurar una experiencia de conocimiento más que un anónimo soporte museístico.

Espacio exterior, espacio público

En ese proceso de recorrido y reconocimiento del sentido del edificio, concebido de forma marcadamente lineal, como experiencia ordenada aunque susceptible de manipulación dependiendo del régimen de uso y visita, -puede ser explicado o transitarse de forma autónoma-, hemos dejado deliberadamente para el final el comienzo de ese tránsito entre el espacio urbano que lo precede y el interior del Espai. Ante la posibilidad objetual del

<sup>3</sup> Eduardo Souto de Moura. "Álvaro Siza. Una entrevista revisada" AA.WW.: *Siza X Siza*, Barcelona: Fundación Arquia. 2015. Pág. 15.





Fig.- III-24. Último tramo del recorrido. La vuelta al paisaje circundante.

Pág. siguiente:

Fig.- III-25. Pérgola flexible de acero corrugado en la cubierta

Fig.- III-26. Almez del huerto preexistente.

Fig.- III-27. Segundo almez, el situado en el patio de sala polivalente.

Fig.- III-28. Pérgola de la cubierta desde lateral oeste.

Fig.- III-29. Restos de huerto y rampa de acceso.

contenedor previsto, esta se evita y se adopta una solución urbana topográfica de conexión entre la plaza de la Báscula, elegida como punto de acceso, y los restos de los muros de los antiguos huertos que ocupan los bordes del pueblo. Estos pueblos de la comarca la Noguera de origen medieval, son muy compactos en origen, sus límites solo se desdibujan en tiempos recientes por la aparición de infraestructuras de uso agrícola o de nuevas viviendas unifamiliares de distinta forma y aspecto. En nuestro caso, la implantación de una báscula para la carga de los transportes agrícolas y ganaderos ha inducido, por la necesidad de espacio de maniobra, un nuevo vacío urbano de desahogo. Al elegir este origen de la visita, y la sección del Espai Transmissor como forma de acordar los dos planos existentes, plaza de la Báscula y huertos, se propone una cubierta como espacio público de ampliación de la plaza, de mirador del entorno rural, incluyendo el lugar donde se encontraron los restos. El recorrido comienza y termina reconociendo un paisaje, un bucle que da sentido al lugar y que se sustenta sobre la conexión paisajística como enraizado local, como sustrato sobre el que depositar una idea en la especificidad de un lugar.

Desde un sutil cambio de pavimento, cerámico y drenante, se aporta la condición de espacio público sobre una cubierta de un equipamiento. Por un sencillo mecanismo de contigüidad convertida en continuidad, la cubierta se propone como tránsito y estancia. Esta posibilidad viene incentivada con un magnífico lugar de descanso bajo una sencilla pérgola de glicinias trenzadas sobre arcos volados de corrugado, catenarias de peso propio, el material de lo flexible en esta obra. Esta nueva plaza sobre el Espai Transmissor propone más opciones de disfrute, como acercarse al mirador paisajístico sobre el territorio circundante, con sus granjas y campos de labor, visualizar el propio núcleo medieval, o reconocer las trazas de los viejos huertos ocupados. Quizás lo último que requiere la atención es la rampa descendente, de sorprendente ligereza e inquietante aspecto provisional, de la que solo una vez descendida, entendemos su monomaterialidad, su transparencia y su sentido operativo. Los recorridos macizados de ladrillo inducen una determinada forma de reconocimiento de esta cubierta pública donde livianas empalizadas de hierros corrugados nos protegen de los desniveles. Hay en todo este tránsito una mezcla sensorial, al menos para el arquitecto conocedor de los materiales utilizados, de desnudez transitoria reciclada con realismo constructivo fundamentado sobre nuevas acepciones visuales del material.



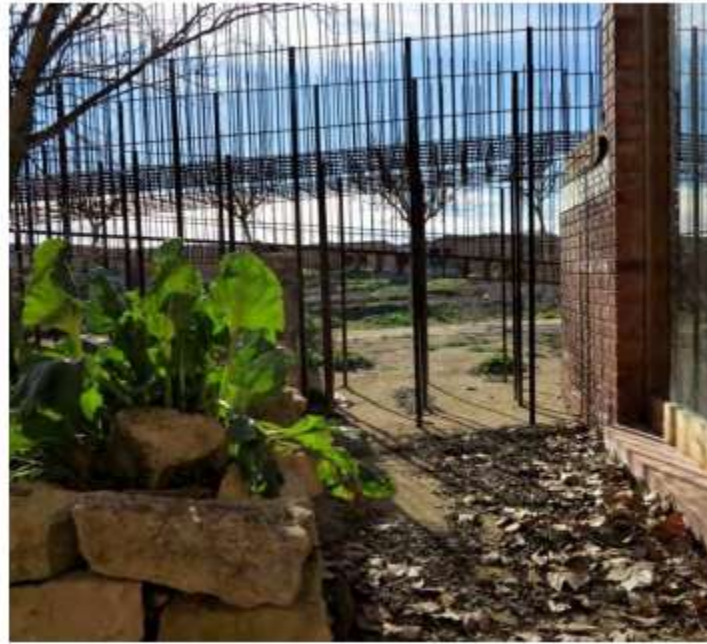






Fig.- III-31. Perfil de la cubierta del Espai desde la plaza de la Bàscula.

Fig.- III-32. Vista aérea de Espai Transmissor. Fuente: Google Map.

De esta manera, el proyecto construye una forma de acceso a través de una calculada secuencia de espacios públicos que incorporan el paisaje acercándolo en una *promenade* corbuseriana que nos impregna paulatinamente de una materialidad singular como la de esta obra, cuya comprensión se muestra diversa según el carácter del espectador. Descansar, contemplar el paisaje, pasear, suman alternativas en esa *promenade* propuesta. No debe extrañarnos la perplejidad que concita la condición constructiva de esta obra, donde la intuitiva y analítica manera de Toni Gironés busca la cualidad visual y la honestidad constructiva más primigenia de los procesos. Aunque la enorme fuerza expresiva de esta obra se perciba de muy distinta manera según la lectura de cada visitante, esta desprende una energía difícilmente asociable a lo meramente constructivo, a una supuesta sinceridad de los materiales, y necesita de una consistente actitud del arquitecto al apostar por la energía intrínseca de cada uno de ellos para conjuntar el equilibrio conseguido. El visitante necesita tiempo para encontrar la complicidad que el autor propone.

Probablemente quien mejor exprese esa actitud sea Pere Riera en este párrafo extraído de su texto sobre Toni Gironés titulado *Poéticas de la contextura*. "Porque encara la globalización desde el absoluto local; desde la contigüidad espacial y con la voluntad de coevolucionar con su contexto; desde la proximidad de los cuerpos antes que de abstractas referencias lejanas y, así, el valor de su autonomía disciplinar se mide por la fuerza de su empatía contextual".<sup>4</sup>

Si te desvías de la ruta vital, física y mentalmente, para acercarte a conocer este Espai Transmissor, el esfuerzo ya merece un tiempo prudencial para captar toda su esencia. Estos valiosos lugares arquitectónicos, alejados del tumulto denso de lo urbano y de las rutas más transitadas, permiten ser asimilados con el sosiego e intensidad que merecen, necesitan ser destilados mentalmente y habitados corporalmente para impregnarnos de su lección vital. Podemos comprobar la eficiencia de menos tecnología artificial y más atención sensorial a atmosferas reales empapadas de lo más próximo. Si te has dejado impregnar por esta experiencia habrá merecido la pena salirse de la ruta establecida.

<sup>4</sup> Pere Riera: *Poéticas de la contextura*, Barcelona, 2016. Texto no publicado.





**Museo del agua. Lanjarón, Granada**  
**Autor: Juan Domingo Santos. 2008/2009**



Fig.- III-33. Vista exterior inicial del Museo del Agua en Lanjarón (Granada) Foto. Juan Domingo Santos.

Pocas veces un proyecto de iniciativa pública, formuladas sus intenciones, comienza con la búsqueda de un lugar donde situarse que le dé sentido y sea pertinente con un determinado planteamiento. Aún es más singular que el arquitecto que posteriormente desarrollará la intervención pueda participar de ese proceso de selección. Creatividad, contenidos y localización comienzan una andadura conjunta cruzando sus variables operativas, más cercanas aún de la contingencia que de las certezas, entrecruzando opciones que incorporan un enraizamiento en el territorio como soporte sostenible y verificable de una idea. Surge un proceso ciertamente poco habitual donde una determinada idea y sus contenidos animan a encontrar la coherencia con un entorno y unas iniciativas. La búsqueda de una ubicación no solo ha atendido a unas condiciones de contexto y de oportunidad encomiables de protección de un medio frente a la especulación urbana, sino también a la opción de continuidad con la circulación del agua, que es el material que aporta sentido a la intervención.

La opción elegida te sitúa al final del pueblo, junto al cauce del río Lanjarón, con la posible aportación de una acequia de riego. Un sistema imprescindible de suministro de agua de riego desarrollado en época islámica y aún vigente y en funcionamiento en nuestros días. Con esta elección se consigue un doble objetivo, frenar opciones especulativas en un ámbito ciertamente débil y disponer de agua circulante para la presentación de los contenidos y el diseño de los espacios públicos de acogida previos al museo. Para ello se recuperan las naves abandonadas de un antiguo matadero que permiten alojar los contenidos museísticos de divulgación de la importancia del agua en el desarrollo del municipio de Lanjarón y su paisaje. Unas excepcionales laderas de Sierra Nevada que miran al sur y pertenecen a la comarca de la Alpujarra en su vertiente granadina.

Esa posición urbana añade al Museo un contenido nuevo, la posibilidad de vincularse a los accesos al Parque natural de Sierra Nevada, sirviendo de marco de entrada y gestor de iniciativas del Parque desde esta población.

La escasez de medios para su construcción unida a la firme apuesta de enraizar una propuesta en un contexto, se afronta mediante el uso y reciclaje de materiales procedentes de su entorno más inmediato, pino aserrado y troncos de eucalipto reciclados junto a otros de cercana fabricación como las sencillas losas prefabricadas de hormigón apiladas. La

Pág. siguiente:

Fig.- III-34. Manantial de la Capuchina. Foto: Archivo estudio Juan Domingo Santos.

Fig.- III-35. Secadero de tabaco en Alhendín, Granada. Desaparecido en marzo de 2017.

Fig.- III-36. Interior de secadero en la vega de Granada.



aportación vegetal a los espacios previos se produce mediante la incorporación de unos naranjos y su olor a azahar. Todos estos materiales de origen local consolidan la idea de optar por una presencia que combina la potencia de los muros enlucados con la iniciativa de sustanciar la imagen de acogida mediante la recuperación de la atmósfera del pabellón de madera desaparecido que servía de protección del manantial original de las aguas termales de Lanjarón, el manantial de la Capuchina, una construcción sustentada mediante pies derechos de madera con un cerramiento de listones de diversas medidas. Con todo ello el proyecto consigue su contundente fuerza expresiva fundamentándose en elementos y materiales obtenidos de una cultura propia del lugar de origen, evitando banalidades genéricas tan habituales en la imaginería de la arquitectura contemporánea. Conociendo la procedencia del autor y su interés por las arquitecturas agrícolas de la vega de Granada nos parece procedente pensar que en su imaginario también estarían presentes los secaderos de tabaco. Unas construcciones ligeras ejecutadas con todo tipo de materiales, como hemos podido conocer en el capítulo anterior de esta tesis, y donde la necesidad de dejar pasar el aire ha sugerido numerosos y variados despieces del revestimiento exterior.

Probablemente desde la erección de la pirámide de vidrio de entrada al nuevo patio de acceso al Museo del Louvre, del arquitecto japonés Ieoh Ming Pei, como símbolo de su reorganización interior, han emergido un importante número de intervenciones y construcciones cuyo objetivo era simbolizar o significar la presencia urbana de estos equipamientos culturales y provocar el efecto de llamada de atención sobre los ciudadanos. En unos casos han tenido que ver con la remodelación de los accesos y dotaciones, por ejemplo, el nuevo patio de acceso del arquitecto Arata Isozaki a la sede del Caixaforum de Barcelona; en otros, con la ampliación de las construcciones existentes o el reciclaje de arquitecturas cuyo uso ha quedado obsoleto, por ejemplo, la torre recubierta de pan de oro de la reciente Fundación Prada diseñada por OMA en Milán ocupando una vieja destilería. La característica fundamental de estas intervenciones consiste en utilizar un determinado elemento arquitectónico y convertirlo en icono que asuma la presencia urbana.

En el Museo del Agua de Lanjarón se manifiesta con rotundidad su carácter de icono asumiendo la representación del Museo. En palabras de la memoria del proyecto:

El ingreso se produce ocupando el patio del antiguo matadero con una nueva construcción en madera. Este pabellón alberga un espacio representativo dedicado al agua y se convierte en un hito de referencia en el paisaje. La construcción evoca la cubrición del Manantial de la Capuchina, una construcción del siglo XVIII realizada en madera que albergaba en su interior





Fig.- III-37. Interior de secadero de tabaco en Santa Fe, Granada. 2015.

Fig.- III-38. Visión interior hacia el lado norte. 2015.

Fig.- III-39. Mirada cenital interior actual sobre juego de luces, marzo de 2017.

el primer nacimiento de agua en Lanjarón. El nuevo pabellón está concebido como un espacio para los sentidos, suspendido en el aire y con dos aperturas que permiten al visitante acceder al interior y participar de los efectos de luz y penumbra. Una lámina de agua extendida sobre el suelo refuerza aún más estas sensaciones, similares a las de los baños islámicos.<sup>5</sup>

Sin dudar de su cualidad representativa y convencido del valor intrínseco de su fuerza visual, la sensación era otra, probablemente mediatizada por las numerosas visitas realizadas a los secaderos de tabaco y ladrillos de los días precedentes. Estimulados por las cualidades de unas edificaciones dedicadas a la producción y generadas desde la sencillez funcional de un mecanismo de secado, encontrábamos un espacio concebido para la percepción, para motivar los sentidos. Dos resultados plásticos próximos respondiendo a dos iniciativas distantes en su concepción.

Un secadero vacío después de descolgar el tabaco, al comienzo del invierno, recupera su luz interior, esa luz que construye un espacio de vibración, que dibuja la geometría de los materiales utilizados, que instruye sobre los ritmos marcados por la secuencia de pórticos de la estructura. Esa luz transparente de invierno que se cuelga por los vanos de las celosías o entre las lajas de las tiras de corteza de chopo. Esa luz que enseña una atmósfera interior cargada de densidad flotante. La que dibuja el perfil de las piezas que construyen las celosías de los vanos de fachada, precisando su profundidad y transmitiendo su despiece geométrico. La diferencia fundamental entre el pabellón -lo que le otorga su presencia metafísica-, y los secaderos, estriba en la desaparición de la estructura interior. En conseguir construir el espacio solo con la envolvente, adquiriendo esta una capacidad estructural a través del diseño del despiece. En los secaderos la belleza reside en la mirada del espectador sobre una infraestructura agraria vacía transformada por una luz incisiva que dibuja los perfiles con nitidez y los proyecta como trama sobre el denso interior de palos estructurales. En el pabellón su fuerza visual se origina desde el trabajo del autor intencionado en la búsqueda de una experiencia en relación con lo perceptivo en clave sensorial. Si el mecanismo habitual de trabajo con la luz es el uso del claroscuro, diferenciado campos de visión o marcando áreas de atención, en el pabellón Juan Domingo Santos emplea otro recurso, dos planos de luz superpuestos. Este recurso ya había sido sugerido en algunos interiores de la Alhambra, como en la *qubba* de Comares, (ver Fig.- I.13) donde las celosías redibujan el paramento sobre la luz de los huecos rasantes de suelo. En el interior del pabellón a la iluminación

<sup>5</sup> Juan Domingo Santos. Extracto de la memoria del proyecto del Museo del Agua.





Fig.- III-40. Plaza previa con fuente y lámina de agua con naranjos del Museo del Agua.  
Foto: Fernando Alda.

general difusa que generan las fisuras existentes en todas las caras -por tanto recibiendo la luz de todas las orientaciones-, se suman las líneas de luz directa que proporciona el sol cuando consigue colarse por las mismas fisuras.

Este análisis se debe completar con la aportación de un componente trascendental para los cometidos y contenidos del proyecto, el agua, que nos recuerda de donde proviene el carácter fundamental de este municipio. Lanjarón es ya una marca reconocida nacionalmente, a través de sus aguas termales y del agua natural embotellada. La incorporación del agua al museo se realiza de forma integral, utilizando todas las propiedades de ella, algo que el autor conoce bien de lo aprendido en la Alhambra. El agua en movimiento, símbolo de una vida agrícola que no olvida su vitalidad inherente. El agua como espejo, cuyo reflejo amplía los espacios y multiplica los efectos de la luz mencionados anteriormente. Por último, el agua dando soporte al espacio público, signo de una cultura indisolublemente unida a su vitalidad y, la fuente como suministro que le aporta el movimiento.

Tras estas experiencias producidas por la presencia de la luz y el agua, ahora nos detenemos a observar con precisión la habitación de madera del museo del Agua. La contundente gravedad externa que transmite inicialmente, se diluye, se transforma, cuando la vemos flotar sobre el pavimento de losas prefabricadas de hormigón apiladas. Sin embargo, frente a la habitual transparencia externa de los secaderos, donde las miradas cruzadas proporcionan múltiples visuales a su través, aquí, en el pabellón de madera, se elimina ese efecto contrapeando la relación de llenos y vacíos, dejando solo una pequeña ranura en las juntas entre tablonés. La estructura del preciso despiece geométrico se declina por una lectura estereotómica de su composición desde una visión externa, tornándose tectónica en una visión interna. A ello contribuye también el impulso flotante que se le presta, añadiendo una ligereza contraria a su pesada gravedad. Si se continúa con la aproximación al despiece utilizado permite concretar que debe su carácter expresivo al desplazamiento de la relación entre tablonés verticales, o sea, al contrapeado entre llenos y vacíos en cada nivel trazado de los cinco utilizados. Este número impar implica un comienzo coincidente con el final propuesto, y elimina la clásica composición jerarquizada. Ese mecanismo de alternar las juntas provoca un orden contrapeado en cada banda. Ello implica la aparición de dos soluciones de esquina que se alternan a su vez en vertical en cada estrato horizontal. Este mecanismo rompe la lectura gravitatoria de transmisión de cargas verticales incorporando la idea de contenedor casi macizo, ligeramente aliviado extrayendo parte de su consistencia, reduciendo su masa. Esa reducción mediante llenos y vacíos de su despiece superficial





Fig.- III-41. Interior del pabellón del agua. Foto: Fernando Alda.

incorpora otra cualidad vinculada al ritmo de claroscuros, ese ritmo que repetido indefinidamente se torna vibración. Quizás las cinco bandas pentagramáticas refuercen esa lectura sonora. Otra clave en la forma de resolución del pabellón de madera, es la solución adoptada para girar en la esquina, para perfilar su presencia en el ángulo. Una cuestión que ha caracterizado el debate durante todo el desarrollo del movimiento moderno. Desde la incorporación de Mies Van der Rohe a la cultura americana, la esquina asumió un papel reivindicativo del lenguaje arquitectónico, en otros términos, mostrando la sinceridad de su constitución estructural y constructiva. Para Mies, la esquina es el lugar donde mostrar los sistemas estructurales empleados, primarios y secundarios, aunque solo sea la esencia de los mismos<sup>6</sup>. En el museo del Agua, la esquina viene ejecutada por el revestimiento de tablonos que constituye la apariencia externa de la construcción, enrasándose de forma alterna desde cada lateral, en secuencia vertical, en la arista. El entendimiento de estos tableros como revestimiento se manipula al cajear su encuentro con las vigas horizontales, en vez de superponerlos. Este esfuerzo trabaja a favor de la lectura integrada de la estructura de madera desarrollada desde la técnica de la madera definida en la carpintería de lo blanco, heredera de la magnífica tradición islámica de las técnicas ataujerada presentes en los techos de madera en la Alhambra, otro nexo con el sustrato cultural que se ha sedimentado en la formación del arquitecto. Al contrario que sucede con Mies, en la construcción del pabellón de madera no se pierde la arista como referencia física del volumen global.

Una segunda reflexión sugiere una diferencia singular, si en los secaderos luz y mirada comparten los mismos vanos para su tránsito, en el pabellón la reducción al mínimo de la separación entre tablonos, unos pocos centímetros, provoca que solo quepa la luz y se elimine o se reduzca considerablemente la posibilidad de ver, potenciando una determinada sensación perceptiva que elimina las referencias. Si nos adentramos en el interior, nuestro primer pensamiento se dirige hacia la proporción, la acentuada condición vertical del espacio. Sin duda el mecanismo más utilizado en la historia de la arquitectura para dotar de trascendencia a los espacios. Si la horizontalidad nos remite a la producción en serie, al apilamiento ordenado de programas, la verticalidad utiliza la cualidad (fuerza) adquirida para imprimir un determinado carácter al espacio. No obstante, esa idea, esa marcada verticalidad del espacio, se manipula en este pabellón mediante la seriación isótropa en las tres coordenadas espaciales del despiece constructivo, el aparejo de la fábrica de madera

<sup>6</sup> Frank Schulze: *Mies Van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Herman Blume, 1985. Pág. 234.



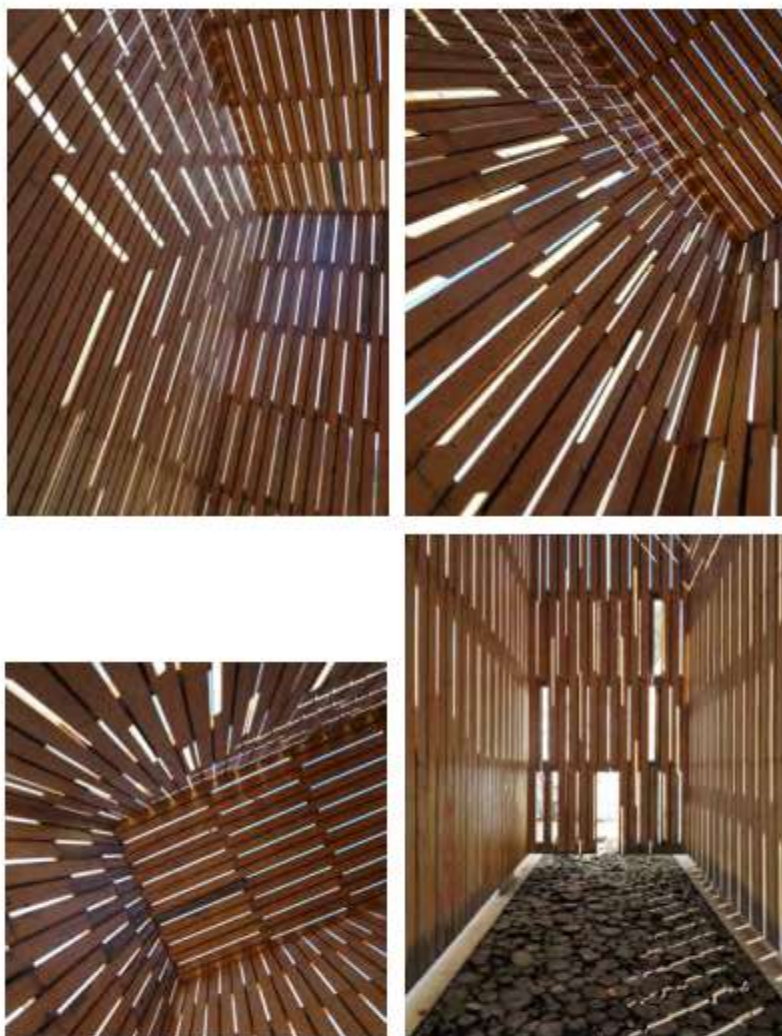


Fig.- III-42 / Fig.- III-43 / Fig.- III-44 Juegos de luces y ranuras interiores. marzo 2107  
 Fig.- III-45. Visión interior hacia lado norte. Aparecen nuevos huecos de tablas sustraídas. marzo 2017

Pág. posterior:

Fig.- III-46. Detalle de ensamble en esquina, marzo de 2017

Fig.- III-47. Visión exterior, marzo de 2017

concebida para un trazado de carpintería de armar renovada (carpintería de lo blanco en noción tradicional). Esa igualdad constructiva multidireccional, muros laterales y techo, es una envolvente que traslada la noción de la trascendencia a la fuerza de la cualidad del material, de su traza y su ensamblado, desde esta lectura el espacio interior superpone dos cualidades diversas y entreteje los parámetros aprendidos de la percepción. Casi obligadamente nuestra memoria nos conduce a la tradición de la arquitectura japonesa de maderas aserradas y ensambladas con precisión.

Realmente, como indica la memoria del proyecto, el espacio interior es una sorprendente experiencia de los sentidos, un lugar donde se perciben las condiciones ambientales de aire y temperatura atenuadas. Aquí la memoria retoma las experiencias vividas en los secaderos, pero se añade un parámetro, la humedad, que se presenta modificada por la lámina de agua. Estas condiciones implican que la piel se adelante sensorialmente a la percepción visual del ambiente generado. Nuestro cuerpo, sus poros, entiende el lugar antes que la mente se lo explique o lo asimile. Luego, transcurridos los segundos iniciales de percepción vital, queda la posibilidad de permanecer y participar de una fase más lírica donde las líneas de luz dibujadas por las ranuras entre los tablones adquieren una presencia pictórica de lenta transformación. A veces uno debe ser generoso consigo mismo y darse el tiempo de disfrutar de algunas memorables percepciones que las aceleradas prisas del modo de vida actual nos niegan. Si continuamos con el ingreso al Museo surge otro espacio que capta nuestra atención, el pasaje entre caja de madera y muro encalado, ese intersticio marcado por la posición del pabellón de madera de forma intermedia en el compás de entrada al museo.

En una reciente visita, hemos podido comprobar los rumores escuchados: el Museo ha sido abandonado a su suerte por las autoridades municipales, y ha comenzado un preocupante proceso de deterioro acrecentado por el vandalismo posible en una pieza de madera abierta al espacio público. Una vez más, la confrontación política y el menosprecio de los logros del contrario, desemboca en la mezquindad de no conservar iniciativas ajenas, o lo que es peor, despreciar el patrimonio de todos construido desde la inversión pública.

Conocemos cómo se transforman unos elementos de madera abandonados y más en el sur donde el sol ejerce de implacable mineralizante de su textura. En este proceso de vandalización ha comenzado la extracción de tableros del perímetro produciendo la apertura de nuevos huecos que distorsionan el ritmo de rendijas inherente a la construcción generando nuevas luces interiores. Desde una actitud contemporánea, solo nos queda una



posibilidad, asumir el cambio sobrevenido, y repensar su condición como una escultura en el tiempo. Recuperemos la vieja idea de Robert Smithson para su *Spiral Jetty*, construida inicialmente con rocas basálticas sobre un lago seco cuya emersión en 2002 cubierta de sal, después de una pertinaz sequía y expuesta al ciclo natural del agua, de cómo se produce y se transforma una escultura en el tiempo, aceptando la ineludible contribución de este.<sup>7</sup>

En otra aproximación al tema de la ruina, de la transformación implicada en el proceso, Robert Smithson decía: "Ese panorama cero parecía contener *ruinas al revés*, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no *caen* en ruinas *después* de haber sido construidos, sino que crecen hasta la ruina una vez son erigidos. Esta *mise-en scene* antirromántica sugiere la idea desacreditada del *tiempo* y muchas otras cosas "pasadas de moda".<sup>8</sup> Esta obra, aún a pesar de su estado de abandono mantiene su esencia y el espíritu. Pueden seguir experimentándose al entrar en ella las mismas sensaciones, como sucede en un secadero de tabaco abandonado o en esas construcciones de la historia de las que habla Robert Smithson que permanecen vivas con independencia del uso y de su destino.

Al final del recorrido surge una idea, se comprueba la coherencia entre lo escrito y lo construido por el autor, y si el libro se refiere a la creatividad en un sentido extenso,<sup>9</sup> esta trabada construcción de madera nos recuerda como subyace en el título, *La tradición innovada*, en su proceso de diseño.

---

<sup>7</sup> Relato tomado prestado de Ángel Martínez García-Posadas, *Mover tierras, plantar árboles, agujerear piedras*. Cap. de *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave. 2009, pág. 29.

<sup>8</sup> Robert Smithson, extraído del artículo "A tour of the Monument of Passaic". New jersey. 1967.

<sup>9</sup> Juan Domingo Santos, *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Arquia/tesis. Fundación Caja de arquitectos. 2013.





**Casas rehabilitadas. Estudio en Monsalves. 13, Sevilla.  
Autor: José Ramón Sierra. 1976-1988.**



Fig.- III-48. Vista desde el zaguán de entrada de la casa en calle Monsalves, 13 adaptada a estudio de arquitectura del autor: José Ramón Sierra Delgado.

En un ejercicio de memoria acerca de lugares donde adquieran verdadero sentido las reflexiones sobre los intersticios y tránsitos en el ámbito de la arquitectura doméstica, donde la sombra y el aire contribuyan a la concepción del espacio vacío más allá de los programas funcionales de la casa, surge un arquitecto cuyo trabajo constituye una aportación realmente valiosa y sugerente en este sentido.

En la década de los setenta la práctica de la rehabilitación se extendió en un momento en que la adquisición de casas viejas de poca entidad para su recuperación era un proceso factible económicamente para profesionales con algunos recursos. No entraremos en explicar el panorama de la ingente intervención en la arquitectura doméstica sevillana realizada a partir de esos años por las nuevas generaciones de arquitectos procedentes de la recién nacida Escuela de Arquitectura de Sevilla<sup>10</sup>, nos limitaremos a un arquitecto, José Ramón Sierra, que pronto se convirtió en el referente de esa práctica.

José Ramón Sierra inició sus primeros trabajos desarrollando proyectos para rehabilitar modestas casas sevillanas proponiendo estrategias diversas, pero con un marcado acento contemporáneo, utilizando todas las herramientas que la disciplina habilitaba para ello y evitando cualquier tentación estilística de lenguajes anteriores. El arquitecto José Ramón Sierra incorpora la historia como conocimiento, no como rémora o sobrecarga. La extensa (in)formación y conocimiento que atesora sobre arte y arquitectura, lejos de alimentar posturas historicistas, nada más distante de sus propuestas, se convierte en un complejo sedimento sobre el que descifrar un lenguaje propio y expresar un universo sin complejos.

Víctor Pérez Escolano, desde su participación generacional en ese periodo y por proximidad personal, profesional y docente, expresa con precisión su desbordante energía creadora:

"Sierra fortalece la integración creadora común a toda su trayectoria. Procedente de su actividad como pintor, opera la experiencia interpretativa de lo existente y de sus transformaciones y alteraciones. Tanto los soportes como los elementos que utiliza en sus obras,

---

<sup>10</sup> Javier Grondona y José Carlos Babiano, *Rehabilitación y vivienda en Sevilla. Renovación y transformación en la Arquitectura doméstica. 1975-1988*, Sevilla: Delegación de Sevilla del C.O.A.A.Oc, 1989.

proviengan de donde provengan, serán reciclados o recién fabricados, son "existencias", fragmentos de la realidad. Casas viejas o calles viejas, materiales viejos, ¿cuánto de viejos?, ¡qué más da! Si están lo son. Al reciclarlos se revitalizan, vuelven al ciclo contemporáneo. Y si eso es así con lo material de igual modo opera con lo inmaterial, con las ideas las experiencias antecedentes, la historia del arte. Todo lo que le estimula se hace verbo nuevamente, reverbera, es ya su palabra a través del ciclo que genera su obra. La presencia que en Sierra adquieren productos de culturas pasadas o lejanas, la fascinación que le producen ciertas obras o ciertos autores, le permiten hacerlos suyos, le pertenecen en tanto que hombre que se ejercita en los placeres y sufrimientos, del conocimiento y la sensibilidad. Nada de historicismos. Ni un atisbo de añoranza ni menos de rendición al tiempo pasado. Los frutos pretéritos alimentan hoy a quién sabe apreciarlos y gustarlos, digerirlos, crecer con ellos. Su tiempo es el futuro, la proyección hacia delante del creador que vive intensamente, sin prejuicios, el fugaz paso del presente".<sup>11</sup>

José Ramón Sierra agrupa las estrategias de intervención atendiendo a los esquemas espaciales, en dos tipos de proyectos, *discontinuos* y *continuos*, en el primer caso utiliza como ejemplo la arquitectura de los conventos sevillanos donde destaca "la cualidad de claridad y rotundidad del vacío, ...ausencia de interés en los recursos de diseño; consideración de la luz como componente de la arquitectura..."<sup>12</sup> El otro tipo que explicita es el *continuo*; "...basado en la potenciación de las cualidades paisajísticas y pintorescas de la arquitectura sevillana, entendiendo la vivienda como una totalidad continua en la que la fluidez espacial se convierte en uno de los mecanismos básicos de medida de esa globalidad..."<sup>13</sup> Mas adelante completa la descripción añadiendo: "En el proyecto continuo se valoran por tanto aquellos elementos que suministran conexiones, transparencia y superposiciones, con todos los artefactos que suelen acompañarlos: carpinterías, acristalamientos, guarniciones, etc."<sup>14</sup> Su texto termina significando la caracterización funcional a cada uno de los tipos, así nos dice: "Si el proyecto continuo, a pesar de los juegos de interconexión, produce una espacialidad funcionalmente especializada,

---

<sup>11</sup> Victor Pérez Escolano, *José Ramón Sierra, desde cerca. Esbozo de la trayectoria de un artista contemporáneo*, 9/11 del libro: AA.VV. *José Ramón Sierra. 2015*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial.2015. Pág. 222.

<sup>12</sup> José Ramón Sierra realiza una explicación detallada de estos conceptos en su artículo: "La casa sevillana. Tipologías de rehabilitación". dentro del Cap I del libro de Javier Grondona y José Carlos Babiano, *Rehabilitación y vivienda en Sevilla. Renovación y transformación en la Arquitectura doméstica. 1975-1988*, Sevilla: Delegación de Sevilla del C.O.A.A.Oc, 1989. Pág. 58.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Pág. 59.

<sup>14</sup> *Ibidem*. Pág. 59.



Fig.- III-49. Vista contraria a la anterior, mirando hacia puerta de entrada.

suministrada por una distribución unívoca y subrayada por el diseño y el mobiliario, el conventual (su forma eufemística de denominar al discontinuo) confía más la resolución del programa doméstico en una espacialidad abstracta, polivalente y aleatoria."<sup>15</sup>

Una vez más se nos muestra el esquivo y complejo arquitecto que busca sus raíces en la interpretación de la arquitectura próxima que conoce, en la experiencia de re-conocer lo habitado, se alimenta de lo local para llegar a su universo propio, liberado de deudas lingüísticas, de estilismos pretendidamente modernos, o de adscripciones a corrientes establecidas. Su libertad creadora y productiva, certeramente nutrida de su mirada plástica, se expresa con independencia a través de su propia forma de escribir a pesar de usar una caligrafía compartida con su generación.

Esta forma de proceder la define certeramente Francisco González de Canales en un texto reciente sobre este arquitecto coincidiendo con la exposición antológica que le ha dedicado el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 2015:

"...Sierra posa su mirada en otra tradición, no en aquella de arquitecturas domésticas calificadas y planificadas, representada por la casa patio sevillana y sus distintos destinos también obreros, sino en la tradición de otras arquitectura doméstica menor, generada de algún modo por el despliegue material de la vida de sus habitantes, y en la que para su configuración parecían no haber sido determinantes ni la intervención de estamentos profesionales, ni de instancias municipales, ni de iniciativas privadas de promoción. Se trata de casas materialmente pobres, de aspecto casi rural, que manteniéndose al margen de la arquitectura doméstica señorial, y a las posteriores casas-patio y patios y corrales de vecinos, seguían conformando una parte sustancial del caserío en el interior del que fuera recinto amurallado de Sevilla. Casas de difícil datación temporal, porque han ido transformándose indefinidamente con el paso de los tiempos hasta punto de hacerse casi imposible encontrar su principio y su fin, asunto este siempre controvertido para la disciplina de la historia en su dimensión más estricta".<sup>16</sup>

Más adelante nos explica como José Ramón Sierra plantea desde sus primeros proyectos una capacidad muy personal de reinterpretar estas casas:

<sup>15</sup> Ibidem. Págs. 59-60.

<sup>16</sup> Francisco González de Canales, *Políticas de lo doméstico: José Ramón Sierra y las casas de Sevilla*, 3/11 del libro: AA.VV. *José Ramón Sierra. 2015*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial.2015. Págs. 96-97



" En su caracterización de las casas en Sevilla, Sierra sustituye la lectura tipológica de la casa (como una estructura de casa-patio), por una reducción de la casa a recintos eminentemente abstractos, articulados a su vez por elementos claves como el zaguán, los tramos de escalera los pasos entre ámbitos, los balcones interiores, los tragaluces. Porque para Sierra la casa en Sevilla no tiene una tipología específica, no puede ser reducida a ella, pero si manifiesta un uso recurrente de ciertos elementos vinculados a un cierto propósito que Sierra ha denominado en alguna ocasión como el "proyecto continuo". La operación que Sierra propone con esta actitud no es ni mucho menos arbitraria, porque estos elementos a los que nos referimos son precisamente elementos de mediación. Así, el entendimiento de la casa como estructura (la tradición tipológica de la casa *sevillana*) es sustituido por la casa como condición mediadora, más dócil a la hora de canalizar los modos de vida que en ella se despliegan. Y estas formas de mediación (a través de superposiciones, conexiones puntuales, transposiciones y yuxtaposiciones, etc.) serán diversas, hiperespecíficas, convirtiéndose en general en uno de los principales leitmotifs de la obra de Sierra...".<sup>17</sup>

José Ramón Sierra acomete el proyecto de cada casa como un proceso de transformación donde existe una cierta búsqueda de acuerdo entre la reorganización espacial de la casa, en relación a su configuración previa, y la implantación de una nueva domesticidad. Como denominadores comunes de su forma de trabajar existen dos ámbitos que actúan de catalizadores en ese proceso mencionado. El primero tiene que ver con el modo de habitar mediterráneo aplicado al caserío sevillano, con cierto aprendizaje de su juventud en las casas familiares urbano-rurales del Aljarafe, donde la bonanza generalizada del clima determina los modos de vida por épocas; simplificada nos podemos referir al invierno y al verano, aunque este último sea reflejo de todo el resto del año. La otra cuestión, quizás la más compleja en su lectura y comprensión, tiene que ver con las secuencias de espacios que se trazan, donde el patio y otros tránsitos e intersticios se reordenan, incluidas las estructuraciones verticales de las comunicaciones, fragmentando y resituando escaleras y pasos. Son todos estos espacios menores los que adquieren un nuevo papel en el imaginario doméstico de José Ramón Sierra. Para responder como arquitecto a la enorme casuística que se genera en ambos casos, la herramienta fundamental a la que se acude es a la luz, la luz reivindicada como el material de cualificación espacial, una luz cenital que patios y lucernarios distribuyen fluidamente embocándola a cada lugar o actividad que la necesita, ayudándose de numerosos artificios para ello. Y siempre acotándola en su justa medida, consciente de la desbordante luminosidad de Sevilla.

---

<sup>17</sup> Ibidem. Pág. 98-100.

Aquí podemos recuperar el enlace con su personal acepción espacial de los tipos anteriormente referenciados. Si en el húmedo, frío y corto invierno sevillano los proyectos prevén que se deben cerrar estancias fáciles de acondicionar, y el modo de vida se acerca a parámetros más convencionales, articulando usos y habitaciones de forma específica, a partir de la primavera las viviendas abren sus puertas, ventanas y balcones diluyendo la diferenciación entre interiores y exteriores, proponiendo un intercambio fluido y una capacidad de habitar más abierta, desarraigada de formalismos, atenta a las cambiantes condiciones atmosféricas de sombra y aire. Se practican otras soluciones que surgen conviniendo la actividad, el tiempo y el lugar según experiencias propias de adecuación y cualidad de estos parámetros. José Ramón Sierra propone y transforma las casas como itinerarios vitales donde se suman lo que la casa aporta de forma intrínseca, generado por su propia configuración histórica, y lo que el autor añade proponiendo una síntesis que incorpora lo culto y lo popular de forma equívoca y diversa. José Ramón Sierra crea escenarios de transferencia donde la casa propone sus nuevas posibilidades al habitante y donde el arquitecto sugiere otras formas de habitar. En repetidas ocasiones hemos escuchado la dificultad de encasillar o nominar la arquitectura de José Ramón Sierra en el panorama arquitectónico. La singular formación y desarrollo de su personalidad artística entre la autonomía del artista y la vocación de servicio del arquitecto, unido a una profunda formación cultural, remarcada por su abierta curiosidad infinita, han sintetizado una capacidad innata para afrontar el proyecto de arquitectura, ajena a modas y tendencias, más encaminada a mostrar y desarrollar un modo propio de trabajo, donde se entrelazan sorprendentemente lo simbólico, lo popular, la tradición, la vanguardia y la vida.

José Ramón Sierra comienza las memorias de muchos de los proyectos de casas rehabilitadas con la expresión *casa indatable*, como reflejo de que cada una de ellas tiene una dilatada historia de transformaciones y adaptaciones a necesidades y programas de uso cambiantes. Le motivan especialmente las casas de orígenes imprecisos, que ocupan vacíos y recovecos de una ciudad densa y en constante evolución. En sus proyectos, como dice Rafael Moneo "... trabajar en la ciudad implica aceptar ya como hilo argumental su pasado",<sup>18</sup> y las obras de José Ramón Sierra se incorporan a ese desarrollo planteando una nueva lectura del espacio doméstico, que aceptando la complejidad inducida de sus modificaciones, le otorgue una coherencia donde la intervención del arquitecto integre de forma concertada su

---

<sup>18</sup> Extraído de la introducción de Rafael Moneo, Sevilla el más amplio y generoso lienzo, AA.VV. *José Ramón Sierra. 2015*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial. 2015. Pág. 34.

presente y su pasado. Él mismo lo expresa como condición operativa de su forma de trabajar la casa, "el problemático entendimiento de que su condición no es conservarla, sino recuperarla y reutilizarla globalmente, sin alterar la dialéctica entre habitación y habitante, que no es solo quien la habita, sino también quien la hace, asumiendo como creadores las exigencias inevitables de reparación, modificación y destrucción que lleva consigo"<sup>19</sup>.

Es aquí donde se reconoce que José Ramón Sierra es un arquitecto cuya forma de trabajo es integral, sin diferenciar las distintas manifestaciones de su expresión artística. Aunque los lenguajes empleados puedan ser específicos de cada una de ellas, la actitud que las anima es confluyente y tiene que ver con su relación *duchampiana* con los objetos.

Sería una ardua tarea trazar el panóptico de las influencias legibles en el arquitecto y el artista que se reflejan en su producción, tan arduo como delimitar su profunda formación cultural, aún más compleja cuando se entrecruzan los hilos que tejen su inmenso mapa intelectual.

En el interior de sus casas podremos observar el minucioso trabajo realizado en cada una de ellas para cualificarlas como soporte de un modo de vida o trabajo contemporáneos donde el espacio deja su condición de soporte de sistemas canónicos vitales para constituirse en promotor de nuevas condiciones operativas, en un plano de estancia y actividad sugerente, poco convencional, lejano de lo tipológico y establecido. José Ramón Sierra proyecta proponiendo una reinterpretación y una reforma exhaustiva de todos los elementos que tradicionalmente conforman y organizan el interior de la casa. Patios, galerías, corredores, escaleras, mesetas, tránsitos y zaguanes pierden su papel habitual, su contribución natural a la concepción orgánica del espacio doméstico intercambiando sus cometidos o incorporando nuevas posibilidades. Si el plano base en la casa patio tradicional era el lugar de las conexiones y los espacios abiertos, y el patio el núcleo de las comunicaciones y relaciones verticales con la escalera como articulador vertical, José Ramón Sierra propone organizar los interiores, abiertos o cerrados, como recorridos de espacios que incorporan una fluidez que deshabilita la independencia de los tránsitos y estancias. Quizás mejor expresarlo al revés, los espacios fluyen al ser recorridos por la habitabilidad que les da nuevo sentido. Es aquí donde los parámetros atmosféricos, en nuestro caso

---

<sup>19</sup> citado por Francisco González de Canales en su texto, *Políticas de lo doméstico: José Ramón Sierra y las casas de Sevilla*, Cap. 3 del libro: AA.VV. *José Ramón Sierra. 2015*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial.2015. Pág. 79.





Fig.- III-50. Mirada en planta primera hacia las crujeas de fachada.

Fig.- III-51. Mirada desde el cuerpo delantero en planta primera hacia el patio interior abierto.

Fig.- III-52. Mirada sesgada en planta baja.

Fig.- III-53. Mirada sesgada en planta baja hacia patio lateral.

nominados como sombra y aire, se incorporan como materiales de construcción al acervo personal del arquitecto. Herramientas que colaboran en ese espacio fluido y que reactivan la casa como un continuo habitado.

Parece que existe un trasfondo en su manera de intervenir, similar a la forma de actuar de la cultura arquitectónica de origen islámico, en sus reciclajes de casas operando desde la transformación de los espacios por sus cualidades intrínsecas más que por los dictados del programa definitivo. Como hemos tenido oportunidad de comentar en otro capítulo, los espacios no nacen al dictado de la organización funcional, sino desde una capacidad representativa y desde una agrupación secuencial, caracterizándose en cada uso programático mediante el mobiliario y atrezzo correspondientes. Encontramos que algunas influencias de esta peculiar manera de entender la organización interna de las casas han guiado los procesos de transformación con singular atención al empleo de los objetos y enseres como expresión de los modos de ser y estar, o sea, de habitar.

Probablemente sea el patio, como germen de la tipología de la casa sevillana, el que haya recibido una mayor carga transformadora por su parte, incluyendo todas las alternativas posibles, segregando algunas de sus características básicas como lucernario, pulmón, estancia principal o núcleo de comunicación aislándolas o transformándolas en una nueva secuencia espacial. De esa energía cambiante también participan las escaleras, cuyo protagonismo esencial en la casa-patio se trocea al servicio de trayectorias y recorridos, a veces superpuestos, otras autónomos y escondidos. Las escaleras asumen diversidad de papeles, principales o secundarios, al servicio de organizaciones internas donde diferentes argumentos espaciales reinterpretan el interior de la casa. José Ramón Sierra prolonga, pliega, encaja, trocea o expande los trazados otorgándoles una presencia más fluida al dictado continuo de las conexiones, huyendo de imágenes estereotipadas de representación. Sus escaleras se asoman intermitentemente entre muros, pilastras y vanos de diversa condición. Solo las menos protagonistas, las auxiliares, convierten su papel secundario en continuo y aparecen en apartados recovecos, en forzados escorzos, o en contrapicados ángulos. Aquí, como en las chimeneas, armarios y bibliotecas, se manifiesta otra característica muy personal del arquitecto, su sugerente capacidad escenográfica de construir entornos para la vida, de clara ascendencia barroca en el manejo de la luz; o su personal tratamiento y presentación de los objetos, incluidos los componentes arquitectónicos; donde se percibe su otra formación de artista, la que completa su capacidad humanística de construir espacios. En este punto nuestro interés se centra en las secuencias de tránsitos y estancias en las que José Ramón Sierra desmenuza la organización interior de



Fig.- III-54. Patio y estanque en vista de planta desde planta primera.

Pág. siguiente:

Fig.- III-55. Vista cenital del patio principal.

Fig.- III-56. Vista cenital del patio secundario.

las viviendas otorgando nuevas identidades a los espacios, que además servirán de soporte de formas de habitar alternas, no programadas, de libre implantación y lectura.

Hay una obra realmente significativa y sorprendente en el conjunto de intervenciones de José Ramón Sierra en el caserío del casco histórico de Sevilla, su estudio en la calle Monsalves. Tras una tentativa inicial como espacio doméstico, decide reformarla para implantar su estudio de arquitectura. Desde el comienzo de la intervención se desprende una voluntad de cambiar su carácter mediante una profunda transformación de la configuración inicial de la casa. Se comienza eliminando toda la albañilería existente conservando solo las estructuras murarias. Permanece lo estrictamente imprescindible desde una necesidad portante. De esta forma, emergen unas plantas fluidas y continuas más adecuadas al modelo pretendido de trabajo abierto y compartido, habitual en un estudio de arquitectura. Esta operación de liberación de los espacios, convirtiéndolos en plataformas abiertas, hace innecesarias las galerías de patio de planta superior lo que permite eliminarlas y ensanchar el vano del patio medianero. Una casa de estancias pasantes y pasillos perimetrales alrededor del patio y de la escalera, deviene en planta libre, aunque con estructura muraria, muy perforada en sus paños interiores.

Otra decisión trascendental para modificar la concepción interior es alterar las condiciones de iluminación y ventilación de la casa a través de los patios. José Ramón Sierra, profundo conocedor de la cegadora luz sevillana, opta por cubrir ambos patios. En el patio central la opción adoptada es dejar que la luz entre por los paños laterales evitando la incidencia directa, con ello consigue una atmósfera interior de luz amortiguada, que dibuja con mayor suavidad la espacialidad transformada. Sorprende el contraste entre la luz de la calle y el interior, hace falta un dilatado margen de tiempo para que nuestras pupilas se adapten como hemos podido comprobar personalmente. Sobre esta reorganización interior aparece una decisión trascendental, liberar de uso la planta baja -él la denomina planta de paso-<sup>20</sup>, incorporando una sorprendente lámina de agua de traza islámica, sutil espejo que refleja la nueva materialidad y la renovada organización espacial de la casa. Existe una pequeña sala

<sup>20</sup> De la memoria resumida que acompaña a la publicación del proyecto de la calle Monsalves en el libro de Javier Grondona y José Carlos Babiano, *Rehabilitación y vivienda en Sevilla. Renovación y transformación en la Arquitectura doméstica. 1975-1988*, Sevilla: Delegación de Sevilla del C.O.A.A.Oc, 1989. Pág. 277.





de recepción, en tiempos de bonanza climática, y el resto del espacio ha devenido en galería de tránsitos y relatos de la trayectoria plástica y docente de José Ramón Sierra. (ver Fig.-III-57).

El estanque -su profundidad es superior a la de una lámina de agua-, desborda el contorno del patio de forma asimétrica, generando una profundidad legible de la casa que nos permite percibir su dimensión. Esta profundidad se acentúa mediante la conversión del patio del fondo en hueco de escalera, obligando al recorrido completo de la parcela para ascender a la planta de trabajo principal, confirmando el carácter de paso del nivel inferior. Este patio de fondo también modifica la luz siguiendo el mismo guión del patio central, aquí aprovechando la suave luz del norte y bajando su cuerpo edificado para que el sur invernal bañe el interior de la casa orientada a norte a través del lucernario que deja la cubierta del patio principal. En este proceso, donde abstracción y figuración arquitectónica se alternan desde una poética<sup>21</sup> muy personal del autor, surge una singular manipulación de los muros, que los reconstruye con una dialéctica propia donde su linealidad portante se fragmenta, se pliega y se horada para participar de la construcción independiente de cada lugar segregado que suma la planta abierta. De esa manera los muros son utilizados para encuadrar estancias -construyendo las esquinas mediante diedros de muros-, abrir vanos de conexión y de miradas cruzadas, alojar alacenas, estanterías y armarios, con una tendencia heredada de la arquitectura popular, entiendo como cualidad, a aprovechar todo los huecos disponibles, siempre reordenados en una disposición que atiende a cuestiones de orden parcial de cada uno de los lugares, dependiendo de la autonomía o continuidad que indique el proyecto.

Otra atención sobre su trabajo podría realizarse sobre sus planos, enconadamente pocos en el detalle, incluso cuando se han redibujado para la monografía reciente siguen siendo esquemáticos, evitan las proyecciones y todo aquello que contamine la desnudez de la planta. Sus dibujos reflejan la traza de su arquitectura, igualando en su representación todos los elementos de forma continua, no jerarquizada. Se trabaja modelando espacios y configurando tránsitos y secuencias acorde a los tipos de esquemas espaciales explicitados inicialmente, *continua* y *discontinua*. De la visita a esta obra de José Ramón Sierra se intuye que su trabajo como arquitecto se realiza con detalladas decisiones de ejecución en la propia obra, de ajustes continuados y precisos, de curiosidad innata sobre lo propuesto y lo

---

<sup>21</sup> Tomaremos prestado de otro maestro el término *profesión poética*.





Fig.- III-58. Muro medianero y escalera de fondo como lucernario de la profundidad de la casa.

encontrado, de confluencia entre lo buscado y lo sugerido. La libertad que genera ser el propio cliente permite manifestar con toda libertad las expresiones arquitectónicas elegidas. Por ello, a toda esta metamorfosis interior, como gusta denominar a su autor su forma de trabajo, se le incorpora una voluntad constructiva y epidémica de desnudar los procesos y mostrarlos con crudeza, seguramente la que solo el autor pueda permitirse en su propio lugar de trabajo como manifiesto de una voluntad y una actitud. ¿Cuántas arquitecturas actuales han convenido en esa actitud desde la necesidad convertida en virtud provocada por la escasez de recursos?

Frente a la lógica tipológica o normativa de intervención sobre el caserío sevillano, José Ramón Sierra propone nuevos y diversos universos habitables, donde la arquitectura cede su posición de escenografía urbana representativa, pétrea e inerte, a un segundo plano, donde se transfiere el papel fundamental y protagonista a sus habitantes, lo que proporciona modelos de vida en relación a un lugar, un clima y una cultura vital de mundos interiores tangentes al hecho urbano.

**Jardín interior de la celda prioral. CAAC. Isla de la Cartuja. Sevilla  
Autor: José Ramón Sierra. 1987-1992**



Fig.- III-59 / Fig.- III-60. Pérgola de glicinias en el patio-jardín de la antigua Celda Prioral.

Fig.- III-61. Vista aérea de la pérgola. Fuente: Google Maps. Descargado 2017 03.

El Monasterio de la Cartuja de Sevilla, actualmente la sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, es uno de esos conjuntos arquitectónicos con una dilatada historia de cambios en su configuración arquitectónica motivados por los diversos usos que ha acogido. Tras sus inicios como horno alfarero en el siglo XII, ha sido monasterio, cuartel napoleónico, fábrica de loza y Pabellón Real en la Exposición Universal de 1992. Todas estas transformaciones nos han legado un Monasterio muy heterogéneo, posteriormente reciclado y reformado en profundidad con motivo de la Expo. Entre el conjunto de intervenciones realizadas con ese motivo, en general acertadas y valiosas, destaca por su singularidad y personalidad la realizada por José Ramón Sierra en el núcleo central del monasterio que sorprende por su forma de valorar e interpretar el patrimonio. Una aguda capacidad de desnudar lo esencial, alterando el lenguaje arquitectónico o construyéndolo en una compleja y engranada conversación entre lo nuevo y lo viejo.

Cuando uno se acerca a desentrañar los valores intrínsecos de su obra, surge un territorio distante y sutil donde se amplían los límites de lo conocido, lo ya aprendido, y donde la experiencia lingüística y espacial siguen ensanchándose. Desde una perspectiva actual, se puede incorporar a esa lista abierta de los arquitectos tangenciales a la línea referencial de desarrollo de la experiencia del movimiento moderno junto a Sigurd Lewerentz, Dimitri Pikionis, Sverre Fehn, los Smithson y Rudolph Olgiati. Arquitectos no referenciables a unos cánones y cuya implicación arquitectónica nunca olvidó lo vernáculo como fuente de aprendizaje y la cultura anterior de su contexto como lugar de progreso.

En la última década del siglo XX, José Ramón Sierra comienza a incorporar sombras y pérgolas vegetales en sus proyectos de casas en la Jara y en otras localizaciones<sup>22</sup>, convencido de la idoneidad de la sombra vegetal frente a cualquier otra, mejor incluso la caduca que desaparece y nos deja disfrutar el ansiado sol invernal.

Cuando uno acude a la Cartuja -nombre habitual de la Isla y del Monasterio, a visitar instalaciones y exposiciones de arte-, el recorrido puede comenzar, según la instalación concebida, en dos puntos muy distintos. Una opción es a través de la iglesia, y la otra,

<sup>22</sup> Nos referimos a la casa estudio de la pintora Carmen Laffón en la Jara. Sanlúcar de Barrameda. 1985-93.





Fig.- III-62. Piezas implantadas de la exposición de la pintora Carmen Laffón bajo la pérgola de glicinias en febrero de 2015.

pasando bajo la pérgola de glicinias, que José Ramón Sierra ideó para ocupar el antiguo jardín interior de la Celda Prioral. Un espacio denso, impactante y mágico, al que el paso del tiempo no deja de mejorar, una naturaleza artificial donde la manipulación de la escala de los elementos que la conforman es la estrategia fundamental en su configuración. En posición centrada y girada<sup>23</sup> se construye una nueva fuente más alta de lo habitual. Las pilastras, de un espesor muy superior al necesario para las cargas de la pérgola, y de una altura aproximada de cinco metros, aportan cierto carácter trascendente. Existe una larga tradición en la jardinería japonesa de umbráculos de glicinias de porte descomunal. Más cerca, tenemos ejemplos notables en el jardín de la Concepción en Málaga, en las intervenciones de Prieto-Moreno en el Generalife, o en el Carmen de la Victoria en el Albaicín en Granada, pero ejemplos como esta glicinia de la Cartuja son poco habituales en Andalucía. Un caso de similares características es la cubierta de parra de la calle interior en las Bodegas Tío Pepe de Jerez de la Frontera. Transcurridos más de 25 años desde su construcción, esta glicinia de la Celda Prioral ha adquirido el porte buscado. Desde una percepción convencional la pérgola es sencilla, pilastras y vigas superiores construyendo una armazón en retícula según la solución de una estructura unidireccional. Un muro en el lateral oeste lo separa de otro patio, distribuido mediante parterres elevados contruidos con fábrica de ladrillo, cierra el antiguo jardín prioral donde se encuentra la pérgola, contenido en una edificación en forma de U en los tres laterales restantes. La pérgola no toca el muro en tres de sus lados, solo en el de ingreso al interior del Monasterio, donde se aproxima decididamente a una galería previa cubierta cuyo trazado adosado al muro se subraya elevándola en una plataforma. La luz que penetra reflejada por los bordes será cada vez más necesaria conforme aumente la densidad de la cobertura vegetal.

La luz atraviesa la pérgola según las épocas del año acorde al proceso de caducidad de la glicinia, y se incorpora por el perímetro interior resbalando y reflejándose por los muros encalados. Si miramos la pérgola y sus componentes podemos comprobar la sencillez de todos ellos, solo cuando observamos la escala, incluida la taza de la fuente, y la disposición en el espacio, detectamos los rasgos que la singularizan y las cualidades que constituyen su capacidad de emocionarnos. Decisiones que tienen que ver con la construcción de un lugar incorporando el tiempo como material que potenciará la sombra y el aire en este espacio

---

<sup>23</sup> "Ordenes girados en recuerdo del giro antes existente (y cuya razón se desconoce) entre los ejes del cruceo antiguo y las tapias perimetrales del jardín", en la leyenda escrita en el plano de detalle del emplazamiento de la fuente. José Ramón Sierra, op. cit., pág. 200.





Fig.- III-63. Panorámica de la pérgola y la glicinia.

Fig.- III-64. Vista transversal hacia galería previa existente junto al muro interior que mira al norte.

Fig.- III-65. Instalación de la BIACS 2004.

de filtro previo a participar de una nueva muestra de arte contemporáneo. Un espacio de transformación y predisposición que nos traslada desde unos jardines recuperados intramuros del recinto tapiado de la Cartuja, a la secuencia interior de salas y patios-jardín, una atmósfera monacal recuperada como soporte de una institución expositiva, un paso desde el mundo exterior a la experiencia interior de una manifestación artística concreta. Todo el espacio expositivo se concibe como una alternancia entre espacios cubiertos y descubiertos, donde los pequeños jardines que ocupan los patios retornan nuestra memoria al pasado monacal de huertas y clausuras. El uso actual como centro de arte no ha obviado la condición previa de monasterio. Entre las diversas formas de uso que el monasterio sugiere y su nueva arquitectura incentiva, no nos extraña que algunos artistas hayan decidido comenzar la exposición de su obra disponiendo piezas en este entorno, apropiándose de esta onírica sala vegetal como fondo de sus propuestas.

Retomando la cuestión de la escala de los diversos elementos que construyen la pérgola, percibimos la maestría disciplinar de José Ramón Sierra, con cierta reinterpretación de raíz histórica, con la que esta se manipula. Unos pilares de sección sobredimensionada, semejantes a los de cualquier templo, embocando las dos naves principales -la cantidad por no es habitual en un templo-, contrastan con un techo de vigas prefabricadas de perfil y tamaño convencional y con los finos hilos de las glicinias que descuelgan invadiendo el espacio, un velo vegetal que se despliega en el espacio desde un enmarañado trenzado horizontal. Una construcción básica y desnuda de ornamentos retóricos cuya escala está dotada de un perfil más próximo a lo arqueológico, donde un plano de losas de granito lo apoya en el suelo y le otorga la presencia en el periodo contemporáneo. La destreza innata de José Ramón Sierra para proponer lugares contruidos conjuntamente entre la memoria y la naturaleza, la agilidad desbordada de la glicinia, su cambiante faz estacional y meteorológica, han legado un lugar para que la abierta mirada del espectador disfrute su propio paraíso.





Fig.- III-66. *Corredor suspendido I*, 2006. *Metonimia*. MNCARS. 2013.

**Arquitecturas suspendidas.  
Autora: Cristina Iglesias**

En el Museo Reina Sofía de Madrid se presentó en 2013 una exposición retrospectiva sobre la artista Cristina Iglesias denominada *Metonimia*.<sup>24</sup> Entre las obras expuestas hay una colección de piezas, construcciones según el lenguaje del arquitecto, que acotaban o dibujaban unos sugerentes espacios mediante celosías ejecutadas con diferentes materiales, trazadas como epigramas de un lenguaje propio.<sup>25</sup>

Situados en la investigación en curso, las atmósferas producidas por las distintas celosías de Cristina Iglesias enlazaban con los sugerentes interiores de los secaderos de la Vega de Granada. Traspasada la fase inicial de percepción de las obras expuestas surgen otras líneas de lectura, aquellas que entrelazan memoria y concepto con intención y precepto. Las obras de arte tienen su propio desarrollo sumergidas dentro de las investigaciones e ideas sobre las cuales cada artista va hilando su tránsito, pero una vez expuestas pasan a formar parte del observador que puede establecer con ellas un mundo de relaciones donde se suma la realidad existente y la percepción implícita en su aproximación al objeto o espacio transformado. Una vez traspasado el umbral de la memoria, la obra se incorpora a su registro de referencias y el espectador le añade nuevos significados donde, como en estas instalaciones de *Metonimia*, la posibilidad de habitar nuevas texturas construidas emerge con fuerza.

Cristina Iglesias construye habitaciones, sus instalaciones huyen de la mirada convencional de objetos exentos para proponerse como lugares habitables<sup>26</sup>, espacios que podemos transitar, desplazarnos por su interior, captarlos en todas direcciones, incluida la posibilidad de observar el exterior desde dentro, aceptando la pieza como filtro de la realidad

---

<sup>24</sup> Para entender el nombre elegido para la muestra -*Metonimia*-, aportaremos la definición según el RAE: Trope que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa y viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada.

<sup>25</sup> Anteriormente la inquietante presencia de un pesante *Techo Suspendido*, en una visita a Oporto en 2002, Fundación Serralves, y, dos años después, las trenzadas sombras de *Passatge de coure* bajo el techo del Centro de Convenciones del Fórum BCN 2004 sorprendieron por la reflexión arquitectónica implícita en su propuesta sobre la transformación del espacio.

<sup>26</sup> Ella se autocalifica como una *escultora-constructora, atraída por la arquitectura*, extraído de una entrevista en La Vanguardia, realizada por José Luis Álvarez el 15/02/2013. Descargado el 21/02/2017.





Fig.- III-67. Sombras de una arquitectura desconocida I, 2012. Bocetos. Metonimia. MNCARS. 2013.

circundante. Induce la percepción del mundo exterior desde un nuevo interior. Otro componente imprescindible en esa construcción espacial de su trabajo, es la sombra que actúa como reflejo, pero también como duplicidad del entorno construido. Desde otra posición personal, también construye habitaciones impenetrables, entornos cerrados e inaccesibles donde el espectador debe permanecer fuera. La recuperación del tradicional punto de vista del observador externo de la pieza escultórica queda desplazado por la imposibilidad de posicionarse interiormente, pero genera una nueva condición anhelante de esa opción en el espectador. "En la mayoría de los casos, las mejoras perspectivas se obtienen desde el exterior, mientras que el interior se experimenta mejor a través de la imaginación que accediendo literalmente"<sup>27</sup>.

En la exposición había un boceto cuyo título es una declaración de intereses, *Sombras de una arquitectura desconocida I*, 2012. No nos habla de una sombra imprecisa e indeterminada, sino de la sombra de una arquitectura, se distancia de una posible percepción más imaginaria y la enmarca en un ámbito disciplinar concreto, el de lo construido, el de los espacios fruto de una intervención arquitectónica. -Ello no implica la existencia de un autor, pero sí la intención de cubrir un espacio-. Un dibujo anterior está referenciado en un ambiente real, *Sombras en el Zoco de Beirut*, 2011.<sup>28</sup> Aquí sugiere el origen, o uno de ellos, de esas sombras con las que desea trabajar. Otro dato, son habituales entre los nombres de sus instalaciones y piezas el uso de referencias a lugares y elementos de la arquitectura, *corredor suspendido*, *puerta-umbral*, *techo suspendido*, *estancias sumergidas*, *muro*, *pozo*, *habitación vegetal*, *habitación de alabastro*. Todo ello sugiere la voluntad de la artista para que las instalaciones tenga un determinado carácter espacial, de evidenciar la referencia sobre lo construido, o al menos, que el espectador así lo entienda en origen.

Volviendo al boceto, *Sombras de una arquitectura desconocida I*, llama especial atención la energía con que son dibujadas las sombras, la materialidad que adquieren, la densidad que sugieren. Sombras que aparecen perfiladas con carboncillo sobre la foto de una maqueta de un lugar incierto, donde no se aprecia con nitidez si es interior o exterior, cubierto o

<sup>27</sup> Cita de Lynne Cooke, *Dentro y fuera: una identidad estética...* Capítulo del catálogo Metonimia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Madrid, 2013. Pág. 62.

<sup>28</sup> Cristina Iglesias. *Metonimia*, Madrid: MNCARS, 2013. Pág. 84. (Catálogo de la exposición del mismo nombre).



Fig.- III-68. La Medina de Fez. Techo de celosías de madera para el zoco de los artesanos.

descubierto. A esta aproximación visual se añade la incertidumbre de los hilos o sogas que cuelgan los entramados de sombra cuya sujeción parte de los muros perimetrales o se pierde en los límites del boceto. Se puede deducir que el verdadero interés de la artista reside en la propia sombra, una sombra dura y consistente, de texturas superpuestas que recuerda su origen, combatir la intensa luminosidad en las latitudes de un zoco árabe. Resulta premonitorio este dibujo de complejas búsquedas que se encuentran en muchas de las obras allí expuestas.

La profesora Giuliana Bruno escribe un exhaustivo ensayo bajo el título "La densidad de la superficie: proyecciones en un muro-pantalla", sobre las distintas formas de estas "habitaciones imaginarias" que construye Cristina Iglesias. Comienza diciendo: "El mundo de Cristina Iglesias es un lugar de umbrales, suspendidos en el límite de lugares imaginarios".<sup>29</sup> Más adelante explicita el uso del concepto *pantalla* (*screen*) como el elemento arquitectónico preponderante en la formulación de las instalaciones de la artista para construir sus "habitaciones imaginarias". Giuliana completa su descripción de este concepto de pantalla en los siguientes términos:

"En otras palabras, nos brinda, como veremos, un filtro, un tabique, un velo: una superficie donde podemos experimentar diferentes dimensiones del espacio y del tiempo. Al abrir de este modo las puertas interiores de la experiencia, la artista nos invita a travesar lugares con la imaginación y a proyectarlos íntimamente, sobre todo a través de la luz. Adentrémonos pues en este espacio luminoso de superficie matérica. Encontraremos escenarios con densas capas y texturas muy elaboradas. Y, si los observamos con detenimiento, puede que descubramos incluso una arquitectura perceptual, psíquica, en la superficie de esta pantalla imaginaria."<sup>30</sup>

A continuación la autora analiza con detalle y precisión las distintas formas de expresión de ese concepto en una serie de apartados donde la palabra *pantalla* (*screen*) se acompaña de diversos términos para situarla o adjetivarla. Todo un trabajo detallado y exhaustivo sobre estas instalaciones o construcciones, pero donde la traducción al castellano quizás no sea fiel al sentido de lo que expresa. Hay algo que sorprende de forma reiterada a través del uso continuado del término *pantalla*, tan opaco, a lo sumo translúcido, en su traducción castellana, como el término que sirve de soporte descriptivo de su obra, donde pensamos

<sup>29</sup>Giuliana Bruno, "La densidad de la superficie: proyecciones en un muro-pantalla" Capítulo del catálogo Metonimia. Madrid. MNCARS, 2013. Pág. 67-81.

<sup>30</sup> Ibidem. Pág. 68.





Fig.- III-69. Presencias entre las celosías de *Impressions d'Afrique*, 2002. Metonimia, MNCARS. 2013.

que se reduce la riqueza de matices que la porosidad de la obra de Cristina Iglesias suscita. En este punto se puede mostrar una sugerencia, la incorporación de otras presencias: el espectador visitante. Al Mostrar esos lugares habitados, y desde esta opción, se incorpora la condición de escala.

Desde una lectura mediterránea, coincidente con muchas de las referencias que la propia escultora utiliza, los trenzados del zoco de Beirut, las yeserías de la arquitectura islámica y las construcciones que aborda la artista en sus instalaciones se muestran más próximas a las celosías y filtros reinterpretados, a los trenzados textiles de la vida mediterránea donde la mirada siempre tiene la oportunidad de colarse, que a la opacidad o translucidez del elemento pantalla. Quizás la percepción de la formación anglosajona de la autora esté un poco distanciada de la naturaleza mediterránea implícita en las construcciones de Cristina Iglesias que intuimos. O quizás la traducción del término pantalla no sitúa en el verdadero marco que la autora persigue.

A continuación se desarrolla un análisis más próximo a la traza y materialidad de esas construcciones, al trenzado gráfico y volumétrico de las diferentes epigrafías epiteliales de sus celosías, a la organización espacial de las piezas. Avanzando en la muestra se tiene la oportunidad de conocer los espacios erigidos con otros materiales y con diversos esquemas de superposición de los paneles o módulos con los que opera Cristina Iglesias para el desarrollo y montaje de cada instalación.

Se pueden ver muros de enigmática celosía de símbolos que construyen recorridos abiertos. Jaulas herméticamente cerradas de textos casi jeroglíficos; Cubículos desmembrados mediante planos volados en el espacio; Recintos flotantes de trenzados de arpillera metálica; Construcciones mediante paneles resultantes del desmoldado incierto de embalajes de ideas; Paisajes enrejados de viajes pendientes. Techos sobre el aire atrapado bajo su propia huella; Entramados de signos indescifrables pero escritos sobre la memoria de lo próximo a lo reconocible; Cerramientos de fábrica con aparejos de ladrillos metálicos; Bibliotecas de palabras escritas en el aire; Embalajes de rejillas para ideas en proceso; Densos jardines compactos y macizos de naturalezas vegetales mineralizadas. Comencemos un recorrido por las distintas piezas. Se visitan por series según las clasifica y nombra la autora.

*Muro XVII*. 1992. Se intuyen paisajes de viajes enrejados, precedentes o pendientes. Única pieza donde el trazado geométrico de los planos que encierran el espacio se libera de





Fig.- III-70. *Sin título (Muro XVII)* 1992. Metonimia, MNCARS. 2013.

determinadas leyes geométricas de trazado. Siendo evidente que dichas leyes existen en origen, cualquier malla de torsión sigue la misma ley, se puede comprobar cómo en el proceso de ejecución se retuercen compulsivamente. Aparecen casi recompuestas tras una huida incierta. La belleza que desprende su desordenada o *malhecha* trama recuerda aquella afirmación de Picasso sobre la técnica de pintar aquí trasladada a la deformada ejecución de una reja de hierro. "Desde niño pintaba como Rafael, pero me llevó toda una vida aprender a dibujar como un niño."<sup>31</sup> Solo una mano precisa como la de Cristina Iglesias es capaz de generar la deformación y desorden que emerge de esta pieza de forma tan real. Imaginamos la dificultad de simular la arruga del papel sin arrugarlo.

*Techo suspendido inclinado.* 1997. Percepción gravitatoria, habitación dentro de habitación. Sin límites dentro de los límites prestados. Esa sombra inicial, de una arquitectura desconocida, fragmentada, superpuesta, plena de intersticios, bajo este techo suspendido, se densifica y se compacta, pero se diluye en su contorno. Desconozco si hay antecedentes de esta pieza, pero transmite una sensación ambigua, la pesante carga visual que genera sobre nuestras cabezas, se torna ligera cuando reconocemos el sistema de sustentación mediante cables y no percibimos la transmisión de la enorme masa prevista<sup>32</sup>. Una contradicción que nos indica lo artificial de su construcción, en este caso acentuado por el espesor que muestra su canto. Pero, recuperemos la cualidad implícita en la propia instalación, *techo suspendido inclinado*, una incierta capacidad de cobijo, casi monumental, de palio protector. Si en la cabaña primitiva, por plantear una posición antagónica, la envolvente, techo-pared es unitaria, aquí no hay laterales, solo la promesa de una protección en la que la luz difumina los límites. El techo ofrece una cierta conexión, una vinculación con la cabaña, su textura material, aunque su superficie rugosa -excavada a mano-, nos remita a la cueva. Aparece la impureza, lo artesano, pero modulado en ordenadas piezas cuadradas de techo suspendido. Un juego de contradicciones que Cristina Iglesias utiliza habitualmente en la concepción de sus piezas como afirma Estrella de Diego: "No es de extrañar que Cristina Iglesias, cultive, junto con la multinarratividad de cada pieza, las omisiones y elisiones."<sup>33</sup> Anteriormente la autora dice en respuesta a la afirmación de la artista, -un techo suspendido en cualquier espacio delimita o conforma una habitación-, "La pared pasa a ser, más que un espacio constructivo, territorio metafórico, elemento clave del

<sup>31</sup> Frase atribuida a Pablo Picasso.

<sup>32</sup> Influencia de nuestra percepción enfocada desde el conocimiento disciplinar

<sup>33</sup> Estrella de Diego: *La coleccionista de historias*, capítulo del citado catálogo Metonimia. Pág. 27.



Fig.- III-71. *Techo suspendido inclinado*. 1997. Fundación Serralves. Oporto. 2002

ilusionismo donde se desarrolla el todo, igual que todo se desarrolla a través de esa metáfora poderosa asociada a la pared donde se condensa el relato completo. Es un trabajo intrigante que -otra vez las filiaciones con el Barroco español-, recuerda ese verso gongorino donde las palabras se dan por dichas. Necesitan del espectador y su pericia para completar los significados.<sup>34</sup> El espectador puede realizar su propia interpretación o lectura de lo que implica esta cubrición, aún más acentuada en contraste con las impolutas paredes blancas de Museo Reina Sofía y con la ausencia de un techo plano, aquí sustituido por una bóveda casi sin aristas, en continuidad de las paredes.

Un paréntesis para remarcar cómo cambia el carácter y la percepción de una pieza según el tipo de sala y la posición del espectador. En Serralves, 2002, la llegada a la sala desde una cota superior, primero nos permite ver el trasdós del techo, su estructura portante, iluminado por un gran lucernario, su concepción formal. Después bajamos a la sala y recorreremos su área de cobertura. A pesar de la similitud, todos los parámetros de percepción e iluminación son distintos. Cada posición de la instalación cambia sus límites, transforma el sentido del plano, otorga una significación diversa a las ideas de los espacios limítrofes, o sea, encima y debajo del techo suspendido. En Serralves, el potente vacío que se congrega sobre la pieza da al espectador una mirada preponderante, y quizás desvirtúa "su interior". Recordamos las palabras de Juan Luis Trillo "La comparación se brinda como un primer instrumento válido de creatividad"<sup>35</sup>.

Pág. siguiente.

Fig.- III-72 / Fig.- III-73. / Fig.- III-74 / *Techo suspendido inclinado*. 1997, Metonimia. MNCARS. 2013. Vistas generales y detalle de cara inferior.

<sup>34</sup> Ibidem. Pág. 27

<sup>35</sup> Juan Luis Trillo de Leyva: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999/2001, Pág. 70.







En ambos casos, en el MNCARS y en Serralves, la pieza solo está iluminada con luz natural, la ambigüedad de las sombras otorga una cualidad intrigante al espectador. Dado que la luz horizontal se repite, debido a la posición secante de la pieza respecto del hueco, esta baña por igual ambas caras del *techo*, pero en Serralves se incorpora una luz cenital que nos muestra con detalle el reverso de la pieza. Esa suma de luces desdibuja la sombra posible, desmaterializándola, reduciendo al mínimo la sensación gravitatoria. Todas estas variables añaden una cierta complejidad al techo suspendido y someten al espectador a ese interrogatorio que Cristina Iglesias gusta de incentivar, como nos recuerda Estrella de Diego: "Necesitan del espectador y su pericia para completar los significados".<sup>36</sup>

*Celosía a rebours*, 1996. Recinto inaccesible interiormente de paneles de celosía de madera tratada con polvo de bronce. Construcción mediante entramado de madera, reforzada en las esquinas de la retícula interior mediante cuñas trianguladas, y tratamiento superficial de visualización como un enrejado bronceado. La metonimia trasladada a la imagen. Es curiosa la paradoja de presentar una pieza ejecutada en madera con aspecto de acabado en bronce. En arquitectura defendemos con frecuencia la naturalidad de los materiales alejándonos de las imitaciones, aunque estas proliferen en la industria actual sin ningún pudor. En la práctica artística ocurre lo contrario, proliferan los tratamientos superficiales que trasladan el aspecto, incluso el tacto, hacia materiales más nobles de los posibles. Este debate, cada vez más complejo y engañoso, se complica con el tremendo avance de los sistemas productivos de materiales o composites, como se les denomina en la investigación actual. Queda pendiente el debate que se puede plantear con una pregunta-trampa. ¿Que la industria imprima la apariencia de mármol de finos tableros de losas prensadas con polvo sobrante de las canteras es una impostura? Que volvamos a dibujar de forma artificial el trabajo de miles de años de producción natural puede ser equívoco. Representación o presentación. Este debate, aquí abordado en lo referente a la condición material de las obras -sobre la autenticidad de los materiales utilizados-, lo plantea en profundidad, en términos de autoría de una obra artística, Juan Domingo Santos en el texto *original, originalidad e intérprete*.<sup>37</sup> Un detallado e intenso ensayo sobre las disquisiciones en estos conceptos tan difíciles de precisar en cada obra.

---

<sup>36</sup> Estrella de Diego. Opus. cit. Pág. 27.

<sup>37</sup> Juan Domingo Santos: *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad*, Barcelona: Colección Arquia/tesis N.º 38. Fundación caja de arquitectos. 2013. Pág. 89-105



Fig.III-75. *House of Cards. (One Ton Trap)* 1969.  
Richard Serra

Cristina Iglesias en esta obra, *Celosía a rebours*, encierra recintos de forma apilada. No construye los paramentos de una caja, sino que apoya y conecta consecutivamente los laterales formados por bastidores superpuestos. Recordemos aquí a Richard Serra y sus cajas *House of cards*, cuya forma de construcción apilada coincide con la de esta pieza. Un juego entre la geometría del cubo pretendido y el sutil equilibrio entre las paredes, más gravitatorio en las consistentes chapas de Serra y más enigmático en las perforadas rejillas de Cristina Iglesias. Se utiliza el término celosía en singular, otorgándole un carácter espacial, volumétrico. Estas dos condiciones nos sitúan de forma diferente a la hora de interpretar este trabajo. Siguiendo las reflexiones de Estrella de Diego: "La frontera se ha quebrado, igual que el sujeto, de un modo peligrosamente elegante, y se ha convertido en malabarismo de impenetrabilidades, aunque casi no se sospeche a simple vista en su disfraz de malabarismo".<sup>38</sup> Su interior inaccesible encierra un mundo de sueños, esa cerrazón sitúa al espectador, le obliga a recuperar su imaginación como forma de penetrar en un espacio prohibido.

Un matiz capta nuestra atención, en esta instalación la celosía, no es uniforme, su despiece reticular adopta diversos tamaños en cada bastidor, generando diversos niveles de densidad, graduando la transparencia-opacidad de los mismos. Busca generar diversos niveles de aprisionamiento del aire encerrado. Quizás un certero recorrido por las celosías que pueblan nuestro mundo mediterráneo, celosías de clausura, de alcoba, de reja.

Gertrud Sandqvist nos posiciona con destreza en el imaginario de la artista. "El espacio escultórico que construye Cristina Iglesias es una especie de cazador de sueños. Su función consiste en transportar nuestra imaginación. Y, en ese sentido, sus obras, son la materialización de la poesía".<sup>39</sup>

Pág. siguiente:

Fig.- III-76 / Fig.- III-77 / Fig.- III-78 / Fig.- III-79 / Fig.- III-80. *Celosía Á rebours* 1996.  
Detalles y vistas generales. Metonimia. MNCARS. 2013

<sup>38</sup> ibidem. Pág. 34

<sup>39</sup> Gertrud Sandqvist: "*Caparazones, envolturas: apuntes en torno a Cristina Iglesias*". capítulo del citado catálogo Metonimia. Pág.45.





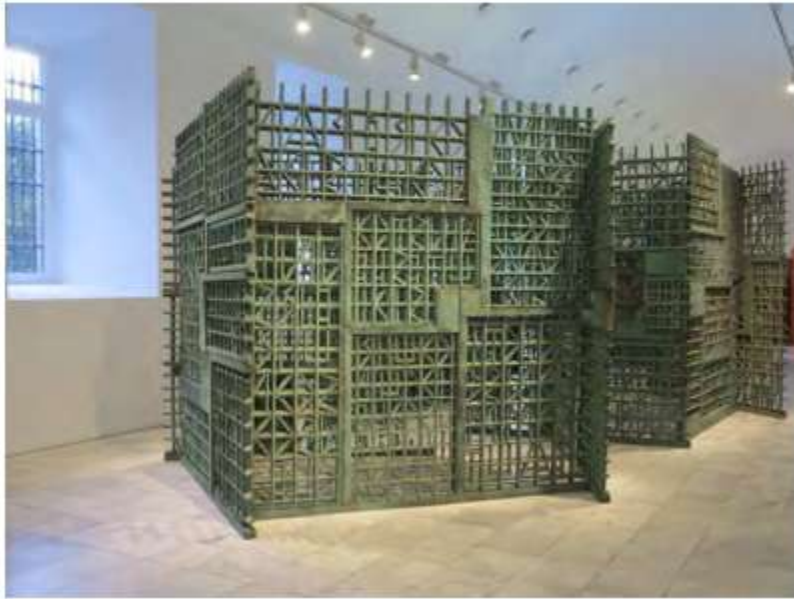


Fig.- III-81, *Impressions d'Afrique II*, 2002. Metonimia. MNCARS. 2013.

*Impressions d'Afrique II*, 2002. Enigmáticas celosías aditivas de origen africano generan pliegues habitados. Su presencia se constituye mediante la suma de paramentos formados con paneles y con bastidores de laterales abiertos. Planos prolongados que eliminan la dicotomía entre exterior e interior. Esta instalación modifica sustancialmente la relación con la presencia del espectador, ofreciéndole un recorrido, una dicotomía. Por fin, la autora, nos permite habitar sus celosías. Primero nos posiciona bajo un techo suspendido, posteriormente, y tras un muro separador, aparece un recinto cerrado, enigmático, prohibido, una jaula para la imaginación; a continuación, sin solución de continuidad, una pieza abierta. Podemos penetrarla, rodearla, transitarla en múltiples direcciones. La pieza nos invita a formar parte de ella. Estas estructuras abiertas operan como biombos desplegados en la sala, ofreciendo complejas miradas sobre las inacabables posibilidades de superposición de sus paños de celosía.

Se repite el sistema de montaje, distintos bastidores sumados con algunas piezas macizas para completar los intersticios. Unas leyes indescifrables generan otra caligrafía menuda donde cada imaginación puede leer su mensaje. Una pista en el título, recurso habitual y sugerente de la autora, *Impresiones de África*, parece que del África negra. Son estas obras de percepción lenta, de asimilación compleja, hay muchas variables que interpretar.

¿Por qué los bastidores quedan abiertos en las aristas de plegado?

¿De dónde procede ese despiece de bastidores de variados tamaños sin leyes intuitibles de su composición aditiva?

¿Cuál es el motivo de las diferentes escalas de los entramados cuadrículados donde se escribe la caligrafía africana? ¿O por qué se recortan aleatoriamente?

Toda una diversidad poética generada a partir del uso y repetición de unos pocos elementos con unas reducidas leyes compositivas, donde el ritmo y la secuencia preponderan sobre otras opciones. El valor de la repetición. Nos parecen aquí muy precisas y sugerentes las explicaciones que propone Juan Luis Trillo en su texto sobre contigüidad en arquitectura, trasladado al análisis perceptivo de esta obra de Cristina Iglesias.

"Una casi interminable secuencia de lugares aparentemente iguales (el tedio de la repetición) que requieren de la paciencia y precisión de un lector interesado, mejor de un lector apasionado, para convertirlos en paisaje biográfico, en moradas refugios, en lugares para el debate de los pensamientos. Sobre estas construcciones abstractas se instala el pensamiento, también el pensamiento sobre la arquitectura -escultura-, sobre la proyección arquitectónica



Fig.- III-82. Detalle. *Impressions d'Afrique II*. 2002. Metonimia. MNCARS. 2013.

-escultórica-, sobre los planos diedro, sobre las líneas de tierra, sobre las plantas y secciones que quedan (son) sustituida por este medio gráfico, complejo y simple al mismo tiempo, un ejemplo más de contigüidad<sup>40</sup>.

Como en el resto de las piezas de celosía, independientemente de los trazados geométricos de su despiece y de los signos o insertados en sus huecos interiores, siempre permanece la unidad material y la continuidad expresiva de los símbolos. En términos lingüísticos siempre se habla un mismo *idioma*, y en materia gráfica siempre se emplea la misma *tipografía*. Esta aproximación externa al conjunto de obras presentadas permite identificar las piezas o instalaciones como textos independientes. Textos o lenguajes de signos cuya visión termina por acercarse a la idea de texturas que apelan a la memoria del espectador para su interpretación.

Pág. siguiente:

Fig.- III-83 / Fig.- III-84 / Fig.- III-85. Diversos ángulos. *Impressions d'Afrique II*. 2002. Metonimia. MNCARS

---

<sup>40</sup> Juan Luis Trillo de Leyva: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999/2001. Pág. 15. (Entre guiones la interpretación de este autor)



Hal

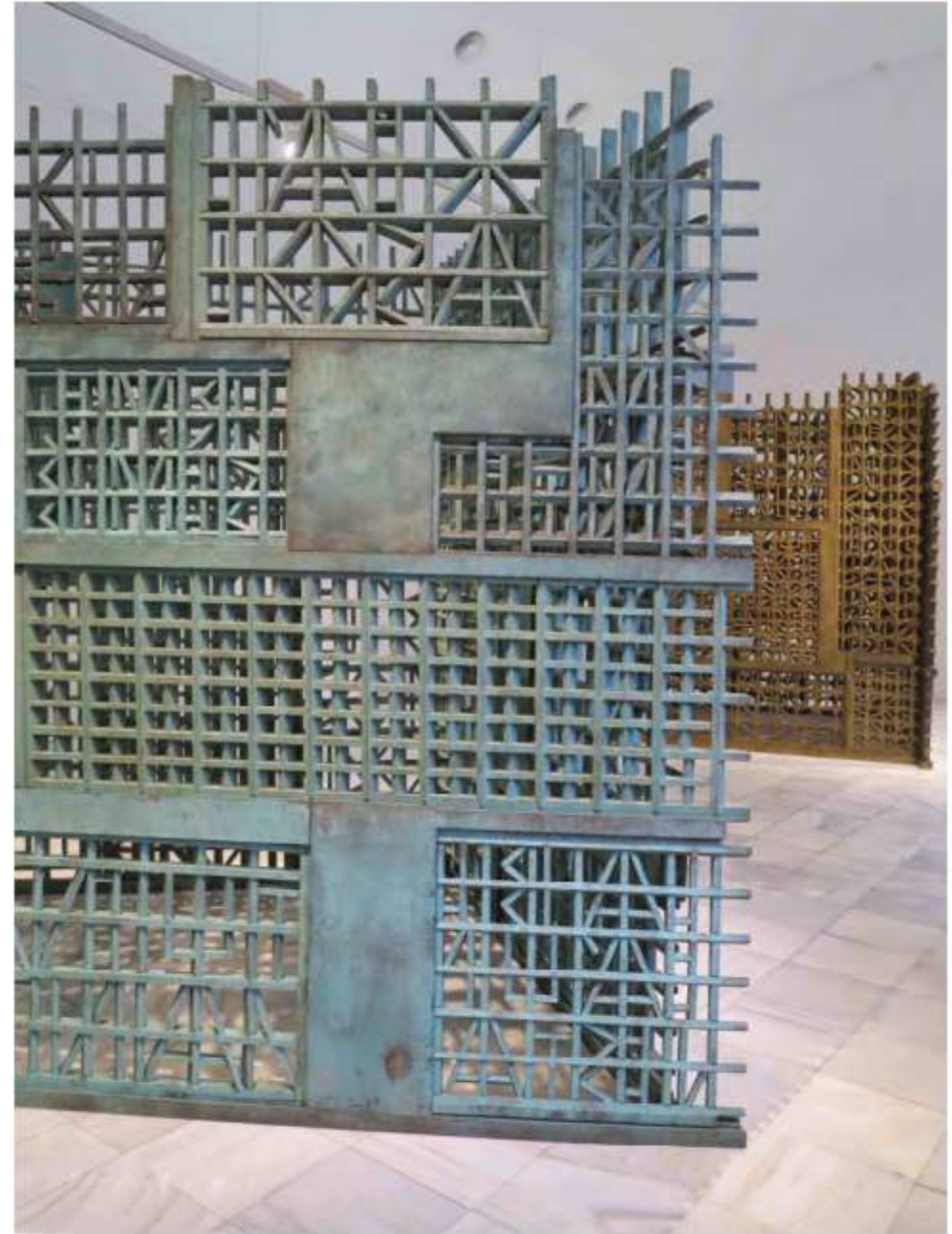
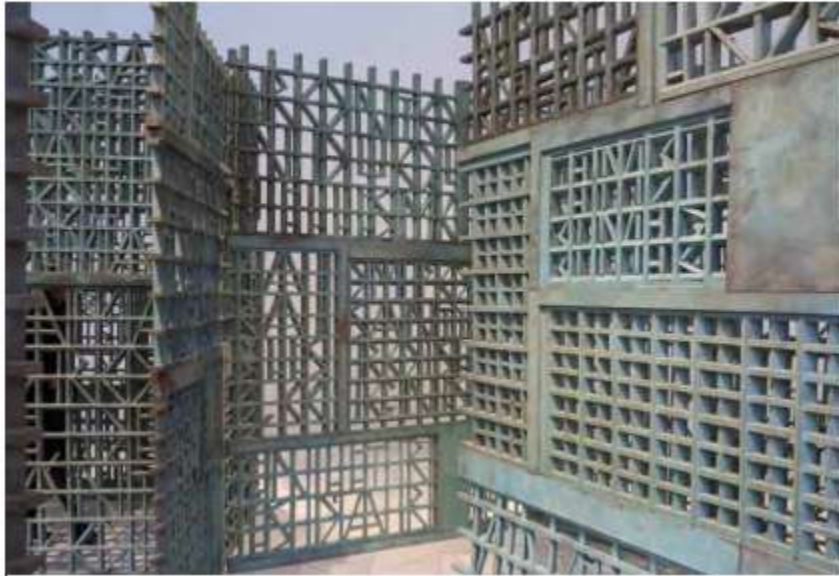






Fig.- III-86. *Santa Fe. 2006. Metonimia*, MNCARS. 2013.

*Santa Fe. 2006. Gres, terracota, arcilla cocida.* Materialmente es la más próxima a nuestra memoria, la instalación que enlaza con las referencias de los secaderos de tabaco. Fondo y figura perfectamente contrastados, nítida y limpiamente dibujados. Sin embargo, las piezas de Cristina Iglesias insertadas en espacios de la naturaleza encuentran fácil acomodo. Parece un lugar mucho más natural para ellas, valga la redundancia del concepto, más equilibrado, sin un contraste artificial. Es significativo que este sea el único material que se representa a sí mismo, sin aditivos.

Una vez más, la artista escribe en los vanos de la trama cerámica, delimitando nuevos intersticios, escritura de presencia más liviana, con una impronta casi ancestral, aunque después se perciba cargada de contemporaneidad.

Existen dos niveles de agregación de las piezas cocidas. El primero, de tipo elemental, pieza con dos vanos cuadrados, o con cuatro vanos cuadrados, rellenas de fragmentos. En el interior de cada vano se emplean uno o dos segmentos cruzados como máximo, de menor espesor que la pieza soporte, por eso aparecen rehundidos y producen nuevas sombras epiteliales. Un segundo nivel de agregación es el resultado del enmarcado en bastidores cerrados conformados con piezas lineales de distintos tamaños. Este nivel aditivo necesita del uso de piezas macizas de relleno para los ajustes entre ellos, dada la diversidad de formatos empleados en los bastidores. Un orden libre, en este segundo nivel de acoplamiento, que provoca pequeños desplazamientos y elimina el rigor del aparejo de una construcción de ladrillo. Aparece un grado de libertad que introduce una vibración visual. Los bastidores o recuadros de esta escala superior, se disponen construyendo casi monocromos muros de celosía que segregan estancias comunicadas. Este sistema de acumulación de bastidores es común para varias de las piezas e instalaciones presentes en la muestra. Una vez más aflora la vocación de proponer espacios, de establecer relaciones con el visitante como habitante, no como mero espectador. En esta serie de gres se trazan perímetros abiertos y profusamente taladrados -solo el escorzo ofrece compacidad dado el espesor utilizado-, como resultado se producen series de espacios intercomunicados entre ellos y a su vez, con el espacio circundante de la sala que acoge la pieza.

Son espacios que acogen y sobrecogen, una de cuyas cualidades es cambiar su carácter según la posición del espectador. Alineado con la trama y el orden propuesto hay transparencia; en posición sesgada la densidad se torna opaca.



Fig.- III-87 / Fig.- III-88. Interiores de Secaderos de tabaco. El Chaparral. Albolote (Granada)

Si establecemos un cierto rango de valoración de la relación con la pieza, *Santa Fe*, a través de la comparación con la pieza anterior son muchos los rasgos que las diferencian y que podríamos resumir mediante los trazados más amables, reconocibles y ordenados de la terracota frente a la áspera y espinosa presencia de las *Impressions d'Áfrique*, cuya implantación geométrica sesgada respecto de la sala transmite cierta terquedad en su relación con el espectador. Son muchas y muy sutiles las variables que Cristina Iglesias incorpora en cada una de estas instalaciones para construir un universo complejo de experiencias habitables, de referencias convulsas, de lugares densos y equívocos donde nuestra propia memoria activa sus opciones de percepción e interpretación

Se propone otra forma de escenario vital en estas construcciones de terracota, la que genera la iluminación elegida, pretendidamente enérgica y cruzada para dibujar intensas sombras de tramas. Aquí se incorpora la imaginación del arquitecto, visitando su propio universo de formas, complejos mecanismos de filtros superpuestos, alimentando su imaginario de posibilidades implícitas. Generando herramientas de una capacidad abierta de reformular los hábitats, entrecruzando líneas de conocimientos esponjados. Recordamos en este punto los secaderos del Poblado del Chaparral<sup>41</sup>, un conjunto de secaderos de tabaco cuya trama urbana de traza hipodámica genera innumerables superposiciones de filtros mediante celosías de bloques cuadrados de hormigón prefabricados.

Pág. siguiente.

Fig.- III-89 / Fig.- III-90 / Fig.- III-91 / Fig.- III-92 / Fig.- III-93  
*Santa Fe*. 2006. Metonimia. MNCARS

Pág. posterior.

Fig.- III-94 / Fig.- III-95 / Fig.- III-96 / Fig.- III-97 / Fig.- III-98 / Fig.- III-99. *Santa Fe*, detalles.  
2006. Metonimia. MNCARS

---

<sup>41</sup> Poblado de colonización en Albolote, Granada. Secaderos con estructura de hormigón con paramentos de piezas prefabricadas de hormigón ejecutadas mediante superposición bloques de cuatro y ocho cuadrados.







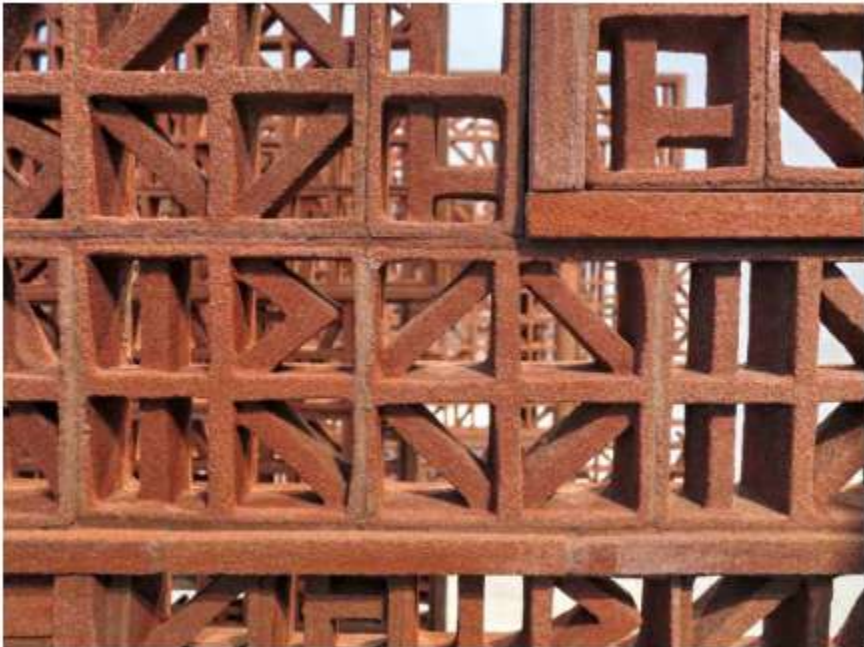






Fig.- III-100. *Corredor suspendido I*, 2006. *Metonimia*. MNCARS. 2013

*Corredor suspendido*. 2006. Sugerentes trenzados de esparto metálico, ensamblando y dibujando oníricos corredores suspendidos. En este conjunto de instalaciones es donde se percibe con mayor nitidez esa vocación de constructora de espacios de Cristina Iglesias, espacios de memorias evocadas donde se trenzan artesanías primitivas africanas con los zocos de origen islámico. Espacios de sombra y aire modulados mediante un despiece en paneles reticulados. Giuliana Bruno lo percibe de la siguiente manera: "El mundo de Cristina Iglesias es un lugar de umbrales, suspendido en el límite de lugares imaginarios. En este universo, esculturas y texturas forman un dialogo imaginativo con la arquitectura y el entorno, exponiendo así su temporalidad."<sup>42</sup>

Todo este conjunto de instalaciones referenciadas como resultado de la exposición retrospectiva sobre Cristina Iglesias realizada en la exposición *Metonimia*, tienen su origen en paneles y bastidores de trama ortogonal, empleando distintos formatos y enmarcados, ejecutados con diversos materiales -reales y ficticios-, y ordenados espacialmente para configurar muros, recintos, galerías, jaulas y cajas.

Otra propiedad diferenciadora entre todas ellas, dentro de esos entramados artesanos, es la manipulación de la densidad, una herramienta cuya consideración transforma la percepción de las piezas a través de la superposición de planos. Esta densidad se activa de dos maneras, o por la distancia de los signos que construyen la escritura superficial o por el volumen específico de cada materialidad adoptada, que incorpora un grueso que dota de mayor profundidad a cada celosía. Esa densidad es la que singulariza cada una de las sombras, estas desdobladas entre la sombra global de cada pieza y la sombra arrojada sobre sí misma como juego de espesores. En esta pieza Cristina Iglesias incorpora otra variable más a sus juegos de intercambio y manipulación de los parámetros y leyes de generación del conjunto de instalaciones mostradas. Esta variable consiste en incorporar el carácter pretendidamente flotante de los espacios expuestos, mediante una liviana maraña de tensores de acero que aportan esa cualidad. Toda la expresión extraída de la idea de gravedad mostrada en las instalaciones anteriores se transforma siguiendo una forma de implantación opuesta, en vez de apoyar las piezas en el suelo se decide a colgarlas en el aire produciendo espacios etéreos y envolventes, más próximos a cualidades espirituales.

Pág. siguiente.:

Fig.- III-101 / Fig.- III-102 / Fig.- III-103. *Corredor suspendido II*, 2006. Vista exterior y detalle del trenzado. *Metonimia*. MNCARS. 2013

<sup>42</sup> Comienzo del texto. *Ibidem*. Pág. 67







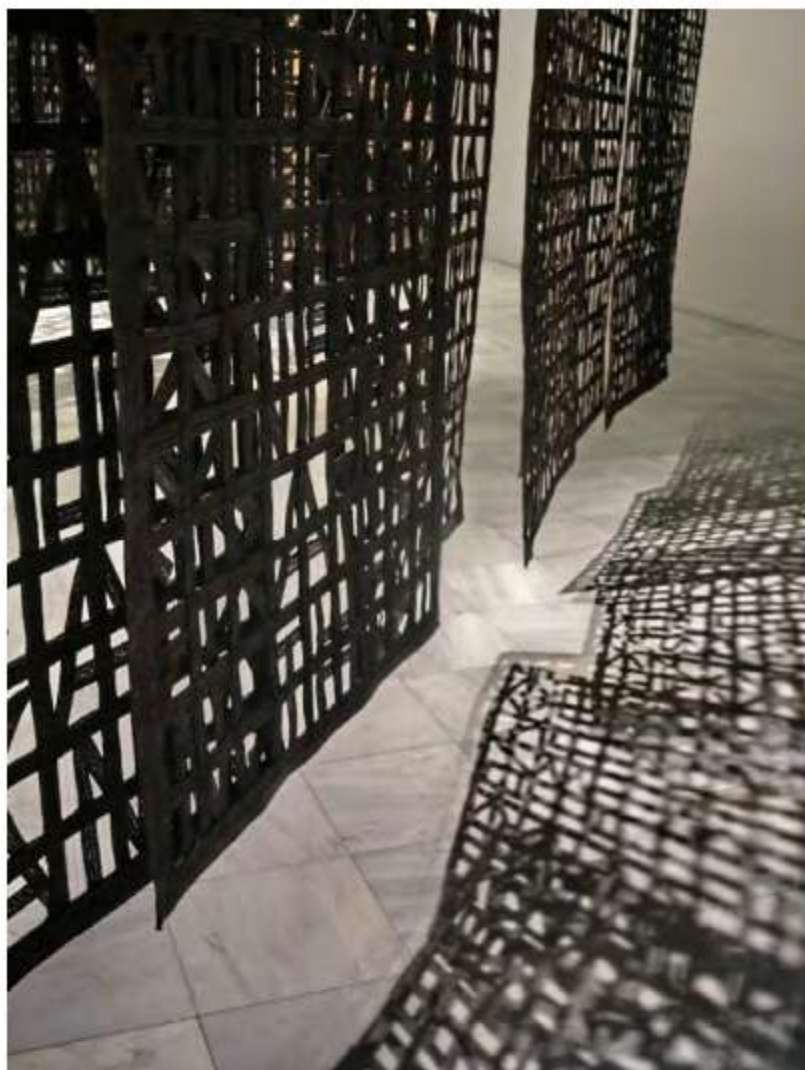


Fig.- III-104. *Corredor suspendido. Detalles*, 2006. Metonimia. MNCARS. 2013

De forma complementaria las sombras se incentivan, casi con una fuerza dramática, próxima a las de la intensa luz mediterránea. En estas piezas es donde mejor encuentran un reflejo preciso los dibujos expuestos en el origen de este texto, *Sombra de una arquitectura desconocida*. Al estar suspendidos los flexibles paneles, la gravedad pesante de estas celosías trenzadas de hilo de acero contribuye a la expresividad volumétrica, y así aparecen las catenarias del peso propio de los paneles horizontales dibujadas en el volumen neutro de la sala que lo alberga, y construyen un nuevo espacio donde el suelo inexistente se sustituye por una alfombra de sombras entrelazadas.

Una mirada de forma global a las diferentes instalaciones sorprende por la diversidad de recursos empleados y por la amplitud de sensibilidades y expresividades propuestas, de referencias aportadas. Aunque la idea de celosía pudiera parecer inicialmente una vía de síntesis de lo experimentado, una mirada atenta necesita implementar muchas más expresiones para explicitar todo lo acontecido. Habría que incorporar toda una serie de términos como filtro, ritmo, textura, vibración, materia, densidad, flexibilidad, espesor, luz, geometría, profundidad, memoria. O en su expresividad: símbolos, palabras, letras, epigrafías, jeroglíficos, dibujos. En su construcción: paneles, módulos, ensamble, urdimbre, encastrado, machihembrado, uniones, juntas, apoyos, refuerzos, rellenos, zócalos, tirantes y tensores. En su disposición espacial: relieve, perfil, intervalo, contigüidad, arista, flujo, pliegue, quiebro, resalte, gravedad, abierto-cerrado, interior-exterior, continuo-discontinuo, transitable, laberíntico, encerrado, superpuesto, inaccesible. O en su concepción de celosías, empalizadas, rejas, jaulas, biombos. Respecto a su geometría, plano, ortoedro, cuadrícula, retícula, tramas, canto, ángulo, diagonal, segmento, desplazamiento, vértice, recorte, trenzado, superpuesto, tangente. En su capacidad de explorar, subvertir, mediar, concertar, operar, contrastar y vindicar.

**Variaciones de una línea de luz<sup>43</sup>**  
**Autora: Soledad Sevilla.**

Si observamos las cualidades espaciales de una determinada serie de la obra de Soledad Sevilla, *Meninas*, y posteriormente se estudia el conjunto de su obra en detalle, se es consciente de la existencia de un hilo conductor en la globalidad de su producción artística. Procede señalar que ese hilo detectado surge de la expectativa intuida en una aproximación disciplinar. Existe en su trayectoria un interés subyacente por aprehender y captar el espacio, por indagar en formas de expresión donde reflexionar sobre su percepción espacial y convertirla en material de trabajo. Espacio, vacío, paisaje, naturaleza, tiempo, límite, refugio, íntimo, poético, escena, reflejo, ritmo, resonancia, vibración, luz. Términos que nos ayudarían a comenzar un acercamiento a su obra desde los distintos vértices donde emergen sus propuestas.

Expresado en otros términos, las dos dimensiones del plano de trabajo nunca fueron suficientes como soporte para manifestar sus investigaciones sobre la abstracción geométrica, mostrándose desde sus comienzos incapaz de aceptar ese encaje. Esta inquietud le condujo a incorporar nuevos parámetros que desbordaran las limitaciones del plano diédrico. Primero fue la profundidad, luego empleó la superposición que genera espesor, para posteriormente acceder a la representación del espacio como lugar en relación a las emociones que puede albergar y transmitir.

El espacio solo es reconocible mediante la presencia de la luz, y la luz solo la percibimos cuando hay materia que la reciba. Esta dualidad, luz y materialidad, es insoluble, pero su capacidad expresiva puede mostrarse de muy diferentes formas. Se podría escribir la historia del arte y la arquitectura por esa vía de apreciación. Para Soledad Sevilla el espacio nunca fue aséptico (neutral, frío, sin pasión) ni geoméricamente valioso, sino cargado de vitalidad transmitida mediante la vibración, el reflejo, la repetición, la expresión simbólica. Siempre atenta a la introducción de nuevos matices, o a la elaboración de singulares efectos, pero por encima de cualquier otra consideración, primando el trabajo sobre el material fundamental y primigenio que da sentido al espacio, la luz.



Fig.- III-105. *Las Meninas* Diego Velázquez.

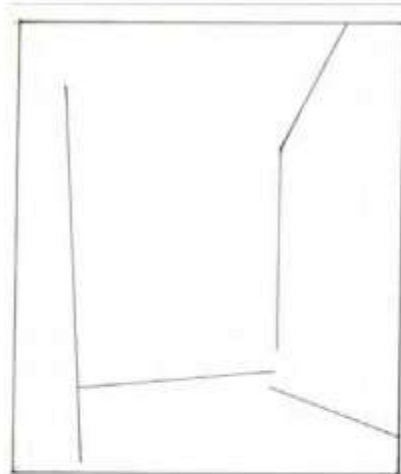


Fig.- III-106. Croquis de trazado regulador para la serie *Meninas*. Soledad Sevilla. 1981

Fig.- III-107. Montaje de reproducciones de la serie *Meninas*. 1982-83. fotos: Soledad Sevilla.

<sup>43</sup> Expresión tomada del nombre de la Exposición y del Catálogo celebrada en Granada en 2015 (repartida entre la Fundación Guerrero y la casa Horno de Oro).



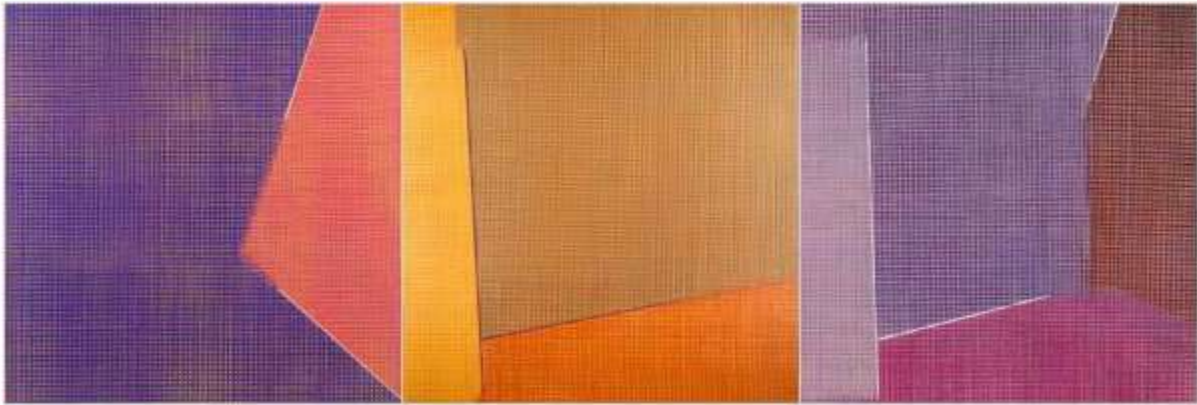
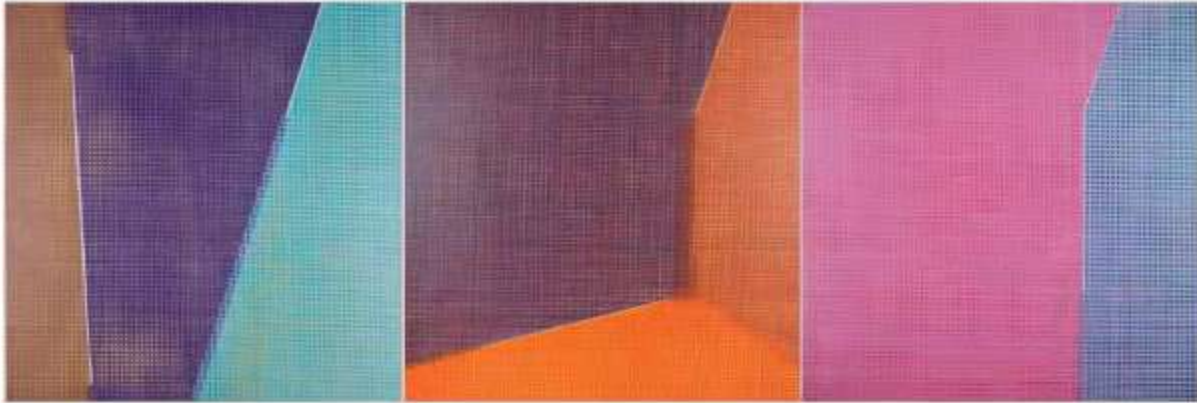
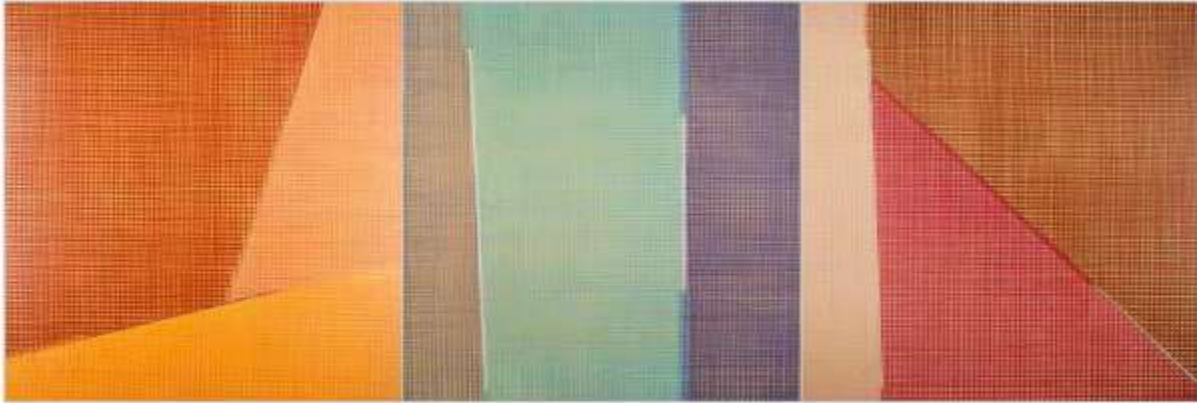






Fig.- III-108. *El patio de los leones I*. 1986. Serie Alhambras. Foto: Soledad Sevilla

Si el espacio es uno de los objetivos fundamentales en su investigación plástica, y el acercamiento a esa idea se produce sin solución de continuidad desde la instalación o desde la pintura, la luz es el material elegido para abordarla, el argumento de esa trayectoria, y la dificultad expresiva de trasladarla a la obra, uno de los retos transitados con más intensidad en su producción plástica.

En esta serie de cuadros, pintados entre 1981 y 1983, Soledad Sevilla estudia la organización espacial del cuadro las *Meninas* de Velázquez. La técnica o el método expresivo adoptado en esta serie estaba ya experimentada y asentada en su obra anterior. Tras sus ensayos previos sobre la línea, la retícula se convierte en soporte de su trabajo a partir de la serie *Belmont* y posteriormente tendría continuidad en la Serie *Alhambras*. Como explica Carmen González Castro "Dos recursos dominan esta serie de pinturas. El primero viene dado por el uso de una figuración extremadamente contenida bajo unas grandes líneas compositivas -como también ocurrirá en la serie *Alhambras*-, en las que es posible reconocer elementos de la obra de Velázquez, como el cuadro que asoma por el lateral izquierdo, a los grandes planos de luz y penumbra que la articulan, sobre las que toda la serie es una variación. Estas líneas no son en ningún caso paralelas a los márgenes del soporte, sino diagonales que dirigen la atención hacia un centro compositivo externo, dejando el centro geométrico de los cuadros vacío. El segundo recurso es el empleo de una cuadrícula que actúa de manera parecida a como lo harían las pinceladas en un cuadro impresionista o las redes de pintura en uno de Jackson Pollock, imprimiendo una vibración sobre toda la superficie del cuadro mediante diversas superposiciones de esa estructura sobre sí misma. El resultado de la superposición es la sugerencia de profundidad..."<sup>44</sup>

Desde la distancia que aporta el tiempo transcurrido sobre la percepción de estas dos series, *Meninas* y *Alhambras*, sigue generándose una gran atracción por ellas. En ambos casos provocan una emoción que procede de una sugerente abstracción sobre la luz de los lugares representados. Sorprende ese sistema expresivo elegido mediante el trazado de retículas irregulares superpuestas como elementos para buscar la profundidad de los planos y donde la presencia de la luz es plasmada a través de la intensidad del color generado desde esa técnica. En ese sentido, y continuando con el texto anterior, Carmen González Castro nos

---

<sup>44</sup> Carmen González Castro, *Soledad Sevilla. Transcurso de una obra*. Catálogo de la exposición en el Centro Damián Bayón de Santa Fé (Granada) 2008. Pág. 29.

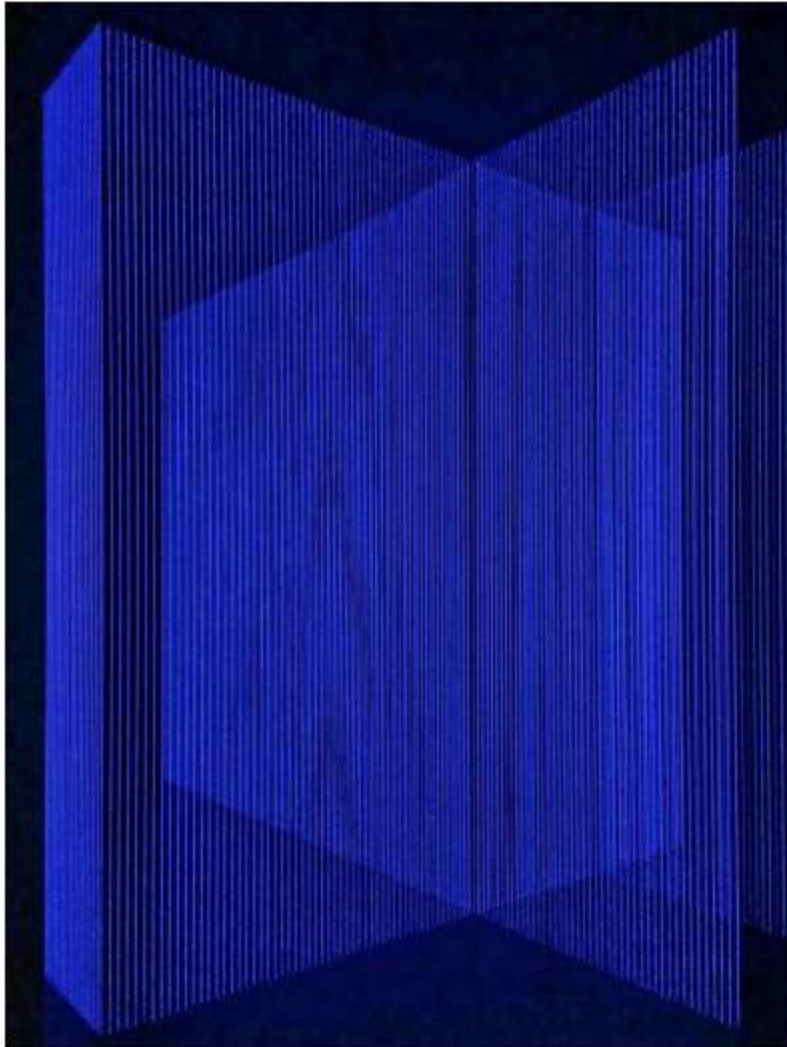


Fig.- III-109. *Seria la de la noche*, 2015. Exposición: *Nada temas, dice ella*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

recordaba la sugerencia al respecto realizada por Mark Rothko, donde la reconoce como "experiencia de penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas".<sup>45</sup>

Retomemos el inicio de la aproximación propuesta a la noción de simplicidad sobre algunos de los instrumentos empleados para generar su obra. En estos procesos de ideación espacial se exhibe una inacabable capacidad de representar a través de un instrumento tan sencillo como la línea o su repetición bidireccional, la trama. En otra forma de expresión plástica, esa línea es convertida en hilo, lo que permite multiplicar las posibilidades espaciales de la investigación, incorporando la luz y la penumbra. Procede recordar aquí los argumentos de Soledad Sevilla al respecto de la línea:

Con la utilización reiterativa de la línea intento crear un ambiente mágico, móvil y envolvente, lleno de luz y penumbra, que sea en gran manera un espacio ficticio, ya que la abstracción geométrica en la que me hallo sumergida tiene un carácter marcadamente paradójico, pues, si por una parte se afirma como un todo de la creación mental, por otra, representa un abandono a una finalidad suntuaria, sometida a valores puramente sensoriales.

... En este caso, el protagonismo de la línea nos ofrece la posibilidad de aprovechar la distinta saturación que se produce en el espacio con la acumulación o eliminación de elementos de la red, de tal modo que, en algunas zonas, el plano esté abigarrado de elementos e inmediatamente pueda hacer aparición un vacío o una sola línea, como prolongación del tema anterior.

La línea, aquí, ha sido utilizada como instrumento para descubrir figuras y con una función representativa.

... Procuero que los acontecimientos que se manifiestan a lo largo del desarrollo sean de diversa índole, por lo que el espectador estaría totalmente en vuelto en este espacio inconcluso, infinito.

... La distancia de contemplación la determinan, unas veces, la ambigüedad del dominio del positivo sobre el negativo, otras, la cuidadosa elección del color, o las misteriosas leyes geométricas de la trama.

El espectador es atraído o repelido hasta la distancia óptima por los distintos planos de percepción y por el descubrimiento de que la aproximación física es un dato variable importante de la visión.

Un espacio ficticio, mágico, móvil, envolvente, lleno de luz y penumbra...

<sup>45</sup> Ibidem. Pág. 29.



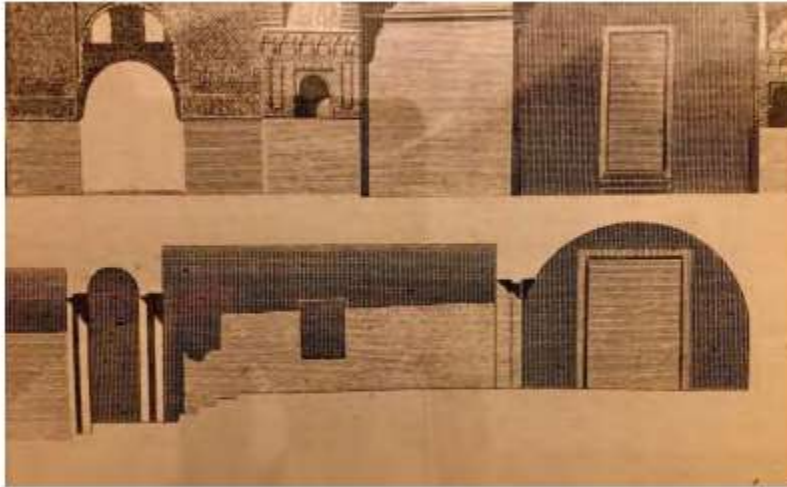


Fig.- III-110. Juan de Villanueva. 1776. Detalle de dibujo de sección de Palacio de Comares. Exposición: *El legado de Al-Andalus. Las Antigüedades árabes en los dibujos de la Academia.*

Ritmos, tramas, variaciones...

Memoria<sup>46</sup>.

Si partimos de asumir la potencia expresiva que Soledad extrae de la línea como herramienta de representación previa y experimentada podemos aproximarnos al universo que se incorpora con el uso de las retículas, cuya diversidad e intensidad le permiten explorar territorios más amplios. Encontramos en este punto otra idea intrínseca al desarrollo pictórico de Soledad Sevilla mirado de forma conjunta y que tiene que ver con las limitaciones que impone a cada proceso, con las leyes de concreción que establece para reducir al mínimo las herramientas gráficas disponibles y así obligarse a exprimir sus condiciones expresivas de forma casi obsesiva. Estas intenciones Soledad las indica con nitidez en el siguiente texto: "Deseo transmitir una sensación de penetración, de profundidad de algo que te transporta a otro lugar. Trato de eliminar tantos elementos como sea posible y de limitarme al mínimo indispensable para dejar entrever una clave. No me siento satisfecha cuando el resultado es excesivamente figurativo. Es difícil llegar a lo que me propongo. Quizás por eso insisto en la repetición de temas. A veces necesito volver a las mismas ideas para purificarlas."<sup>47</sup>

Nos gustan las transgresiones, que fruto de coincidencias como la que a continuación contaremos, nos permiten enlazar e imaginar conexiones imposibles. Visitamos en Madrid la exposición *El legado de Al-Ándalus. Las Antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, en su propia sede, La Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde pudimos admirar la calidad y precisión de los levantamientos realizados en el siglo XVIII por un grupo de arquitectos a pesar de los rudimentarios recursos disponibles. Posteriormente, en otra visita a la misma, junto al comisario y autor de la edición del catálogo, Antonio Almagro Gorbea, pero esta vez ya implantada en el Palacio de Carlos V, volvimos a ver algunos dibujos de secciones de la Alhambra trazadas con grafito, material incipiente en esta época, como nos explica Alfonso Jiménez en el citado catálogo<sup>48</sup>. En una mirada muy detallada de la sección

<sup>46</sup> Soledad Sevilla, "Tramas y variaciones. Memorias. 1979-80". Extraído de los escritos de Soledad Sevilla publicados en el texto *Transcurso de una obra*. 2008. Pág. 129.

<sup>47</sup> Extraído de la entrevista realizada por Dan Cameron y publicada en el catálogo de la exposición *Toda la torre*, La Algaba. 1990. Sevilla.

<sup>48</sup> Alfonso Jiménez Martín, *Notas sobre los dibujos de las Antigüedades Árabes en España y los Monumentos Arquitectónicos*. Cap. de *El legado de Al-Andalus. Las Antigüedades árabes en los*





Fig.- III-111. *Sin tener hora del ocaso*. 1985. Serie *Alhambras*. Foto: Soledad Sevilla

longitudinal del Palacio de Comares dibujada por Juan de Villanueva en 1776, podemos observar las cuadrículas empleadas para trazar las sombras de los dibujos. Cuadrículas que Soledad Sevilla vuelve a emplear más de dos siglos después para pintar su serie *Alhambras*. Podemos pensar como en la era pre-digital, 1984/85, Soledad Sevilla utiliza una técnica similar en un procedimiento de expresión espacial radicalmente distinto. Es sugerente imaginar, y aquí añadiremos la transgresión, cómo las celosías operan en el subconsciente de ambos, arquitecto y pintora, para convertirse en materia de representación de la luz y de la sombra en dos momentos distantes de la historia.

En *Alhambras* se incorpora un nuevo material a su paleta espacial, el agua, y con ella el reflejo como soporte emotivo de sensualidad, de repetición, de reproducción. Motivada por una conferencia de Oleg Grabar en Harvard, Soledad Sevilla se siente profundamente atraída por este conjunto y a la vuelta de su estancia en Estados Unidos acude a estudiarlo en profundidad. A pesar de la enorme riqueza visual de las texturas y las luces de la Alhambra, la artista insiste en una profunda reducción de los recursos asimilados, volviendo a su insoslayable búsqueda de lo esencial. Soledad Sevilla describe con precisión su acercamiento a esta monumental arquitectura y el proceso de selección de los temas que marcaron su obra pictórica sobre ella:

"Granada, con su Alhambra, es para mí el ideal estético de la expresión de la belleza de la forma, lleno de símbolos de exotismo sensual. En el trabajo que he desarrollado a lo largo de cuatro años, he intentado reflejar la huella que han dejado en mí los aspectos, tanto superficiales como profundos, de la arquitectura de la Alhambra. Formas visuales y estados de ánimo constituyen la materia prima que ha amalgamado la pintura que he ido produciendo en este periodo, centrada sobre tres temas de la contemplación del mundo de la Alhambra: la magia de las puertas, la magia de los reflejos y la magia de las sombras. Todos ellos transformados en espacio, espacio que se ha intentado fijar en las telas a través de brumas, insinuaciones y luces.

Los tres temas están simbolizados por tres ambientes reales que pertenecen a tres lugares típicos del palacio de la Alhambra: el Cuarto Dorado, el Patio de los Arrayanes y el Patio de los Leones. El primero para las puertas, el segundo para los reflejos y el último para las sombras.<sup>49</sup>

---

*dibujos de la Academia*. Catálogo y exposición a cargo de Antonio Almagro. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fundación Mapfre. Madrid. 2015. Pág. 36.

<sup>49</sup> Soledad Sevilla, *La Alhambra*. 1987. Extraído de los escritos de Soledad Sevilla publicados en el texto *Transcurso de una obra*. Pág. 129-130. (Francisco Calvo Serraller, del catálogo de la exposición en la Galería Montenegro. Madrid. 1987)



Fig.- III-114. *Toda la torre*. 1990. Torre de los Guzmanes en la Algaba, Sevilla. Foto: Soledad Sevilla.

Pág. siguiente:

Fig.- III-112. *El Rompido*. 2001. Centro del Carmen, IVAM, Valencia

Fig.- III-113. *La habitación de la lluvia*. 1995. Palacio de Velázquez, Madrid. Fotos: Soledad Sevilla

Aquí podemos comprobar la continuidad de todo su proceso productivo, donde las incorporaciones de ideas y motivos son siempre ajustadas a una trayectoria, a un tránsito por un proceso en continua depuración plástica. Los temas de trabajo se suceden y emergen desde la vitalidad de las experiencias personales, pero se suman en un camino paralelo al temático, un recorrido conceptual, de una determinada filiación técnica, y que las posiciona en una investigación sobre las herramientas de narración sobre cuestiones muy precisas y concretas donde extraer la máxima capacidad expresiva con los menores recursos posibles. Una mirada incisiva en esos cuadros, donde numerosas retículas se suman consecutivamente matizando su tono, cambiando su densidad, velando la capa previa, trazan brumosas referencias donde el espectador se pierde en la búsqueda del mejor punto de vista para terminar atrapado en la atmósfera onírica de la imagen. La obra *Sin tener hora de ocaso*, 1985, solo nos proporciona como referencias del lienzo un cambio de escala del arco y un reflejo, sin embargo, la profunda síntesis seleccionada no deja duda del origen que lo inspira, y la levedad de lo expresado incrementa la fuerza de su belleza.

Desde una mirada lateral y propia, descontextualizada, podemos acercarnos a la obra de Soledad Sevilla a través del conocimiento de la construcción de espacios en sus pinturas e instalaciones mediante sus estudios y propuestas sobre la luz y su presencia. Espacios representados a través de las atmósferas implícitas, contenidas en su interior. El hallazgo en la obra de Soledad reside en su capacidad de minimizar el uso de la materia, el esfuerzo tantas veces repetido para pintar o construir la luz en sí misma, la voluntad implícita en reducir la materia al límite de lo posible para diluir la frontera entre ambas.

Entre las distintas trayectorias expresivas que se superponen en la obra de Soledad Sevilla, atendiendo a los materiales utilizados, hay una que muestra una cierta continuidad ya prolongada en el tiempo. Un singular trasvase a la construcción del espacio en sus dimensiones propias, la línea se transfigura en hilo y puede flotar en el espacio. Ya no se necesita lienzo, el lugar constituye un fondo para esa figura casi inexistente, el hilo. Un ejemplo preciso de lo enunciado anteriormente, la materia reducida a la mínima expresión. Desde la instalación *Fons et origo*, 1987, trabaja con hilos para construir determinadas referencias espaciales. Son lugares dibujados en el vacío a través de sistemas de repetición ordenada de hilos. Son lugares sin escala -solo el espectador puede auto referenciarse-, que trabajan con una consistente inmaterialidad, aunque pueda parecer una expresión desacertada. Solo el ritmo y la repetición como instrumentos de trabajo, eso sí, con una rígida geometría impuesta, se muestran eficaces para optar a la configuración deseada. Se





hace necesario buscar el origen de los hilos para reconstruir mentalmente el plano, único medio en su caso de reconocer el espacio, o para intuir el diedro que lo pliega. Otra consecuencia de su modo expresivo es la densidad, generada por la reducida distancia entre ellos y por la superposición de los planos de hilos, que se mostrará a disposición del espectador, cuyo movimiento perceptivo la concretará de forma individual. Solo su participación injertada en el lugar permitirá su comprensión. En estos trabajos se reducen significativamente los medios con que activar nuestra memoria, que es la que debe construir los lugares de la experiencia. Aquí emergen entonces el reflejo, capaz de evocar una presencia, la sombra como simple vibración que surge de un muro inmaterial, o la luz trazando continuados pentagramas efímeros. Quizás algunos de los trabajos con hilos son más referenciales por la entidad de los lugares (Torre de la Algaba, 1990) lienzos con textura propia utilizados como parte de la instalación, mientras en otros, el espacio contenedor desaparece completamente (*Nada temas, dice ella*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2015) devolviendo el trabajo realizado a un territorio abstracto, sin referencias. Si en otros artistas la dicotomía, entre abstracción y figuración suscita un cierto debate, en Soledad se convierte en corolario de una libertad completa ya superada. Su trabajo transita sin solución de continuidad entre ambas opciones según le motiva la necesidad de formular ideas y referencias. Es posible desde su planteamiento cuestionar la delimitación entre ambas. Una grieta, una gota de agua, un rayo de luz escapado, una lágrima, un pétalo, un clavel. Son elementos cuya presencia divaga entre lo real y lo metafórico, entre lo vital y lo visual, entre su significado y su significante.



Ahora es el tiempo real el que suma su aportación para definir un lugar. *El Rompido*, 2000, es una grieta rasgada, construida en la pared del IVAM, duplicada en la pared opuesta como reflejo, aunque lo correcto es mencionar que su presencia es el negativo correspondiente a la grieta anterior reproducido en bronce, presentan una patente diferencia entre ellas, luz y sombra, hueco y sólido. Ambas grietas, positivo y negativo de lo rasgado, son opuestas en todos sus parámetros. El tiempo se incorpora en las paredes con un realismo contundente mediante un concienzudo trabajo consistente en pintar el envejecimiento motivado por la humedad y el deterioro que una grieta implica. La ruina busca expresarse en el espacio de un Museo y es tratada con veracidad desde una actitud estética.

En *La habitación de la lluvia*, 1995, los hilos pintados de forma intermitente a lo largo de su longitud, convenientemente iluminados y situados en un espacio neutro, una habitación cuadrangular con una lámina de agua en el suelo, trasladan a una percepción esencial y





Fig.- III-115 / Fig.- III-116. *Casa para la conciencia*. 2000. Koldo Mixtelena. San Sebastián. Fotos: Soledad Sevilla

casi fotográfica de una lluvia torrencial. Otro elemento significativo en la obra de Soledad es el reflejo, con el agua y los espejos como mecanismos de activación, en ambos casos con presencias reales y oníricas a lo largo de su trabajo. Nuevos materiales que evocan lo aprendido en la Alhambra, ese universo de experiencias que dejan tan profunda huella en quien se deja impregnar. El trabajo realizado para representar la lluvia como sensación, forma parte de esa capacidad de Soledad de reducir los recursos para aislar los fenómenos naturales y trasladarlos de lo sensual a lo emotivo, pero sin abandonar ninguno de los dos ámbitos en tiempo detenido. Quizás un juego entre lo que la memoria sugiere o asigna a una percepción y lo que la imaginación estética desvela en esa transformación.

Soledad alimenta su acervo personal de reflejos, de espejos, de reiteraciones. En todos sus textos aparece la referencia al uso de la luz y la penumbra como argumento para crear su obra. Utiliza ritmos para definir espacios ficticios, multiplica las secuencias y los elementos indagando en los procesos de repetición y superposición, pero dentro de este mundo de efectos le gusta moverse habitándolos, estableciendo diversos niveles de conexión con la realidad que los rodea. Incluso el vértigo, ha sido utilizado como herramienta de representación. Soledad Sevilla siempre te transporta a nuevas atmósferas, y te obliga a cuestionarte la realidad y la percepción que tienes de ella, y llegados a ese punto, te libera para que te enfrentes individualmente, en solitario, al espacio construido.

Para conocer los límites de los reflejos, para experimentar sobre la profundidad sin límites, en *Casa para la conciencia* 2000, se enfrentan dos espejos sugiriendo una posición francamente perturbadora. Una mirada al infinito que cuestiona los extremos de la realidad a través de la repetición inacabable, que convierte nuestra presencia en intrascendente multiplicándola hasta hacemos desaparecer. Una instalación muy próxima al juego implícito termina trasladando nuestra mente a la incertidumbre de nuestra existencia.

La construcción de espacios repetidos a través de espejos opuestos es una idea ensayada profusamente, pero Soledad Sevilla la aplica aquí en su propio proceso de implicar la profundidad en la percepción del espacio, y lo hace mediante la superposición de estratos, utilizando la figura humana como en tantas otras ocasiones, como factor de escala. En este ejemplo, la disposición de los espejos en el suelo y en el techo añaden una percepción abisal que nos remite a profundidades desconocidas e inquietantes, o en la mirada contraria, a ascensiones ilimitadas en un interior infinito. Otro componente destacado de este ensayo tan perturbador es la forma de aplicación de la luz, cuya aura perimetral contribuye de manera



Fig.- III-117. *En el Retiro la que recita la poesía es ella, Humo, 1994-95*. Palacio de Velázquez. Madrid. Foto: Soledad Sevilla.

decidida a esa estratificación, que probablemente aprendió del palacio de Comares en la Alhambra. Esta cualidad nos sitúa frente a otro conjunto de obras de Soledad Sevilla, las que directamente implican a la fuente de luz en la preparación de una atmósfera, las que recurren a la materialización de la luz en la construcción, quizás mejor decir en el reconocimiento de la configuración espacial, bien de forma directa como podemos apreciar en obras como *Con una vara de mimbre 2000*, donde las lágrimas de luz, prismas triangulares cuyo foco-reflejo al dictado de los rayos solares transmite una dinámica que captura el instante y lo fija en nuestra mente trazando vibraciones naturales donde llueve la luz o llora la cal mediterránea.

0

El espacio que presenta Soledad Sevilla en sus trabajos tiene una densidad onírica y fenomenológica, la reducción al límite de los elementos incorporados opera con la densidad como reflexión como materia conformada por la repetición de la inmaterialidad de la célula luminosa en este caso como herramienta para captar el destello y recubrir la pared con un vibrante mapa de brillos. Ese límite indefinido entre las obras en dos y tres dimensiones nos devuelve en esta ocasión a un lienzo urbano donde Soledad le sugiere al sol un pequeño fragmento de pared donde proyectar sus reflejos. Como negativo de esta idea, encontramos la instalación *En el retiro la que recita la poesía es ella, Humo, 1994-95*, donde la estancia es perforada para capturar la luz y el vapor incorporado a la instalación para dibujar sus rayos. Entre ambos casos hay un hilo oculto de conexión que nos transmite el territorio de su trabajo, la luz mediterránea.

Resulta fascinante comprobar cómo continúa este infatigable proceso de aproximaciones a la materialización de la luz a través de innumerables soportes espaciales. Instrumentándola en términos fotográficos, esa forma de trabajo puede expresarse en las dos direcciones, desde la emulsión espacial proyectándose en positivo como desde la manipulación sensorial del negativo, como espacio transformado. Procesos que no parten de la simple investigación fenomenológica, sino de un operativo con la luz como material con el que trasladar otras vivencias, inquietudes e impresiones propias de un discurso sobre la experiencia sensorial y el amor por la naturaleza profunda de las cosas.

Lluvia, vapor, aire, humo, fuego y canto de pájaros son materiales que se incorporan a su paleta sensorial y plástica, pero no de forma unitaria sino sumados como construcción de paisajes de realidad multiplicada a través de ritmos que evitan la unidad formal de la figura y ansían la abstracción del ritmo persistente de la repetición de la urdimbre de un tejido





Fig.- III-118 / Fig.- III-119. Procesos de trabajo para pintar los hilos en la instalación *La habitación de la lluvia*. Fotos: Soledad Sevilla.

Pág. posterior:

Fig.- III-120 / Fig.- III-121 / Fig.- III-122 / Fases de elaboración de la pieza *El esqueleto*. (*La sombra del suelo*) 2003. Hospital de la Santa Creu i San Pau, Barcelona. Fotos. Soledad Sevilla

infinito. En ese sentido hay una condición en la forma de trabajo para esos cometidos que es trascendental, la persistencia y calidad en el trabajo minucioso en el desarrollo de los procesos de construcción y representación, en la elaboración de cada pieza, la superposición de elementos por capas, la ordenación espacial de los contenidos, la cualidad individual de cada trazo pictórico o espacial, como participación de un continuo general, la paciencia en el convencimiento del resultado a través de una minuciosa ejecución de la urdimbre. Una sistemática operativa donde cada trazo conoce de su participación en una obra global como cada pixel contribuye a la imagen total digital.

Si nos acercamos a conocer su método de elaboración de una instalación, incluso el de un cuadro, podemos comprobar que su forma de proceder es muy próxima a la de los arquitectos. Su taller, su estudio, lo encontramos lleno de maquetas en las que se prueba un montaje, un efecto de luz, una organización espacial. Al igual que en su pintura, la graduación de escalas a la hora de abordar una nueva obra es un procedimiento compartido. Una primera maqueta menuda, que probablemente solo afronta un determinado aspecto del montaje, da comienzo a un desarrollo donde, de manera singular, las ideas se ensayan individualmente. El concepto global de la obra avanza en muchas ocasiones como reencuentro con historias anteriores en las que se toma una vereda diferente por la que transitar. En este proceso de trabajo las anteriores instalaciones realizadas abandonan su papel de obra terminada para convertirse en ensayos previos de la siguiente, maquetas a gran escala de un recorrido inacabado donde se reciclan respuestas, pero se establecen nuevas cuestiones, se gira el ángulo de la mirada o se cambia el espacio soporte. Todo se convierte en oportunidad de renovación.

La diferencia con la disciplina arquitectónica estriba en que las preguntas a responder por su desarrollo artístico las formula ella misma y las encuadra en una trayectoria donde varias líneas de acción se entrecruzan nutridas de una realidad palpitante, de una atención vital, donde naturaleza, espacio y sociedad se yuxtaponen. Pero donde la denuncia social, el desasosiego por la injusticia, se suman como componentes de una realidad múltiple donde el optimismo también encuentra reflejo, y lo sensorial, imprescindible en la obra de Soledad Sevilla, nos sumerge en mundos detenidos o prometidos, donde tiempo y luz discuten su iniciativa.







Fig.- III-123. *El esqueleto. (La sombra del suelo)* 2003. Hospital de la Santa Creu i San Pau, Barcelona. Fotos. Soledad Sevilla

Otras referencias con una importante presencia en su trabajo se realizan a través de mapas. El mapa es un concepto ciertamente evolucionado, desde su inicial cometido geográfico, aunque siempre cargado de una trascendencia simbólica y representativa, su capacidad se ha diversificado como medio de expresión gráfica. El verbo mapear es testimonio de ese nuevo modelo de registro gráfico o virtual. Si en sus orígenes la fidelidad de los datos se suplantaba con imaginación por desconocimiento o falta de medios, esa diversidad ha seguido alimentando su trayectoria documental convirtiéndolo en instrumento de conocimiento global. Sin embargo, la actitud de Soledad Sevilla no cambia cuando se enfrenta a incorporarlo a su bagaje plástico, sintetizando en la imagen su voluntad de esencializar los conceptos. Un mapa es un reflejo de la memoria, "un espejo de la realidad: ilusión de poseer la realidad infinita, ilusión de mirarnos en lo que inventamos." nos explicita Estrella de Diego.<sup>50</sup> Un mapa de una ciudad es una abstracción de su realidad física. Un acuerdo concertado entre sistemas de representación y de comprensión de un medio complejo, un conjunto de datos visualizados gráficamente desde una intención. Los mapas de Soledad eligen una capa, un parámetro como testimonio gráfico de representación, planos construidos a través del trazado de los entramados de espacios públicos, -una vez más la trama como herramienta-, esa malla continua que incorpora lo colectivo como sustento o soporte de lo público. La ciudad representada a través del vacío, las calles y espacios abiertos como negativo de lo construido. En palabras de Soledad Sevilla, la forma de asentarse en el territorio de los recorridos, tránsitos y flujos.

Los mapas de Soledad Sevilla, una vez reproducidos y elaborados (manipulados y materializados) pierden su condición documental y se transforman, sin abandonar la memoria de lo transmitido, en abstracciones de lo contado. Una gran celosía, es el término utilizado por Soledad Sevilla para describir su obra de aluminio fundido y patinado *el esqueleto (la sombra del suelo)* 2004, una transformación gráfica sobre el plano completo de Barcelona ciudad colgada en el espacio de la escalera principal del Hospital de la Santa Creu i San Pau de Barcelona. Por un lado, se trata el aluminio con el que se ha trabajado en la fundición, en la búsqueda del aspecto de un plano, por otro se cuelga en el vacío previo a un gran ventanal con la deformación de un papel ondulado por la brisa. Estas

Pág. siguiente:

Fig.- III-124 / Fig.- III-125. Instalación *temporada de lágrimas* en patio de acceso a Caixa Fòrum. 2003. Barcelona.

Fig.- III-126. *Telón de cristal*. Teatro Isidoro Maiquez. Granada. Foto: Soledad Sevilla.

<sup>50</sup> Estrella de Diego, *Lo que la vista no ve lo miran los ojos*, ensayo incluido en el catálogo Soledad Sevilla 2000-2005. Barcelona. 2005



dualidades perceptivas son una estrategia habitual de Soledad Sevilla como dicotomía trasgresora frente al espectador.

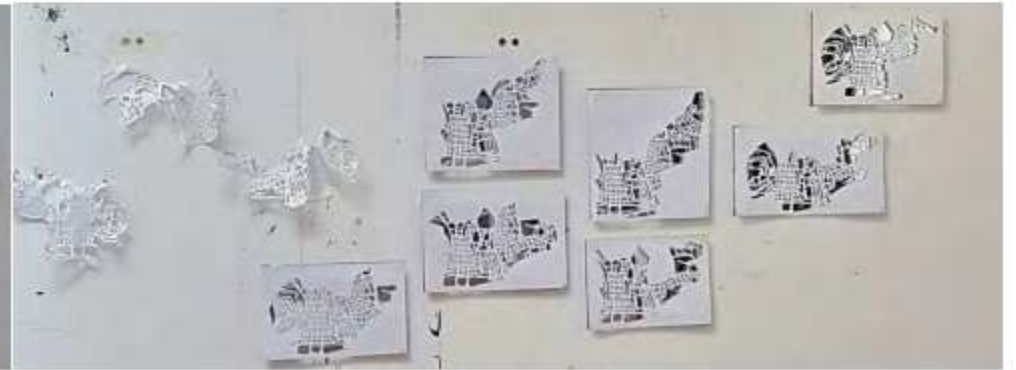
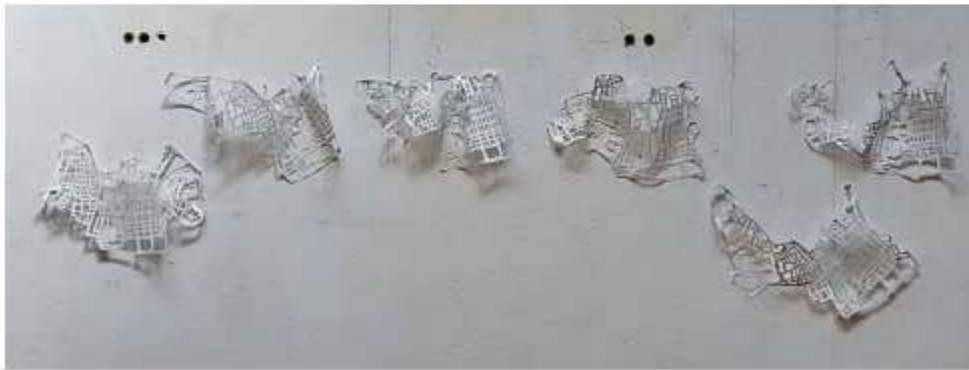
Nos parece sugerente pensar que *Temporada de lágrimas* 2003, es un mapa de la ruina impreso sobre los muros de entrada al Caixa Fórum de Barcelona. Próximo en su ejecución a *el Rompido* nos habla de la huella del tiempo sobre las arquitecturas para recrear, en este otro ejemplo una ruina conceptual, donde las palabras repetidas interminablemente escriben el mensaje a la vez que lo simbolizan como textura del deterioro.

Otra interpretación surge de sumar un mensaje tatuado a una arquitectura singular, un nuevo espacio de acceso a este Centro de divulgación artística, obra del arquitecto japonés Arata Isozaki. La instalación parte del diálogo con el espacio -un patio rebajado con un estanque en la plaza previa creada para acondicionar el nuevo ingreso-, y lo incorpora como bastidor de su expresión plástica. Soledad Sevilla vuelve a encontrarse con ese binomio, patio y estanque que tan fructífero fue para su trabajo en la Alhambra. En esta ocasión, el patio se torna accesible mediante unas losas de travertino, el agua desaparece metafóricamente, luego permanece como instrumento de reflejo, y la obra presenta un estado de ánimo propio, dibujando las manchas del alma herida sobre las piedras. "Ese estanque se me presentaba de lágrimas" es la impresión que plasma Soledad Sevilla ante la brutalidad que, en esos tiempos presentaban los territorios ocupados por los palestinos, y que motivó el mensaje de fondo y el carácter de esta instalación.



*Telón de cristal* es una instalación, del año 2009, en el vestíbulo de un nuevo teatro contemporáneo que se erige de manera complementaria a una institución cultural privada en Granada de reciente creación. El telón como concepto se cristaliza, abandona su posición habitual, y se transforma en instalación de recepción en el vestíbulo de entrada. Como argumento visual utiliza fragmentos del plano de la ciudad de Granada impresos en su superficie transparente y en el muro de fondo. Esta yuxtaposición de imágenes juega de forma sugerente con la idea del crecimiento de la ciudad. Los pliegues del muro de cristal, apoyado en el suelo, cristalizan y añaden profundidad a la pieza mediante la transparencia de los mapas, solo representados mediante líneas. El mapa retorna sirviendo de brújula de nuestra posición geográfica y se escapa entre los pliegues del telón. Transparencia, superposición, pliegue, memoria, representación, fondo y figura unidos. Continuidad.





Pág. Anterior:

Fig.- III-127 / Fig.- III-128 / Fig.- III-129 / Fig.- III-130 / Fig.- III-131 / Fig.- III-132 / Fig.- III-133 / Fig.- III-134 / Fig.- III-135 / Fig.- III-136. Proceso de recorte de rutas de paseos sobre Pessoa trasladadas a fragmentos del plano de Lisboa. Recorte en chapa de aluminio y su negativo correspondiente en caja de madera para presentación. Rutas del desasosiego. 2017. Galería Passevite, Lisboa.  
Fig.- III-137. Presentación definitiva de una de las unidades de la pieza anterior.



Quince cajas de madera natural guardan quince mapas de las quince rutas trazadas durante quince días. En la primavera de 2016 Soledad Sevilla acudió a Lisboa con la intención de conocer y recorrer los espacios urbanos por los que discurrió la vida del poeta Fernando Pessoa a través del heterónimo Bernardo Soares. Evocando a Hamish Fulton, como ella misma relata, completó los recorridos documentándolos mediante imágenes y reflejándolos en fragmentos del plano de la ciudad.

*Rutas del desasosiego* es el nombre elegido y con el que se recuerda el origen del trabajo, una dilatada relación de Soledad Sevilla con el *Libro del desasosiego* del poeta Fernando Pessoa. Con esta colección de cajas se completa un ciclo, uno de los muchos que se yuxtaponen para integrarse en la trayectoria plástica de Soledad Sevilla. Una lectura, de ella emergen unas impresiones, y comienza un recorrido imprevisto y abierto por una idea. Ese proceso acaba encontrando su ubicación y su formato intelectual encajándose en una propuesta expresiva. La construcción de la obra, próxima a habitar las inquietudes del escritor, comienza trasladándose al escenario original para impregnarse de Lisboa y Pessoa.

"Sobre el mapa de Lisboa, cada ruta cobra su propia forma, que se convierte primero en una pequeña pieza de papel, troquelada para evidenciar solo el camino, las calles. Más tarde, ya no son solo los entramados sino los espacios vacíos que dejan en el mapa los protagonistas en el interior de cada caja, y de los que obtenemos, además, una imagen especular. En esa imagen, la huella del recorrido es ahora una superficie reflectante, de acero pulido y esmaltado que se refleja a su vez sobre el espejo y otorga al conjunto una dimensión espacial infinita. El camino se suprime una vez andado, pero destacar su ausencia lo hace más presente que nunca".<sup>51</sup>

Soledad explica el proyecto argumentando cada uno de los componentes de la pieza, posteriormente añade cual es el sentido de las cajas rememorando el baúl de Pessoa:

"A la muerte de Pessoa, se encontraron treinta mil documentos en un solo baúl. Las cajas donde se contienen los mapas tratan de guardar el espíritu de este tesoro."

---

<sup>51</sup> Soledad Sevilla y Carmen González Castro. texto descriptivo para el catálogo de la exposición inaugural sobre esta instalación en la Galería Passevite de Lisboa. mayo de 2017.





Fig.- III-141. Castillo de Vélez Blanco. (Almería)

Pág. siguiente:

Fig.- III-138 / Fig.- III-139 / Fig.- III-140. Tres fases de la proyección de la imagen del claustro del patio sobre las paredes del castillo de Vélez Blanco. Fotos: Soledad Sevilla.

Recuerdo las palabras que manifesté cuando tuve oportunidad de conocer esta memoria,

"Me gusta como el texto traza un recorrido donde memoria y realidad se entrecruzan perdiendo cada una de ellas lo más verosímil de su impronta. La imaginación se traduce en experiencia, que tras el filtro de la subjetividad, torna en paseos reflejados, recortando mapas de la ausencia, para empaquetarse en cajas como memoria preservada."

Emoción, memoria, homenaje, reflejos, recorridos se suman en la construcción de estos mapas luego guardados para el recuerdo imborrable de esta experiencia. Conmueve esta forma de materializar una vivencia que se origina en el traslado a un lugar, largamente transformado dado el tiempo transcurrido, de una densa vida otra. Sorprende la herramienta plástica intelectual que comprime lo acontecido sobre lo pisado contado en un mapa. Que se recorta, se refleja y se desdobra en un nuevo heterónimo de su presencia.

Una instalación anterior a todos estos mapas y de una gran importancia conceptual en la obra de Soledad es la restitución visual del claustro del castillo de Vélez Blanco en su emplazamiento original. En el año 1904 el claustro fue desmontado y vendido por un coleccionista para terminar en la casa del presidente del Metropolitan, George Blumenthal, quien en 1941 lo cedió al propio Museo, quedando instalado en este en la ampliación y remodelación acaecida en 1964.<sup>52</sup> Soledad Sevilla tuvo noticia de este expolio en un curso sobre arquitectura del renacimiento en Andalucía impartido por Víctor Pérez Escolano en Baeza, 1938. "Me producía una sensación de desgarró y de tragedia que quedo archivada y guardada." Son las palabras con las que Soledad Sevilla transmitió el efecto que le supuso la noticia.

En 1992, con motivo de la Expo de Sevilla, se le ofreció la posibilidad de trabajar en el punto de la región que ella eligiera para hacer una intervención pública, tras ver rechazada una propuesta para el patio del palacio de Carlos V en Granada, pensó en el Castillo de Vélez Blanco, al norte de la provincia de Almería. Imaginó en devolver al castillo lo que se llevaron, ver otra vez lo que ya no contemplábamos del patio del castillo. Es decir, proyectar sobre los muros en ruinas el esplendor de lo que había sido expoliado. Tras un trabajo minucioso de fotografía en el Metropolitan prepararon la proyección. Para adecuar el escenario a la iniciativa prevista, y ante la ausencia de algunos lienzos de muro interiores se optó por la cubrición de los vanos con tela de arpillera y el montaje de una pantalla del

---

<sup>52</sup> Ángel Martínez García-Posadas, *Sueños y polvo. Cuentos sobre arte y arquitectura*. Lampreave, Madrid. 2009. Extraído del capítulo, *A través de la mirada*, Pág. 49.



mismo material sobre un andamio, para recuperar el frente inexistente en el lado menor del patio, en la alineación que correspondería con el frente de galería trasladado.

La decisión más importante de la instalación fue la forma de encendido de la proyección, de forma opuesta al sistema convencional. Si habitualmente apagamos las luces de una sala y luego comenzamos a emitir las imágenes, en este caso, se adoptó el proceso invertido. Primero se encendía la proyección poco antes del ocaso de la tarde, y luego se esperaba que fuera apareciendo sobre los muros de la ruina y sobre las telas colgadas conforme se desvanecía la luz natural al acabar el día. De manera similar se apagaba, alejándose la imagen y perdiéndose en la noche hasta recuperar la presencia de las ruinas. La imagen proyectada sobre la textura de las ruinas del castillo presentaba una veladura sutil y eliminaba su realismo para acercarse al mundo onírico de una presencia perdida. Sin duda hubo algo mágico en aquellos días que duró la propuesta, en cómo se integraba la imagen en aquellas ruinas y en cómo se desvanecía. Sin embargo la mayor aportación de esta instalación fue la de generar una nueva memoria de ese lugar, la de incorporar a la memoria colectiva una denuncia sobre una práctica abusiva y habitual en otros tiempos, que nos parece lejana y que pensábamos que solo se producía en el ámbito más arqueológico, pero con este ejemplo, y podríamos citar otros, nos fue acercada a nuestro patrimonio próximo.

A finales de 2016 se recuperó la nostalgia de la restitución y se planteó un concurso para ello sobre la premisa de que los medios técnicos actuales pueden copiar y reproducir con fidelidad la forma de lo que actualmente existe en el Metropolitan tras los innumerables traslados, montajes y desmontajes acaecidos. Habría que añadir un novísimo mármol pulido y brillante con quinientos años menos. En definitiva, una copia al estilo Disney. Curiosa paradoja, la factoría americana se queda el original, y en el espacio original ponemos una copia. Recuerdo aquí una singular controversia con la reproducción del Tesoro del Carambolo, un tesoro tartesio compuesto por un excepcional conjunto de piezas de oro labrado. Ante la propuesta de la reproducción con técnicas actuales por parte de un conocido joyero se llegó a la conclusión, en opinión de los expertos, que si se hacía con total fidelidad no se podrían distinguir, dado que ni siquiera sería datable su antigüedad, por lo que se decidió marcar con nitidez la copia para evitar la manipulación. No es el caso, el envejecimiento natural del mármol es muy significativo y la copia incorporara su propia historia ajena a Vélez Blanco.

Quizás fuera ineludible que en algún momento las búsquedas de Soledad dirigieran sus reflexiones a la percepción cósmica, a los interrogantes del cielo infinito. *Escrito en los*



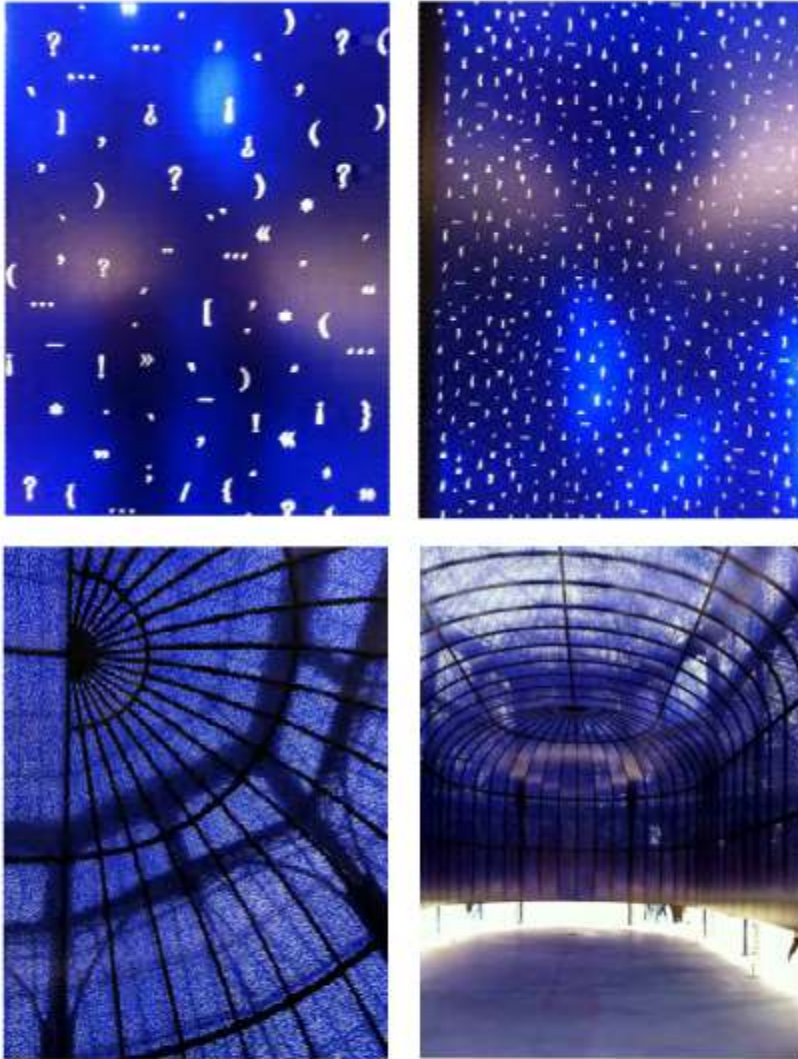


Fig.- III-142 / Fig.- III-143 / Fig.- III-144 / Fig.- III-145. Imágenes en sucesivas escalas de la obra *Escrito en los cuerpos celestes*. 2012, Palacio de Velázquez. Madrid.

*cuerpos celestes*<sup>53</sup> 2012, es la construcción de un espacio que nos posicione en algunas de las claves que ella misma reivindica como características propias y que son coincidentes con las del Palacio de Cristal en el parque del Retiro madrileño, según señala en el video explicativo de la instalación editado por el MNCARS, "... es transparente, es inmaterial, es espacio, es luz..." Esas cuatro palabras son el resumen propio de una trayectoria cuya caligrafía hemos intentado registrar en este texto. Solo habría que añadir la componente sensorial donde se nos acerca la incorporación de lo humano, de la naturaleza a esa investigación plástica.

La asimilación de esta obra es lenta, la primera sensación es deslumbrante, se penetra en un espacio, en una representación del espacio como un cosmos que nos acoge en su interior, un cielo ajustado, próximo, abarcable, aprehensible. Una atmósfera translúcida, legible, habitable. A esa aproximación le sigue la visión de un otro mundo detrás, una segunda estructura, el espacio continúa, se prolonga, no tiene límite, sencillamente se pierde, no alcanzamos a verlo. Al final, como siempre, nuestra mirada vuelve al suelo, y el suelo tampoco finaliza donde esperamos. Se disipa bajo el cielo. Vamos asimilando el carácter abstracto de la instalación, comprendemos que lo figurativo ha sido eso, una figuración propia de nuestra imaginación como espectadores del espacio que nos acoge, que nos envuelve. Los signos, *los cuerpos celestes*, están escritos sobre un azul intenso translucido muy matizable bajo la luz solar, el cielo está próximo y ordenadamente estructurado, es interior. Requerimos cierto tiempo para que nuestras pupilas mentales se adapten y puedan meditar sobre lo expuesto.

Esta obra supone un paso más adelante en ese mundo en el que Soledad nos sumerge con sencillas referencias para estimular nuestros sentidos inicialmente. Después deberá ser nuestra capacidad de proseguir la que indague sobre los datos recibidos a través de la caleidoscópica luz creada. Al final Soledad Sevilla coloca un filtro sobre nuestra mirada donde el clima y la luz son invitados a contribuir de forma continua en la creación de un lugar.

<sup>53</sup> Quizás habría que emprender un trabajo de análisis con otros anhelos conceptuales que discurriera a través de los nombres de las obras e instalaciones de Soledad Sevilla.



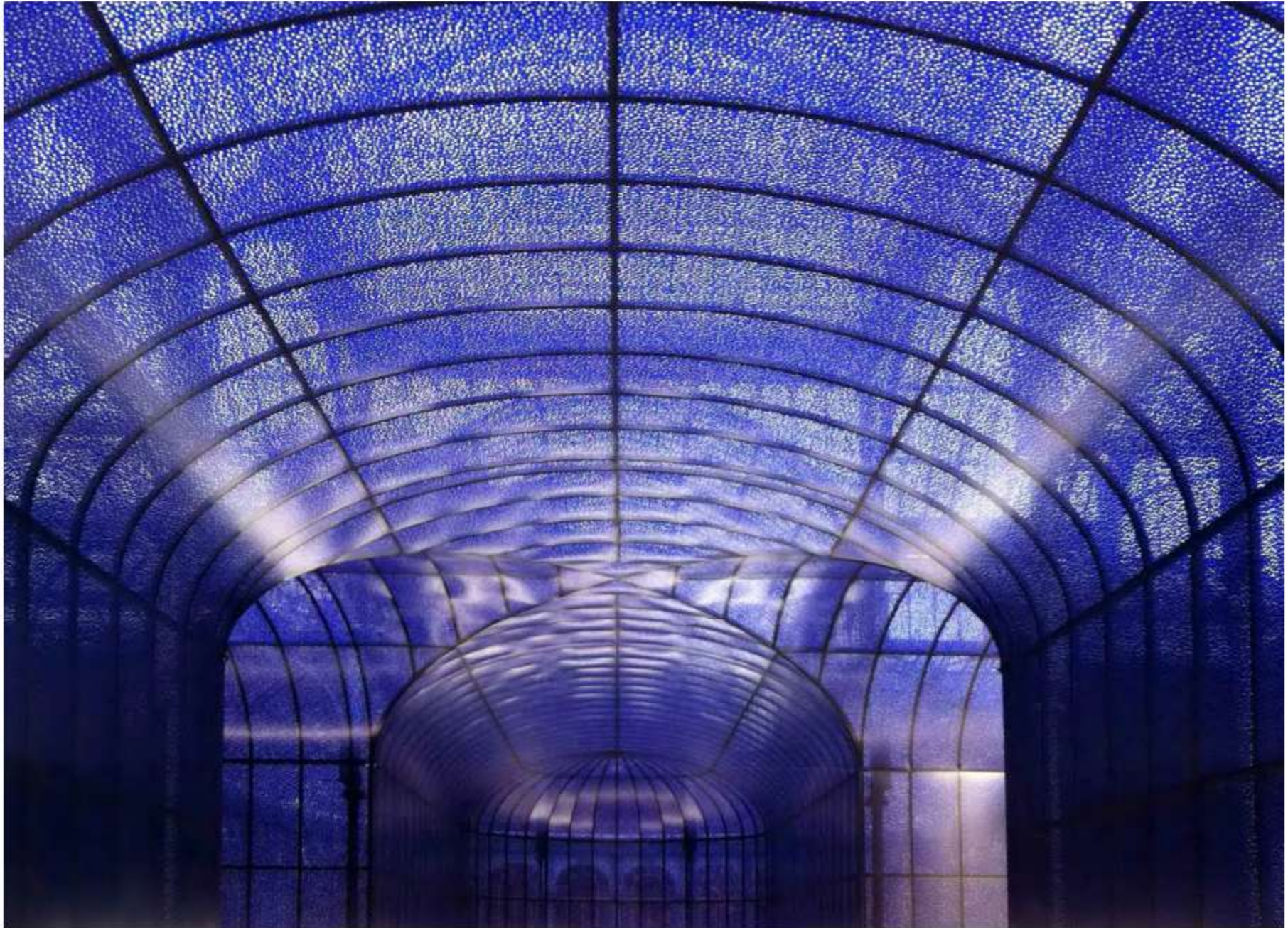






Fig.- III-147. Arquitectura agrícola. 2013. Representación de secadero realizada en chapa de hierro cortada al agua, moldeada y pintada. Autora: Soledad Sevilla.

El sorprendente punto de reencuentro con Soledad Sevilla fue el interés común por los secaderos de tabaco de la vega de Granada, sus mallas, sus tejidos, sus texturas repetitivas y translúcidas. Los juegos de luces y sombras producidos por sus variadas celosías de caña, cerámica, madera y hormigón. El aire contenido, natural y fibroso, en la mágica y vibrante luz interior. Contenedores extremadamente simples por su funcionalidad donde guardar y secar unas hojas de gran dimensión como son las del tabaco. Habitaciones de sombra y aire.

En mi caso, fue un recorrido de manera natural, partiendo de los más cercanos, en la huerta de la casa en Otura, surge la curiosidad por otras unidades, por indagar y conocer la diversidad. Soledad a través de sus paseos por la vega del Genil fue impregnándose de la impresionante calidad plástica de sus arquitecturas, sus tránsitos e intersticios, sus celosías vegetales y artificiales. Las atmósferas de sus rudimentarios interiores, la huella de sol y aire sobre sus texturas orgánicas terminaron por seducir su incisiva mirada sobre estas emociones y su decisiva intención de trasladarlos a los lienzos para concederles otro futuro, que también pudiera revitalizarlos a través de una segunda oportunidad. Al menos un intento de incidir sobre la conciencia pública y la posibilidad de preservarlos.

Este reencuentro produjo un intercambio de material y la posibilidad de sumar dos perspectivas muy diferentes sobre estas arquitecturas, pero con argumentos comunes compartidos sobre las cualidades de estos espacios. Decidimos organizar visitas conjuntas y mostramos los pequeños descubrimientos de cada uno. Transparencias intuitivas, paisajes filtrados, retículas aditivas, el fondo transforma la forma, movimientos de desgaste, reciclar lo reciclado. Abstracción implícita. Su detallada mirada sobre la materia, su capacidad de mineralizarla, la manipulación de lo orgánico y lo inorgánico. Y sobre todo ello, la sorprendente técnica de trasladar al lienzo esa complejidad, un proceso metódicamente aleatorio, que se realiza en tres fases correspondientes a tres tamaños de lienzo, donde complejidad y detalle avanzan conjuntamente, sin perder esa componente progresiva en la obra de Soledad Sevilla, la profundidad del espacio. En esta aproximación a un mundo compartido la realizaremos de forma gráfica, a través de un recorrido paralelo de imágenes de los registros realizados por cada uno donde las referencias e influencias se cruzan y transmiten anhelos y sorpresas de unas arquitecturas agrarias cuya producción anónima, como también ocurre con la arquitectura popular, alcanza y transmite una belleza espontánea y vibrante donde ambas disciplinas, arte y arquitectura encuentran un fértil y frondoso sustento para sus imaginaciones.

Fig.- III-148. Conjunto de *Lágrimas*. 2013. Serie de pinturas sobre secaderos





En esta otra serie de miradas sobre los secaderos encontramos una divergencia inicial en las aproximaciones realizadas por ambos, cada una encauza su interés de diferente forma, quizás se expresa mejor con diferente formato o graduando el zoom de las atenciones en distintas direcciones, creciente o decreciente, fijando orígenes alternos. También podríamos formularlo desde la escala, como medida de los intereses, o desde la entidad de lo seleccionado como instrumento de representación, la impresión global o la fuerza del fragmento.

En nuestro caso, quizás mediado por la utilidad de nuestros pensamientos, -trasladar lo aprendido y captado a nuestra mochila argumental de contenidos espaciales y sensoriales-, nos acercamos a los secaderos como identidades completas, como contenedores de experiencias susceptibles de otorgarles otra vida, otro programa de actividad que recicle sus cualidades. De forma complementaria, la mirada de Soledad Sevilla se ha ido concentrando, de manera coherente con sus principios plásticos, en determinadas cualidades esenciales capaces de convocar la entidad global del espíritu de esa atmósfera. Sutil forma de transmitir el espacio a través de las emociones surgidas de la percepción de los materiales de la envolvente. Texturas del tiempo, velos translucidos de arpillera sobre un paisaje productivo de vega; entramados y retículas, otra vez, de tablillas y cortezas de chopo mineralizadas por el implacable sol sureño.

Otro dato fundamental consiste en comprobar cómo Soledad Sevilla concentra su atención en un determinado tipo de secaderos, los contruidos con determinados materiales: los de palos de madera, cañas y cortezas, chapas metálicas y recicladas de barriles desenrollados, y telas de arpillera o de trenzado plástico. En nuestro caso la búsqueda de la diversidad constructiva y material nos ha movido por toda la vega para localizar ejemplos muy distantes.

En el año 2014 la Fundación Arte y Mecenazgo concedió en su cuarta edición el premio en la categoría de artista a Soledad Sevilla. El premio incluía la producción de un *libro de artista*. Ella utilizó esa oportunidad para crear un libro denominado ***Arquitectura agrícola***, donde recopiló todo su trabajo sobre los secaderos. Fotografías, trípticos y otras pinturas, maquetas y piezas elaboradas, papeles recortados, incluidas imágenes de obras e instalaciones anteriores insertadas en una línea argumental donde se establecen los hilos invisibles de conexión entre ellas, los que hilvanan sus ideas y las trenzan en un tapiz biográfico. En el texto argumental del libro Juan Bosco Díaz-Urmeneta nos defiende la estrategia del fragmento por parte de Soledad Sevilla:

"Son solo tres los cuadros que recogen secaderos completos; los demás retiene sobre todo detalles, como si la mirada atenta (o el recuerdo tenaz) seleccionara una parte del objeto y descartara el resto. Tales imágenes tienen en primer lugar la virtud del fragmento: fijan rasgos del cerramiento, vibraciones de la arpillera e instantes de la luz o la vaga penumbra del interior. Al proceder así, levantan acta de estas arquitecturas elementales, índices de un modo de vida, pero encierran a la vez una poética. Esa doble lectura es típica del fragmento. Un fragmento no es un detalle y menos aún una miniatura. Un fragmento es una imagen que, teniendo por sí misma valor artístico, apunta además a un conjunto más amplio de ideas o inquietudes. El espectador puede quedarse en la plástica de la imagen o rastrear las alusiones y a su través la poética que abren."<sup>54</sup>

Soledad Sevilla ha primado el fragmento frente a la pieza completa, pero sin olvidar las referencias que lo sitúan en una serie mayor, -la idea de agrupación de las obras en una serie permanece-, y sin extraerlo del espacio al que pertenece, manteniéndolo intuido a través de numerosos mecanismos inherentes, ya consanguíneos con su expresión plástica, aparecen los invariantes de su obra. La luz filtrada o reflejada nos muestra los intersticios y recovecos de los interiores como las texturas y colores de las caras exteriores. Si sumamos el aire que hace bailotear las telas, podemos completar una percepción muy amplia y profunda de este mundo de arquitecturas agrícolas efímeras mediante esas *lágrimas*, -esa es la denominación elegida para cada una de las piezas de esta serie-, fragmentos de ese frágil mundo que permanecerá y trascenderá a través de la obra de Soledad Sevilla.

---

<sup>54</sup> Soledad Sevilla, *Arquitecturas agrícolas*. Edita Soledad Sevilla. Barcelona. 2014









## CONCLUSIONES

Esta tesis ha indagado sobre los lugares y espacios intermedios que surgen en la arquitectura actuando como filtros, tránsitos, intersticios y otros innominados espacios menores, que sirven de protección, de cobijo y de conexión. Son complementos imprescindibles para el desarrollo del proyecto de arquitectura, pero cuyo carácter secundario los ha apartado de la atención protagonista. Pueden ser lugares anónimos, sin escala, cuya forma no es propia, sino heredada, residual o fragmentada, muchas veces el resto de un encaje, de un acuerdo geométrico, de un desplazamiento, de un vacío restante. Otras veces son lugares añadidos, superpuestos, intercalados, atravesados, colindantes, incorporados a un proceso como auxilio o complemento.

En nuestro trabajo, estos espacios estudiados han sido acotados geográficamente dentro de un entorno y un modo de vida, la mediterránea, y actúan bajo unas condiciones de sombra y aire que lo vinculan con un clima, un paisaje y una naturaleza. A las cualidades referidas anteriormente se añaden en otras ocasiones la condición de espontáneos, improvisados, cambiantes y la predisposición de estos lugares para una gran variedad de actividades. A pesar de la escasa atención que les conceden los arquitectos en multitud de situaciones son lugares muy apreciados por el usuario para usar y habitar su medio. Solo a veces el arquitecto les presta la importancia que merecen, pero en sentido opuesto, casi siempre son aceptados y valorados por el ciudadano por el uso alternativo que sugieren. Por todo ello, cuando no se producen o no existen, surgen como lugares improvisados, como complemento de lo construido o se incorporan y acondicionan otorgándoseles un nuevo papel. La enorme casuística que produce su acondicionamiento material, de texturas, de filtros, de sombras o de aclimatación, es siempre una fuente de aprendizaje para la práctica arquitectónica. Otra característica inherente a esos espacios es su flexibilidad y versatilidad para todo tipo de usos, convirtiéndose en lugares de desahogo fáciles de adaptar con todo lo disponible al alcance de las manos y de la imaginación del habitante y usuario.

-----

En la mirada a los espacios precedentes en la historia de la arquitectura, y desde la atención establecida sobre los espacios de estas características existentes en la Alhambra hemos podido estudiar una forma específica de estructurar las secuencias y los componentes que

la configuran, los materiales y formas empleados, el uso y adecuación de los parámetros climáticos y la cualificación sensorial de estos lugares. Desde esta perspectiva sugerimos una lectura de la arquitectura nazarí como un sistema basado en la representatividad de la forma espacial, ajena a condicionantes funcionales, y en el empleo compositivo de los ejes direccionales de implantación mediante el recorrido y la simetría. Estas claves se muestran, además, asentadas sobre el conocimiento de las matemáticas como precisas herramientas de trazado de los elementos arquitectónicos y los ornamentos. Otra percepción es la que incorpora a las construcciones nazaríes entendidas como un mundo íntimo e interior, engarzado con precisión con la naturaleza artificial de sus patios y jardines, donde los materiales más naturales y humildes; la luz, el agua, la tierra, la cal y el yeso devienen en fundamentales e imprescindibles para conseguir la trascendencia y el protagonismo deseado. Entre estos recursos utilizados destacamos la capacidad demostrada de filtrar y conducir la luz natural para dotar a los espacios interiores de un aura mágica y simbólica respondiendo, además, mediante estratos diferenciados a los niveles interiores, aportando de esta manera una escenografía sedimentada de niveles de iluminación, con versatilidad de ser manipulada según los condicionantes ambientales y protocolarios que se pretendan establecer en cada situación o configuración del espacio.

Desde una apreciación más detallada y próxima de los espacios que constituyen las secuencias y transiciones en los distintos recorridos, en las conexiones transversales y en los espacios de mediación, tanto circundantes en los distintos niveles, como de transición con el exterior a través del espesor de los muros perimetrales, hemos podido comprobar y asimilar toda la operativa que la arquitectura nazarí despliega para poner en valor esos vanos, galerías, pasos y umbrales, y cómo los caracteriza como parte indisoluble de una conjunción mayor. Sutiles variaciones de escala y de material, ejemplos de una fragmentación precisa, de alternancia de compacidad y de filtros de distinta densidad, de luces y de claroscuros enmarcados de forma diferenciada, variaciones del perfilado del vano y de las jambas como diafragmas superpuestos, acabados brillantes o satinados, superficies rugosas o pulimentadas, alternancias cromáticas y geométricas. Toda una compleja diversidad de recursos cuyo empleo ajusta con nitidez la presentación de cada atmósfera. Las construcciones nazaríes son arquitecturas que partiendo de un sistema sencillo y preciso de engarce aditivo de estancias alcanzan una elevada calidad estancial y estética mediante una equilibrada coherencia de todos sus componentes.



Unas nociones muy distintas se desprenden de lo habitado en la casa de la vega. Aquí el conocimiento no parte de una observación versada y neutra, sino que incorpora por parte del autor experiencia-vivencia, memoria e investigación. Este singular proceso ha permitido sumar y trenzar dos formas de aprendizaje, la que nace de la propia experiencia del autor, que integra trabajo y hábitat, y la que procede del estudio y documentación de las arquitecturas construidas y su proceso de transformación. La segunda forma enunciada es un complemento del conocimiento implícito en la primera, y ha permitido precisar las circunstancias de lo acontecido y las condiciones establecidas en ese conjunto edificado. A los lugares resultantes de ese proceso, entradas, zaguanes, recodos, bajo escaleras, camaranchones y otras cámaras y conexiones, inicialmente sencillos espacios de transición y comunicación, se les fueron asignando nuevos cometidos funcionales procedentes de su disponibilidad, su posición de relación, de conexión, y el confort auspiciado por las condiciones ambientales de sombra y aire. A estos lugares luego se incorporaron otros de nueva producción, pérgolas, cobertizos, umbráculos y emparrados que iban surgiendo del decoro ornamental y del complemento para el ejercicio de la actividad productiva. La autosuficiencia característica de un cortijo como este genera continuamente nuevas faenas y trabajos que se acoplan con facilidad en los espacios disponibles. Lo mismo ocurre con los periodos de descanso y tertulia, que buscan el mejor lugar de cada época del año.

De todo ello se desprende otra manera de concebir la organización y disposición de los espacios, una lección de flexibilidad orgánica y de indeterminación parcial sobre los programas de necesidades o de adecuación sobre parámetros ambientales que estudien profundamente las particularidades de cada posición y contexto.

Las arquitecturas, podría pensarse que solo las domésticas, deben aprender de todo aquello que destila la experiencia y aceptar que su longevidad debe superar con flexibilidad condiciones muy diversas. En dirección contraria, desde su origen la configuración interna debe permitir la evolución y adaptación, aceptando que intención y destino son variables. Otra lección que se desprende de todo lo anterior tiene que ver con la relación entre interior y exterior, entre lugares cubiertos y descubiertos, entre público y privado, -lo colectivo surge con fuerza en ese tránsito-. Debemos procurar establecer espacios de adaptación, de transición, de conexión que implique esa misma condición en el usuario.

La manipulación visual o inducida, la gestión espacial de esos tránsitos, de los filtros y secuencias, es una poderosa herramienta de proyecto, para predisponer o manipular al usuario o habitante conforme a unas intenciones de proyecto arquitectónico.

La investigación ha continuado su recorrido a través de ejemplos de arquitectura cuyo esfuerzo al organizar y materializar los espacios y filtros intermedios producen aportaciones significativas a la disciplina arquitectónica. Desde posiciones muy diversas y afrontando proyectos de distinto contenido se observan intereses coincidentes en la reflexión sobre los lugares de transición, los espacios intermedios, el establecimiento de filtros donde la imaginación y la voluntad sensorial experimenten ajenas a la trascendencia de los espacios mayores.

Si en Seró se trabaja intensamente sobre un tránsito, un recorrido de preparación -entre una sala que explica los contenidos y la propia sala que los expone-, en Lanjarón el pabellón se sitúa de forma tangente al acceso, se presenta como una opción que ofrece al espectador una experiencia sensorial, pero solo si este acepta la sugerencia de una promesa intuida. De forma opuesta, en las casas de Sevilla, el arquitecto opera liberando recorridos y espacios, extrayendo de la consistencia implícita en arquitecturas pretéritas, la fluidez de nuevas secuencias. Reinterpreta una concepción interior proponiendo nuevos modelos de espacios para habitar.

Existen condiciones comunes que tienen que ver con la manera de asumir y afrontar los parámetros atmosféricos, y aceptar su cualificada contribución a la construcción de una idea. En Seró y en Lanjarón esto se consigue emulando los modelos de los procesos de intercambio de nuestro tejido epitelial y su reacción porosa en la concepción y organización de las envolventes arquitectónicas. En ambos casos se procede con sistemas de trazado discontinuo y se apela a las cualidades perceptivas del visitante como condición ineludible del concepto aportado. En la Cartuja, una cubrición vegetal, expresa su contundente condición artificial mediante desproporcionados troncos de fábrica encalados donde sorprende esta capacidad de expresión de una determinada arquitectura que no necesita diluir la gravedad para reivindicarse, más bien al contrario, su operatividad está en la reinterpretación desde una óptica moderna de nociones clásicas de composición arquitectónica. En todos los ejemplos planteados lo matérico refuerza lo perceptivo y lo caracteriza, y esa materia tiene su sentido en el propio lugar que se utiliza, no es ajena al contexto que la recibe.



Cristina Iglesias y Soledad Sevilla, dos artistas cuyos intereses expresivos inciden en la construcción del espacio como herramienta de pensamiento.<sup>1</sup> Mallas y celosías, vibración y ritmo, sombra y aire, luz y agua. Materiales de trabajo. Dos formas de materializar opuestas, una densa y consistente, la otra etérea, casi inexistente. Dos búsquedas en las naturalezas de lo sensorial -la piel como forma de observar-, y en lo sensorial de la naturaleza. Dos navegantes entre abstracción y símbolo, entre sentido y representación. Dos investigadoras de lo recóndito y lo intuido, de la gravedad y lo etéreo, de lo expuesto y de lo implícito. Dos constructoras de espacios para la mente, la experiencia y la memoria.

Han sido tres recorridos posibles, entre muchos, los tres procesos han derivado inconclusos, un pasado del que extraer conocimiento, un presente habitado y un futuro en construcción, todos ellos entrecruzados como mejor modelo de aprendizaje.

---

<sup>1</sup> En ambas artistas se da una condición relativa a la nominación o título de las obras como procedimiento complementario para situar un concepto, una idea, una motivación, una conexión, un sustrato, una referencia.



## FUTURAS LINEAS DE INVESTIGACION

Desde una mirada global sobre el trabajo realizado parece pertinente afirmar que esta investigación no ha hecho nada más que comenzar. Se ha establecido un ámbito de trabajo poco estudiado hasta este momento y cuya continuación parece necesaria desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, entendemos que todos esos espacios menores enunciados son fundamentales para una comprensión en toda su diversidad de la arquitectura mediterránea.

Esta tesis ha dejado abiertas en su recorrido diferentes líneas de investigación futura, a continuación enunciaremos algunas de las que atenderemos en un futuro próximo:

- *Casas de sombra y aire.* Una perspectiva centrada en el ámbito doméstico de todas esas construcciones que se han analizado a lo largo y muchas otras que han quedado en la memoria para completar una perspectiva adecuada sobre ellas.
- *La qubba, origen y evolución de este patrón arquitectónico.* Se entiende que el trabajo realizado sobre el concepto de *qubba* en la arquitectura nazarí, debe completarse con algunos precedentes y con un panorama exhaustivo dentro de la arquitectura de Al-Ándalus. También se considera necesario seguir profundizando en esa secuencias y tránsitos entre interior y exterior y los instrumentos empleados en su adecuación.
- *El tratamiento de la luz en la arquitectura mediterránea.* Si bien el trabajo se ha argumentado desde los espacios intermedios y las sombras, parece necesario un estudio mas completo sobre el tratamiento de la luz en el mundo mediterráneo, los filtros y membranas que se emplean para graduarla, el difícil equilibrio lumínico-térmico.
- *Espacios de sombra y aire en el arte actual.* Este tema, solo iniciado en esta tesis, sugiere conocer cómo se mira esta condición enunciada desde distintas disciplinas artísticas y que espacios proponen y producen desde sus perspectivas propias. La libertad de otras miradas sobre el espacio siempre abre caminos de aprendizaje.





## BIBLIOGRAFÍA.

AA.VV.: *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Fundación José Guerrero, 2014.

AA.VV.: CIRCO M.R.T. Coop. Publicación periódica. números 1-216. Madrid, 1995-2017.

AA.VV.: *La casa meridional, Sevilla*. Consejería de obras Públicas y Transportes / E.T.S.A., 2001.

ÁBALOS, Iñaki: *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

ÁBALOS, Iñaki: *Naturaleza y artificio, el ideal pintoresco de la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

BERGER, John: *Modos de ver*, Barcelona: editorial Gustavo Gili, 2000.

BOESIGER, Willy y STONOROV, Oscar: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complete 1910-1965*, Zurich: Les editions d'Architecture, 1988.

ELIASON, Olafur: *Leer es respirar, es devenir*. Escritos de Olafur Eliason, Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

FERRER FORÉS, Jaime J.: *Jorn Utzon. Obras y proyectos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

FOCH, Carles: *CODERCH 1913-1984*, Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

GARCÍA GERMÁN, Javier: *De lo mecánico a lo termodinámico, por una definición energética de la arquitectura y el territorio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

MORENO MANSILLA, Luis: *Lo que aprendí de Luis Moreno Mansilla*, Madrid: ETSAM, DPA, Fundación Arquia, 2012.

NÚÑEZ PAZ, Pablo: *Huecos. Miradas sesgadas sobre arquitectura contemporánea*. Madrid: Lampreave, 2015. (Tesis doctoral)

PALLASMAA, Juhani: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014. Pág. 57.

RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: La balsa de la Medusa, 1999.

RIERA PAÑELLAS, Pere: *Arquitectura Dispersa*. Barcelona: COAC, 2007.

SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

TAUT, Bruno: *Una casa para habitar*, Facsímil a cargo de José Manuel Pozo, Navarra: Universidad de Navarra, 2015.

TRIAS DE BES, Juan: *Arquitecturas matéricas*. Barcelona, 2013. (Tesis doctoral)

WARD-PERKINS, John B.: *Arquitectura romana. Historia universal de la Arquitectura*. Madrid: Aguilar ediciones, 1989.

## Capítulo I

AA.W.: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. Madrid: Ediciones el Viso, 1992.

AA.W.: *Andalucía y el Mediterráneo*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1992. (Catálogo de la exposición del mismo nombre).

AA.W.: *Dos estudiosos, una cultura de la restauración arquitectónica. Piero Sanpaolesi y Leopoldo Torres Balbás*, Granada: Seminario Torres Balbás, 2000.

AA.W.: *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife. 2013.

AA.W.: *Luz-Nur. La luz en el arte y la ciencia del mundo islámico*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2014. (Catálogo de la exposición del mismo nombre).

AA.W. *Manifiesto de la Alhambra*, Granada: Fundación Rodríguez-Acosta/Delegación de Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1993.



AA.VV.: *Plan Director de la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2010.

AA.VV.: *Plan especial de protección y reforma interior de la Alhambra y Aljibes*. Granada: COPYT/Patronato de la Alhambra/Ayuntamiento de Granada, 1986.

AA.VV.: *Ricardo Velázquez Bosco*, Madrid: Ministerio de cultura, 1990/1991 (Catálogo de la exposición del mismo nombre).

AA.VV.: *El agua en la agricultura de Al-Andalus*, Barcelona: Lunwerg Editores/Legado Andalusi, 1995.

ALMAGRO GORBEA, Antonio: *Palacios medievales hispanos*, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2008.

BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús: *Guía Oficial de la Alhambra*. Granada: Tf Editores, 2010.

CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, Joaquín. *Las Casas Reales de la Alhambra. Geometría y Espacio*, Granada: Universidad de Granada, 2012.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, Vols. 1-46, Granada: patronato de la Alhambra y el Generalife. (1965-2016)

FERNANDEZ PUERTAS, Antonio: *La fachada del palacio de Comares*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1980.

GRABAR, Oleg: *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid: Alianza Forma, 1980.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *La arquitectura del islam occidental*, Lunwerg/El legado Andalusi, 1995.

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.

MICHELL, George: *La arquitectura del mundo islámico*, Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MURPHY, J.C., *Las Antigüedades Árabes en España. La Alhambra*, Granada: 1987.

ORIHUELA UZAL, Antonio: *Casas y Palacios Nazaríes SXIII-XV*, Lunwerg, Barcelona. Legado Andalusi, Granada. 1996

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Estudios sobre la Alhambra I*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1975.

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El Palacio Real de los Leones de la Alhambra. Funciones e iconografía de la arquitectura en la ciudad palatina*, Noviembre 2012, artículo extraído de [www.basiliopavonmaldonado.es](http://www.basiliopavonmaldonado.es)

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Qubba y alcoba: Síntesis y conclusión*, Revista de filología española- Tomo LX-1978-1980, artículo extraído de [www.basiliopavonmaldonado.es](http://www.basiliopavonmaldonado.es)

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *La Qubba real en la arquitectura hispano musulmana*, Madrid: Instituto Hispano-Árabe de cultura. Actas de las jornadas de cultura árabe e islámica, 1978. artículo extraído de [www.basiliopavonmaldonado.es](http://www.basiliopavonmaldonado.es)

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Tratado de arquitectura hispano musulmana. Vol. III Palacios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

PRIETO MORENO, Francisco: *Los jardines de Granada*, Granada: Arte de España, 1983.

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel: *Leer la Alhambra*, Granada, Edilux, 2010.

RUBIERA MATA, M<sup>o</sup> Jesús: *La arquitectura en la literatura árabe*. Madrid: Editora Nacional, 1981.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: *La Alhambra y el Generalife de Granada*, Granada. Facsímil editado por Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2009.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Salas con linterna central en la arquitectura granadina, Al-Andalus*, XXIV, 1959.

<http://www.abierta.ugr.es>. MOOC: Massive Open Online Course. BERMUDEZ LÓPEZ, Jesús: Modulo 4: *La estética de la Alhambra*, cápsula: El techo del Salón de Comares.

<http://www.pedrosalmeron.com/proyectos/La Rauda>

## Capítulo II

AA.VV. *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitecturas de las grandes explotaciones agrícolas en Andalucía. Provincia de Granada.*, Sevilla: COPYT, Junta de Andalucía, 2003.

AA.VV.: "La lección del patio argelino", DPA nº 13 Documents de projectes d'Arquitectura. ETSA Barcelona. 1997.

AA.VV.: Álvaro Siza 2001-2008. El Croquis nº 140. Madrid, 2008.

ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ÁBALOS, Iñaki y SENTKIEWICZ, Renata: *Ensayos sobre termodinámica, arquitectura y belleza*, Barcelona: Editorial Actar D, 2015.

ÁBALOS, Iñaki: *Belleza Termodinámica*, Madrid, Circo nº 157. 2008

DIAZ RECASENS, Gonzalo: *Recurrencia y herencia del patio en el movimiento moderno*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

FEDUCHI, Luis. *Itinerarios de Arquitectura popular española. Vol. 4. Los pueblos blancos*, Barcelona, Editorial Blume, 1978.

GALÍ-IZARD, Teresa, *Los mismoS paisajes. Ideas e interpretaciones*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

GIRONÉS, Toni: *Arquitecturas Espontáneas: Reflexiones sobre constantes en arquitectura*. Barcelona UPC. 2015. (Tesis doctoral)

HEIDEGGER, Martín: *Construir, habitar, pensar*, Madrid La oficina Ediciones, 2015.



KOOLHAAS, Rem: *Fundamentals*. XIV Bienal de Arquitectura de Venecia. 2014 (Catálogo de la Bienal)

MARTÍN CALPENA, Miguel: *La villa de Otura, III Centenario: 1705-2005*, Granada: Ayuntamiento de Otura, 2011.

PRIETO-MORENO, Francisco: *Los Jardines de Granada*, Madrid: Ediciones y reproducciones internacionales, 1983.

TITO ROJO, José y CASARES PORCEL, Manuel: *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2011.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999/2001.

### Capítulo III

AA.W.: *Alison and Peter Smithson - From the House of the Future to a house of today*, Rotterdam: 010 Publisher, 2004.

AA.W.: *Cristina Iglesias. Metonimia* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013. (Catálogo de la Exposición del mismo nombre).

AA.W.: *El legado de Al-Andalus. Las Antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Fundación Mapfre. 2015. (Catálogo y exposición a cargo de Antonio Almagro Gorbea).

AA.W.: *José Ramón Sierra. 2015*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial. 2015.

AA.W.: *José Ramón Sierra. Ricardo Sierra*. Documentos de Arquitectura nº 27. 1993.

AA.W.: *Nada temas, dice ella*. Valladolid: Acción Cultura Española/Ediciones Anómalas. 2015/16 (Catálogo de la Exposición del mismo nombre).

AA.VV.: *Rehabilitación y ciudad histórica. I Curso de rehabilitación del C.O.A.O.C.*, Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1988.

AA.VV.: *Restauración y análisis arquitectónico. II Curso de rehabilitación del C.O.A.O.C.*, Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1989.

AA.VV.: *Soledad Sevilla. Variaciones de una línea. 1966-1986*. Granada. Centro José Guerrero, 2015. (Catálogo de la exposición del mismo nombre).

AA.VV.: *Soledad Sevilla. Instalaciones*. Granada: Diputación de Granada, 1986.º

AA.VV.: *Toda la torre*, Sevilla: Torre de los Guzmanes, la Algaba. 1990. (Catálogo de la exposición con el mismo nombre)

AAV.: *Renovación y transformación en la Arquitectura doméstica. 1975-1988*, Sevilla: Delegación de Sevilla del C.O.A.A.Oc, 1989.

BERGER, John: *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

CASTELLANOS GÓMEZ, Raúl: *Plan Poché*. Arquia/tesis. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos. 2012.

DIEGO, Estrella de: *Soledad Sevilla 2000-2005*. Barcelona: 2005

DOMINGO SANTOS, Juan: Extracto de la memoria del proyecto del Museo del Agua.

DOMINGO SANTOS, Juan: *La tradición innovada. Escritos sobre regresión y modernidad*. Arquia/tesis. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos. 2013.

FERRANDO, Josep: *Josep Ferrando Architecture. Matter & Light*, Rio de Janeiro, Museo de Arte moderno, 2016. (Catálogo de la exposición con el mismo nombre)

GONZÁLEZ CASTRO, Carmen: *Soledad Sevilla. Transcurso de una obra*. Granada. Instituto América de Santa Fe. 2008. (Catálogo de la exposición con el mismo nombre en el Centro Damián Bayón de Santa Fé, Granada)

GRONDONA, Javier y BABIANO, José Carlos: *Rehabilitación y vivienda en Sevilla. Renovación y transformación en la arquitectura doméstica*, Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1989.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADAS, Ángel: *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave. 2009.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADAS, Ángel: *Paseos en espiral*. Madrid: Lampreave. 2013.

RIERA PAÑELLAS, Pere: *Poéticas de la contextura*, Barcelona.2016. Texto no publicado.

RODRIGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos: *Siza x Siza*, Barcelona: Fundación Arquia. Colección Arquia temas nº 38. 2015.

SCHULZE Frank: *Mies Van der Rohe. Una biografía crítica*, Madrid: Herman Blume, 1985.

SEVILLA PORTILLO, Soledad y GONZÁLEZ CASTRO, Carmen: *Rutas del Desasosiego*, Lisboa. Galería Passevite de Lisboa. 2017 (Catálogo de la exposición con el mismo nombre)

SEVILLA PORTILLO, Soledad: *Arquitecturas agrícolas*, Barcelona: Edita Soledad Sevilla para Fundación Arte y Mecenazgo. 2014

SIERRA DELGADO, José Ramón: *La casa en Sevilla*, Sevilla: Electa y Fundación El Monte, 1996.

SIERRA DELGADO, José Ramón: *Sobre el destino poético de los objetos cotidianos, en la casa del artista no adolescente no habita el diseño*, Barcelona: UPC, 1996.

SMITHSON, Robert: artículo "A tour of the Monument of Passaic". New jersey. 1967.

SOUTO DE MOURA, Eduardo: "Álvaro Siza. Una entrevista revisada" AA.VV. (*Siza X Siza*) Barcelona: Fundación Arquia. 2015.

TRILLO DE LEYVA, Juan Luis: *Argumentos sobre la contigüidad en la arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999/2001.



TRILLO DE LEYVA, Juan Luis y MARTÍNEZ GARCÍA-POSADAS, Ángel: *La palabra y el dibujo*. Madrid. Lampreave, 2012.

WALKER, Enrique: *Lo ordinario*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

<http://www.angelicadass.com/projects/humanae> (work in progress)

<http://www.lavanguardia.com/magazine/20130215/54365391600/cristina-iglesias-entrevista-escultora-magazine.html> Descargado el 21/02/2017.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-milimetro-soledad-soledad-sevilla/3393953/> Descargado marzo de 2017.

NOTA: Dada la amplitud de los temas tratados y la diversidad de fuentes para ello estudiadas en tantos años de reflexiones e investigaciones, la bibliografía aportada se ha centrado en los textos directamente referenciados, evitando una lista interminable de otras referencias cuya extensión era excesiva.



## APORTACIONES. ANEXO GRÁFICO

Se incorporan tres anexos en este apartado:

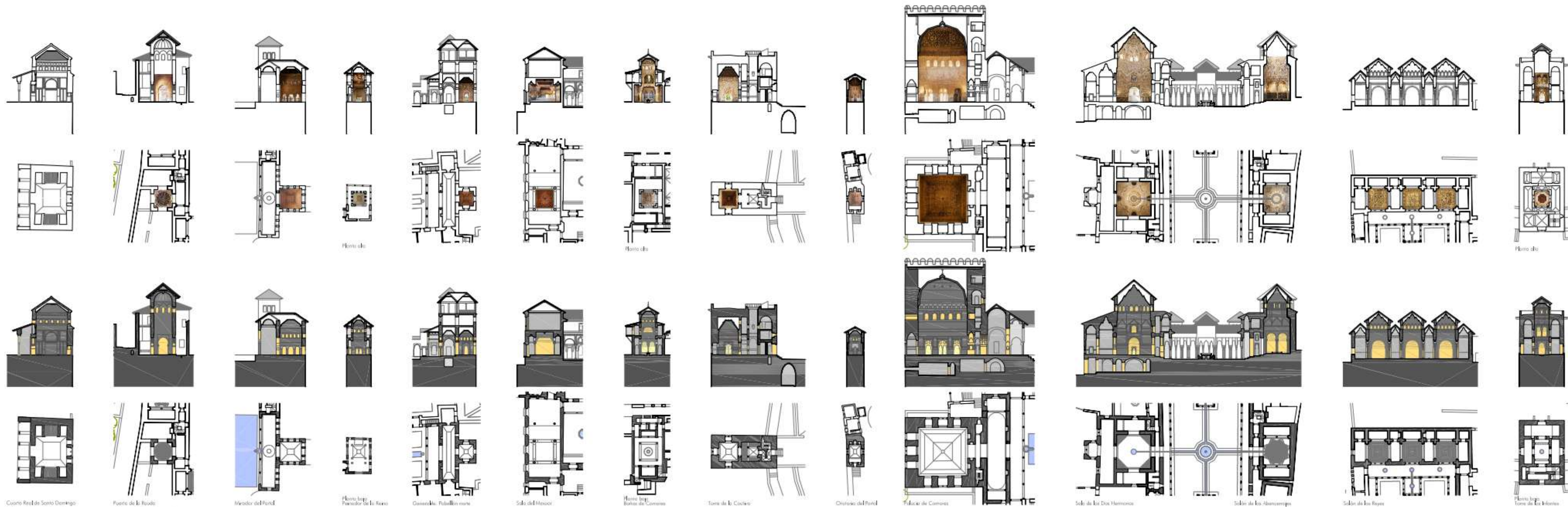
1.- Incluye los dibujos comparativos realizados de todas las *qubbas* estudiadas para poder reflejar las coincidencias y diferencias del patrón o tipología estudiada. Con ese objetivo se han dibujado todas, en planta y sección, a la misma escala, e incorporando, para una mejor comprensión de sus especificidades, las imágenes de alzado y de techo siguiendo el modelo fotogramétrico. También se han realizado varias series parciales que identifican algunos de los tipos de *qubbas* detectados y sus características. Por último se han trazado todas de forma conjunta, respetando el orden cronológico de su origen, para poder apreciar en detalle la evolución y transformación de esta tipología.

2.- Se incorpora el conjunto de planos levantados de la casa de Otura, incluyendo el trazado detallado de los espacios exteriores, así como una evolución histórica, en la medida de lo posible, respecto de la documentación e información localizada más el análisis realizado en este trabajo.

3.- SECADEROS. De forma independiente se ha procedido al levantamiento y fotografía de los secaderos existentes en la finca, así como otros ejemplos que permitan establecer una clasificación tipológica de los tipos disponibles y sus especificaciones.

Este conjunto de fichas documentales de los secaderos se termina con una serie fotográfica comparativa entre las dos miradas realizadas sobre ellos, la de Soledad Sevilla y la de este autor. Una tercera banda de imágenes aporta una visión de los interiores y complementa la comprensión de estas singulares arquitecturas de sombra y aire.





Cuarto Real de Santo Domingo  
 Puerta de la Puñal  
 Alhambra - Estudio comparativo de qubbas Nazaries.

Mirador del Partal

Plano bajo  
 Pasadizo de la Reina

Ganerakki, Polaklin mini

Selo del Mesor

Plano bajo  
 Baños de Comares

Torre de la Cocina

Oratorio del Partal

Palacio de Comares

Selo de los Dos Hermanos

Selo de los Abasropejos

Selo de los Reyes

Plano bajo  
 Torre de las Alifanias

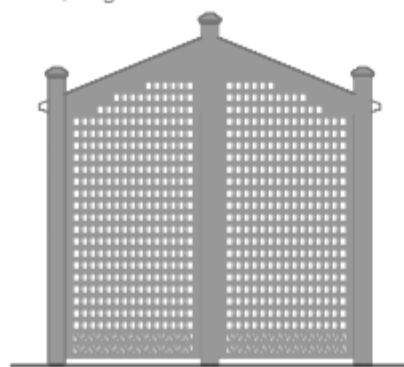
Secadero de celosía ortogonal de ladrillo en Purchil, Vegas del Genil

GR PUR 03 LAD TEJA

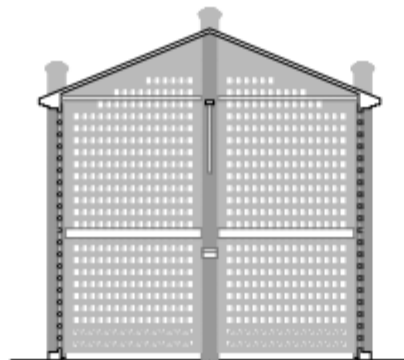
Localización: C/ Granada, Purchil

Tipo: Fábrica de ladrillo

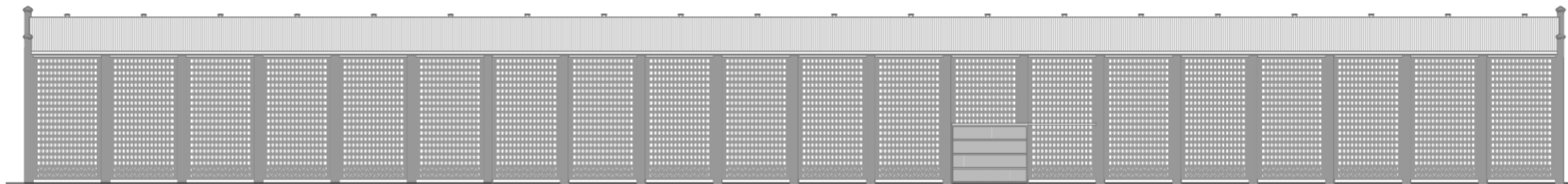
Cimentación	Zapata de hormigón
Estructura	Fábrica de ladrillo hueco
Pilstras	Palos de madera de chopo
Vigas	Tierra compactada
Solado	Tierra compactada
Zócalo	Celosa de ladrillo diagonal
Celosis	Cuadrícula de ladrillo
Cubierta	Tejo plano sobre rastreles de madera



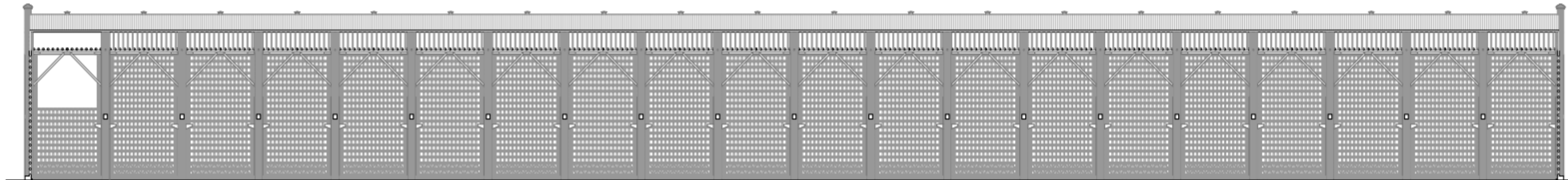
Alzado lateral



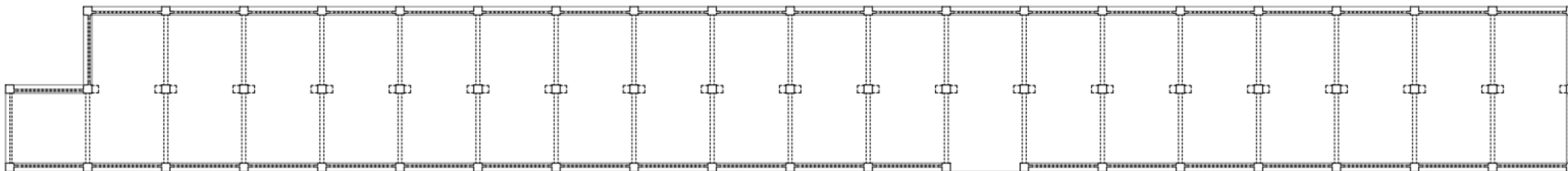
Sección transversal



Alzado principal



Sección longitudinal



Planta

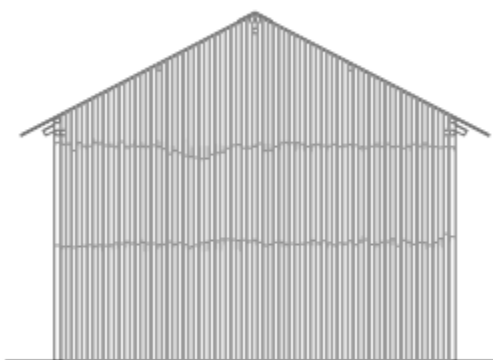
# Secadero de tablillas en Granada

GR GR 04 PAL

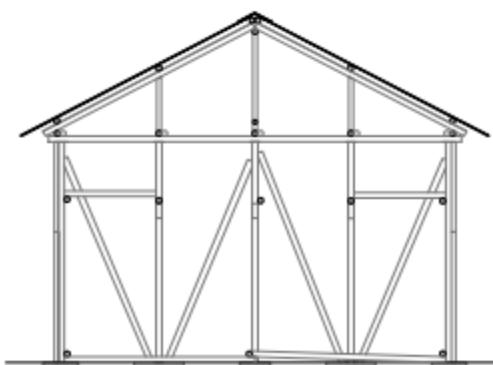
Localización: Acequia de la Gambea

Tipo: Tablas de madera

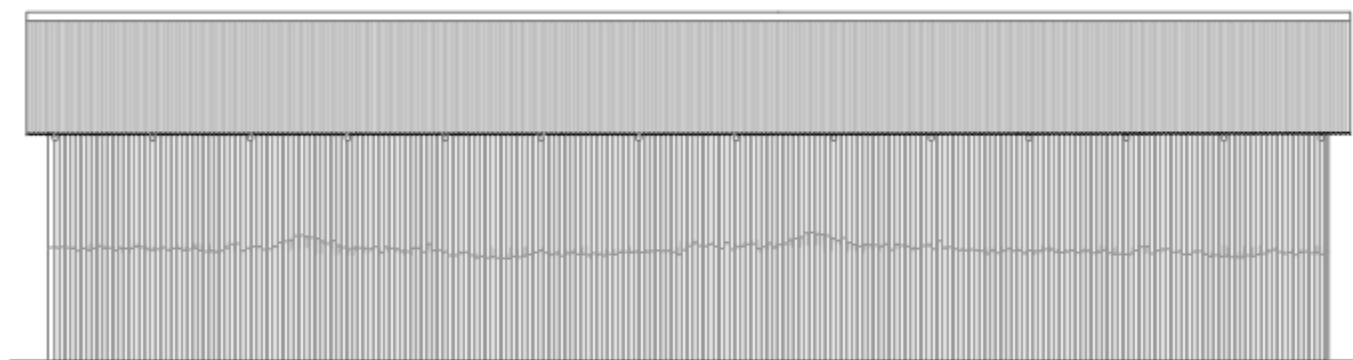
Cimentación	Bloques de piedra caliza
Estructura	
Pilastros	Polos de madera de chopo
Vigas	Polos de madera de chopo
Solado	Tierra compactada
Zócalo	Listones de madera de chopo
Celosa	Listones de madera de chopo
Cubierta	Chapa de acero galvanizado



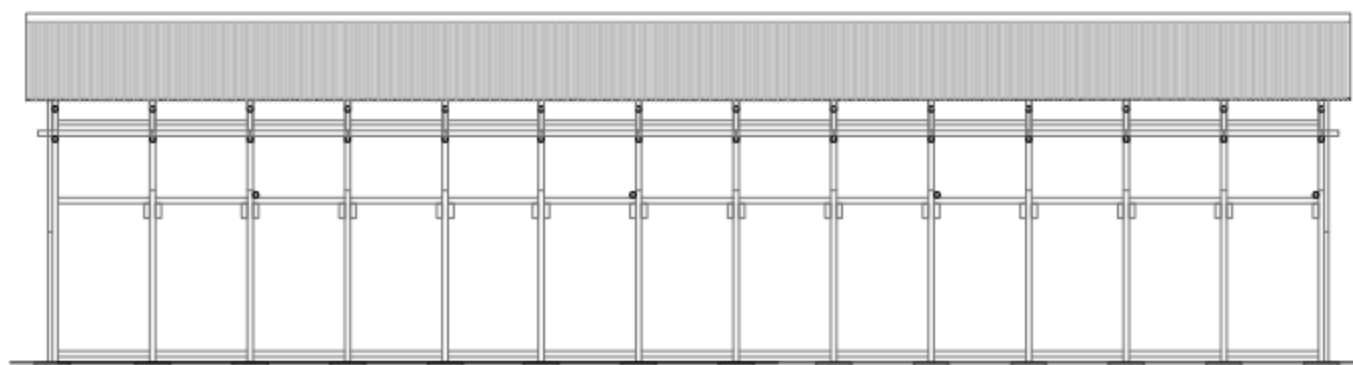
Alzado lateral



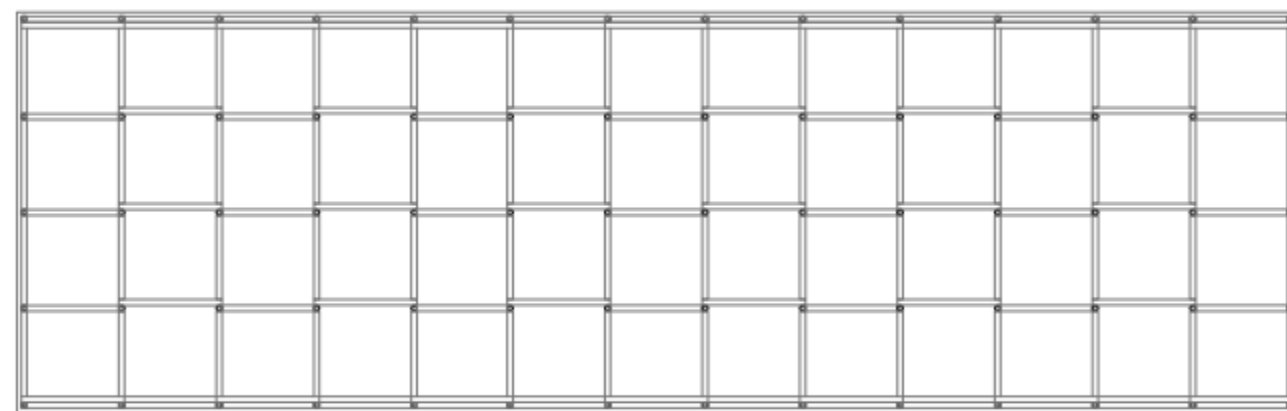
Sección transversal



Alzado principal

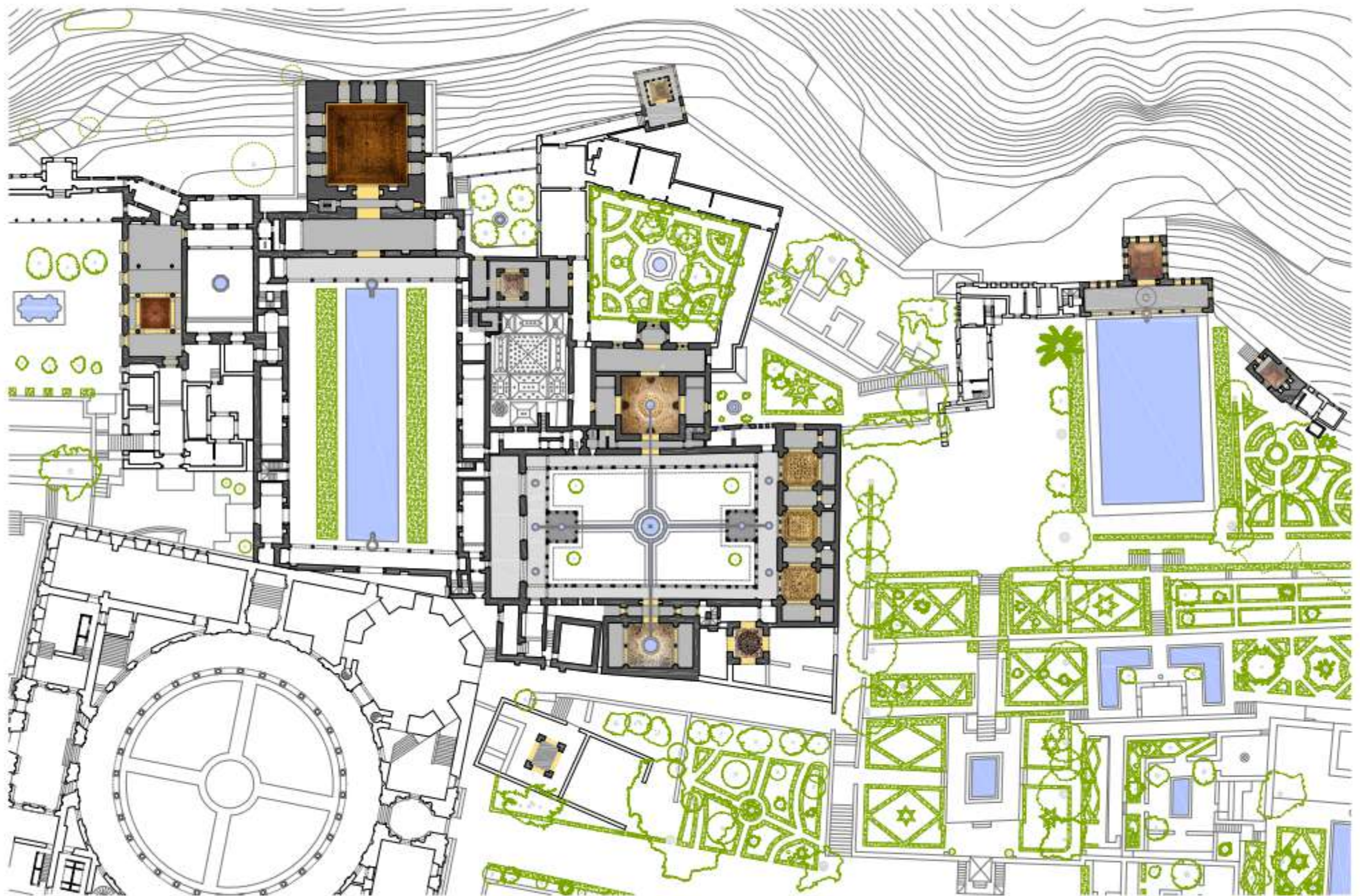


Sección longitudinal

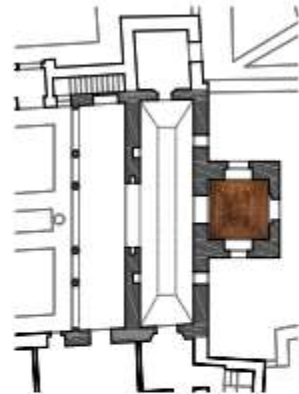
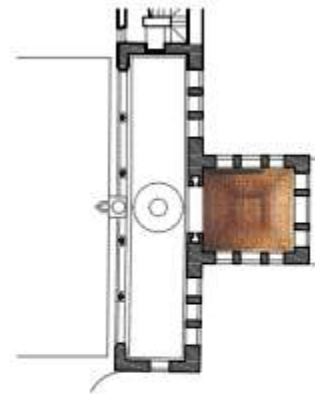
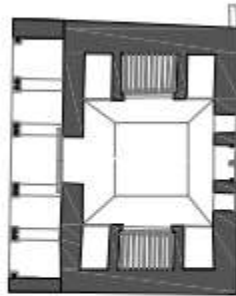
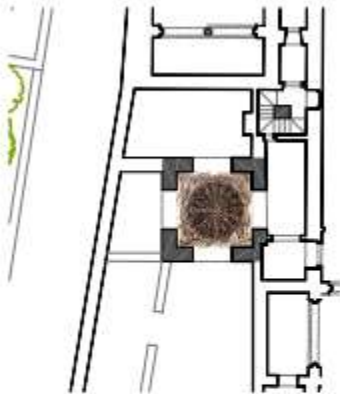
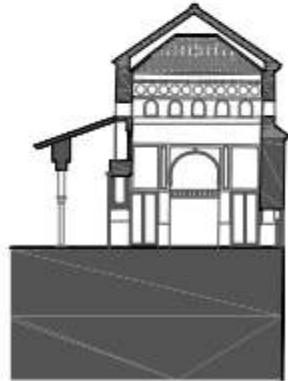


Planta





Alhambra - Fragmento de plano general de la Alhambra incluyendo qubbahs en los palacios Nazariyya y su entorno



Puerta de la Rauda

Cuarto Real de Santo Domingo

Generalife Pabellón Norte

Generalife Pabellón Norte



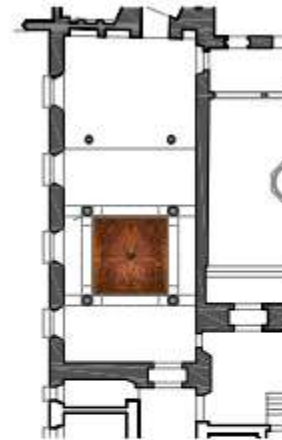
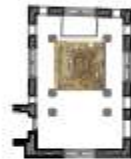
Peñador de la Reina



Sala del Mexuar



Baños de Comares



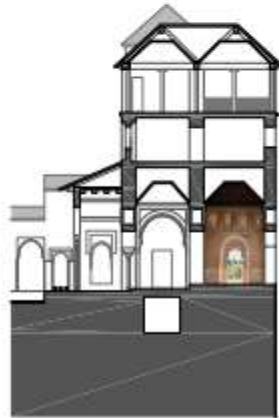




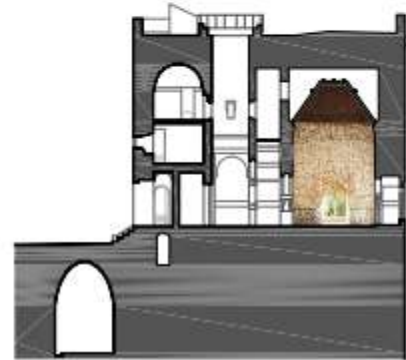
Cuarto Real de Santo Domingo



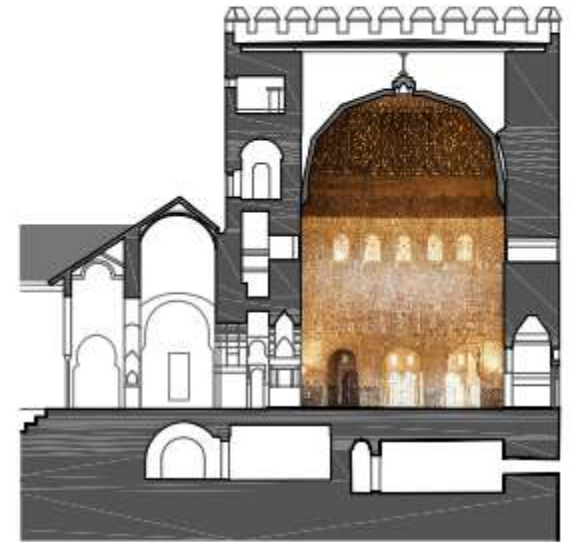
Mirador del Partal



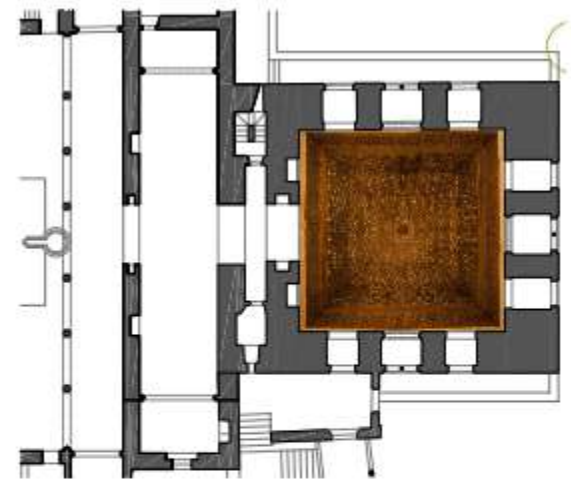
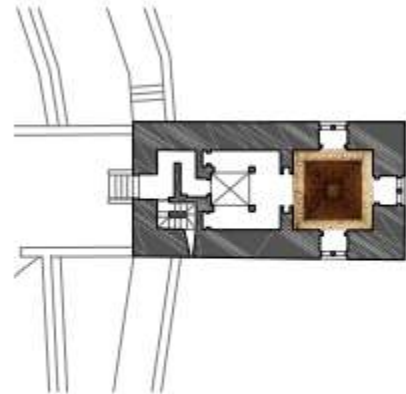
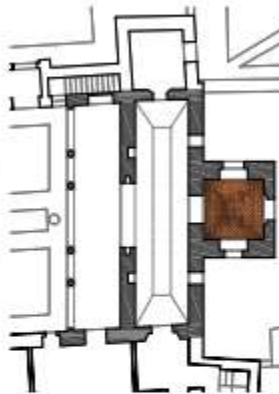
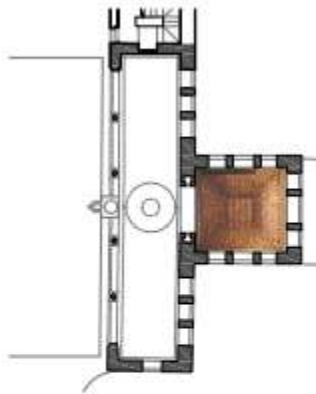
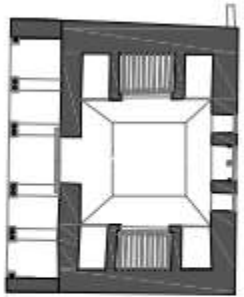
Generalife Pabellón Norte

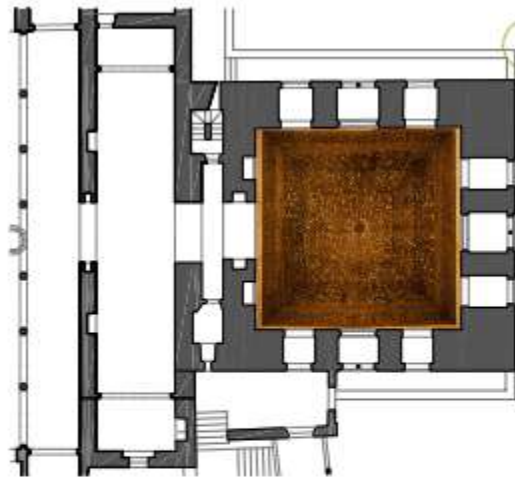
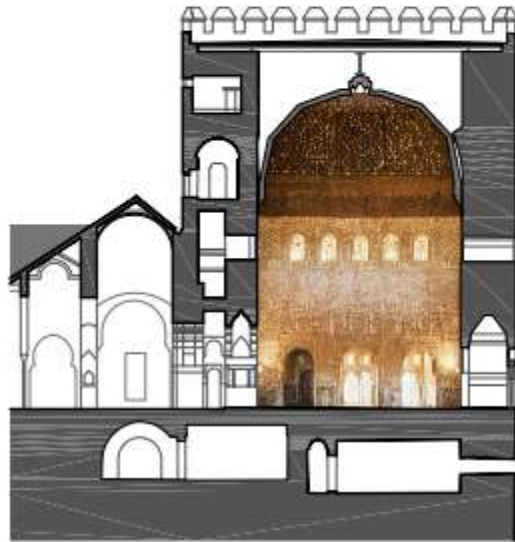


Torre de la Cautiva

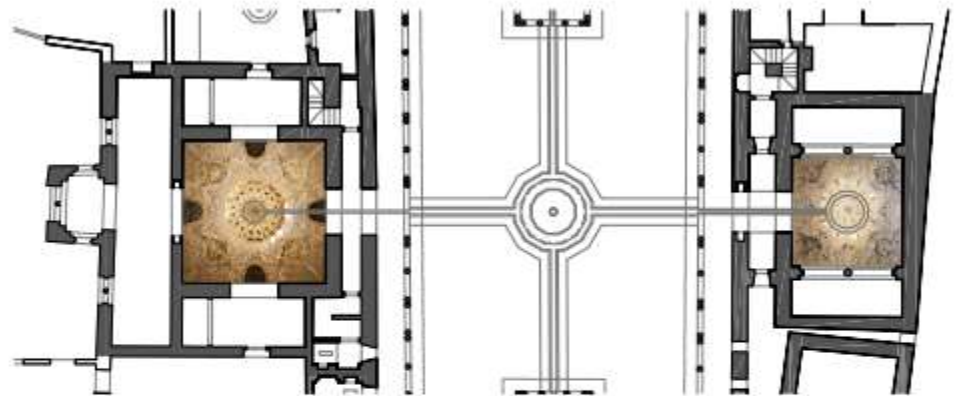


Palacio de Comares



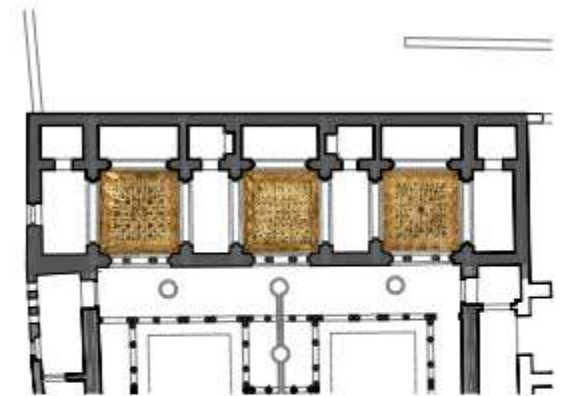
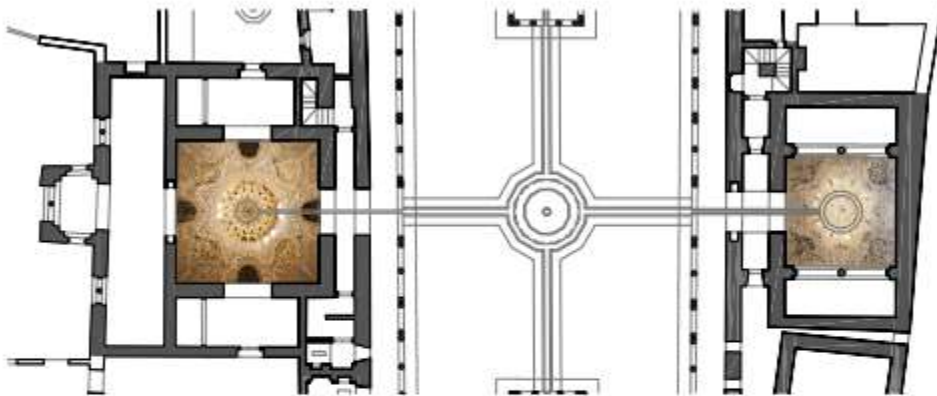
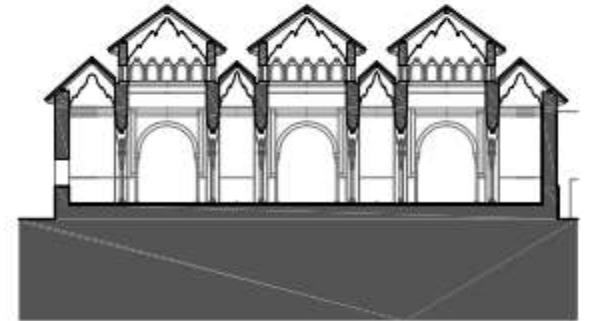


Palacio de Comares



Sala de las Dos Hermanas

Sal6n de los Abencerrojes

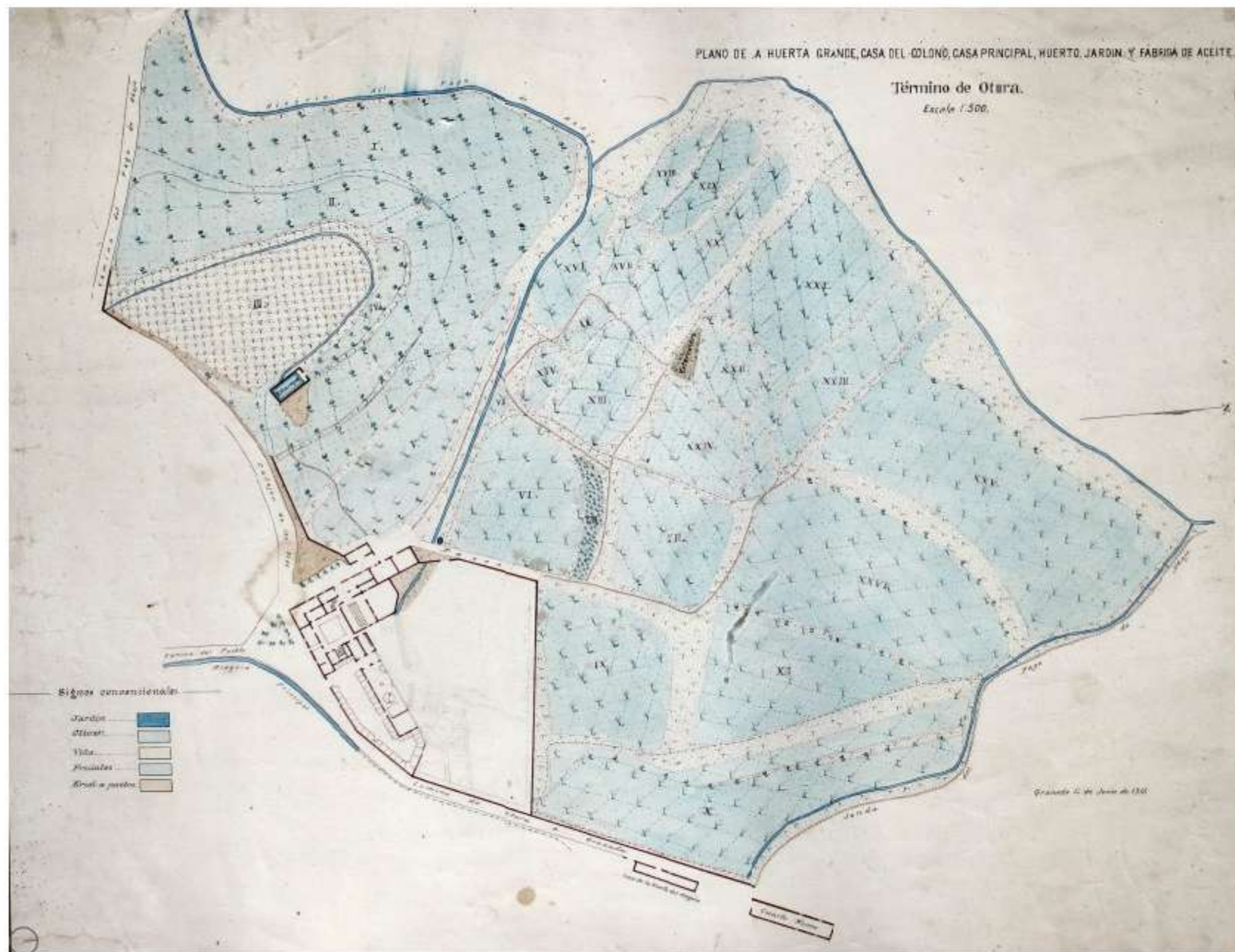


Sala de las Dos Hermanas

Salón de los Abencerrajes

Salón de los Reyes





La casa en la vega - Plano de la Casa con la huerta completo - Año 1915





La casa en la vega - Plano de la Casa con la huerta completa





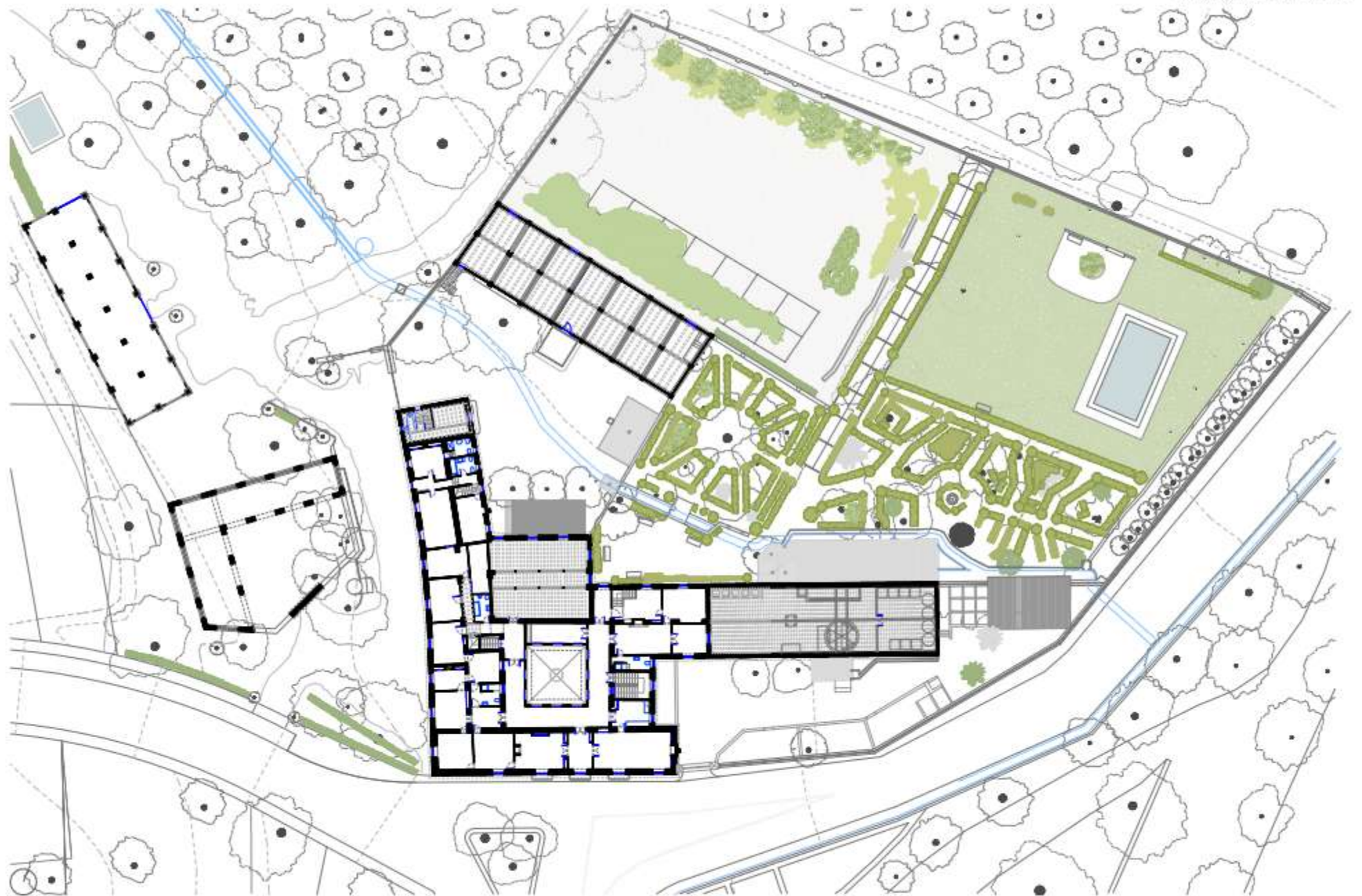
La casa en la vega - Superposición plano 1915 - 2016





La casa en la vega - Planta Baja



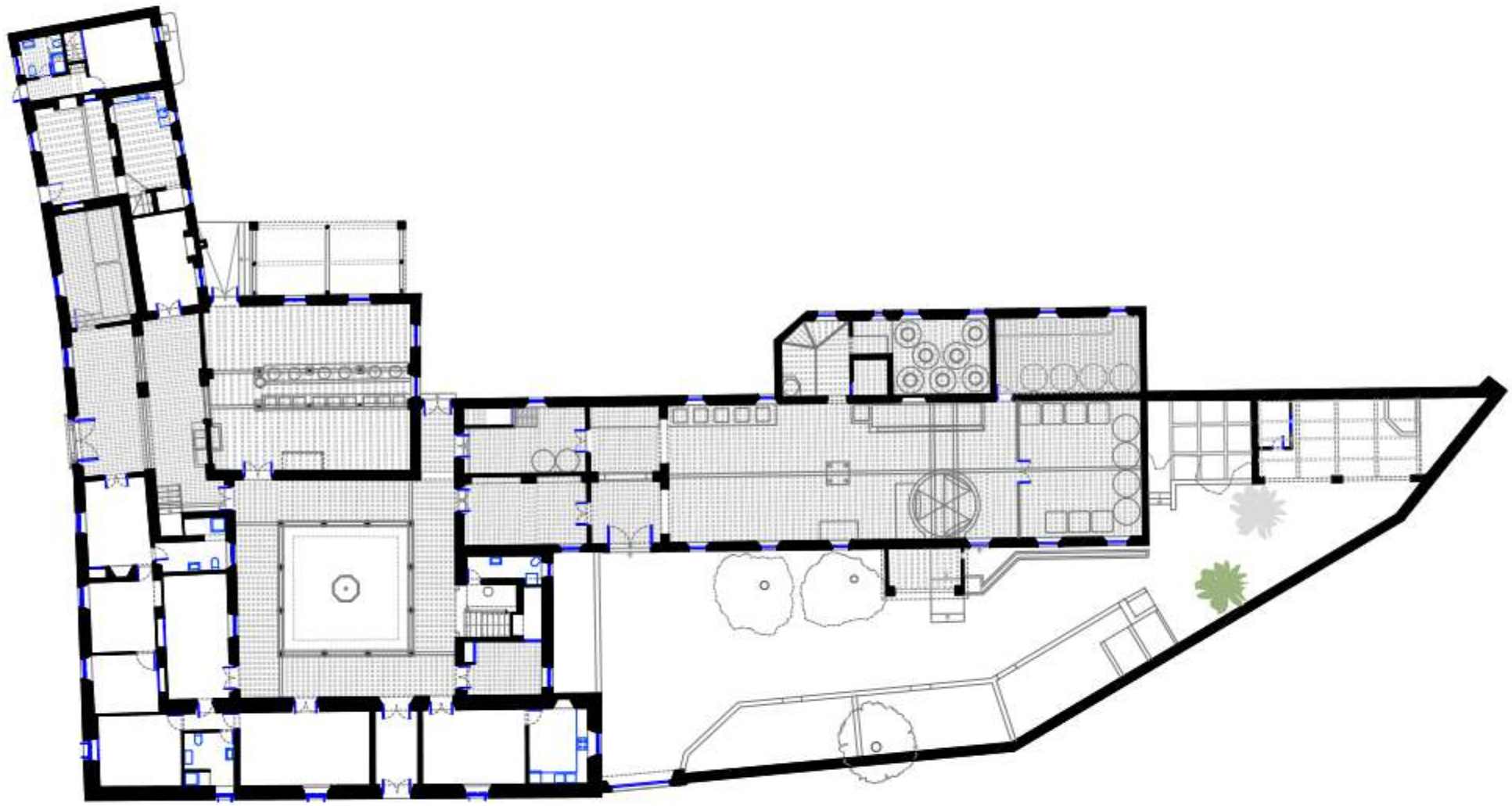


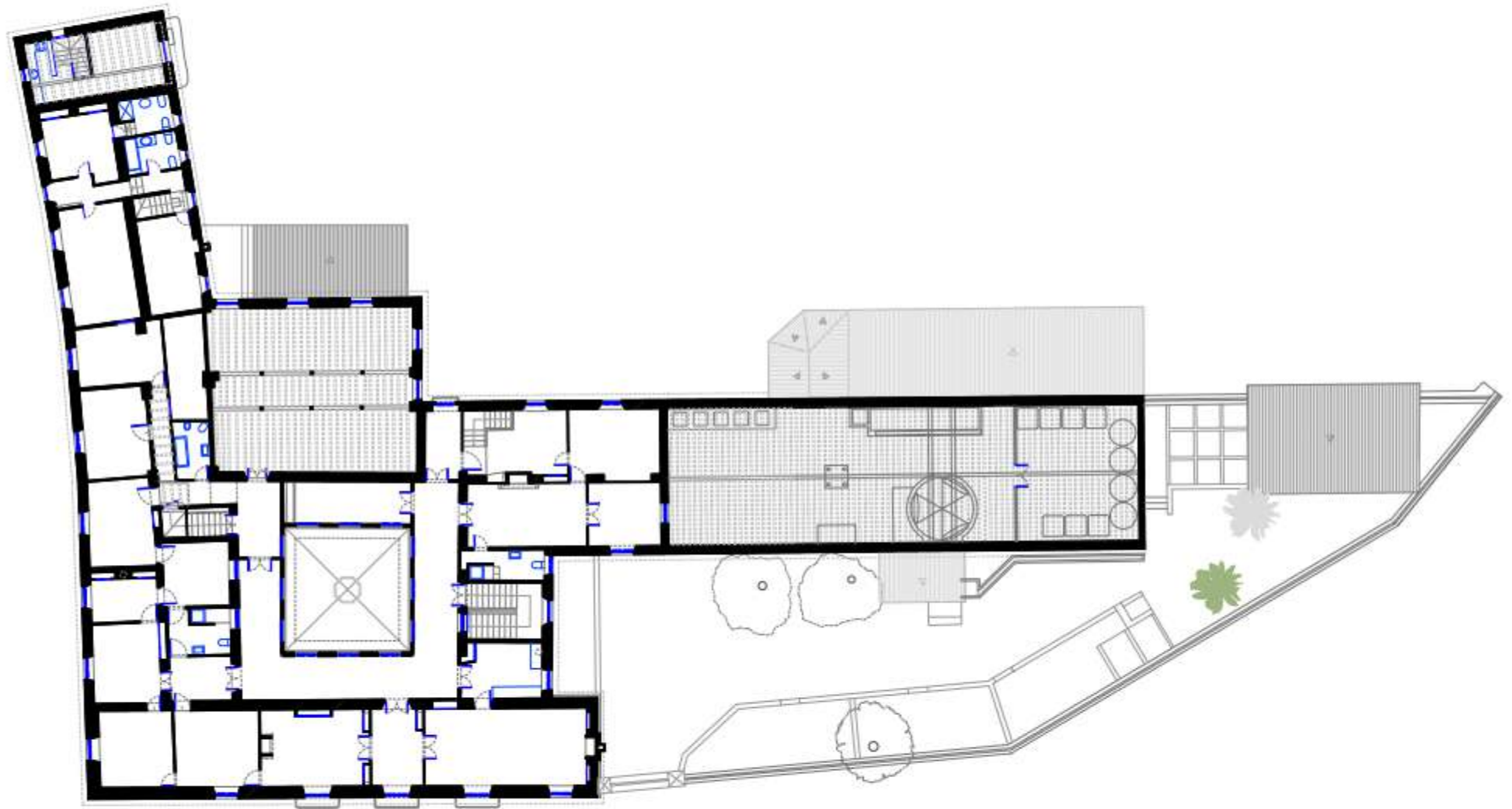




La casa en la vega - Planta Cubierta





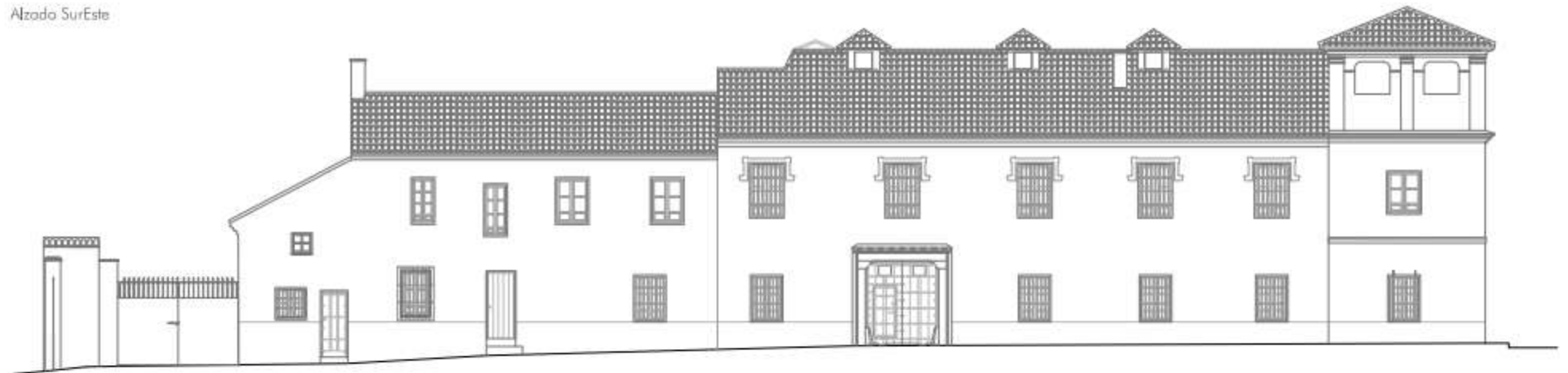






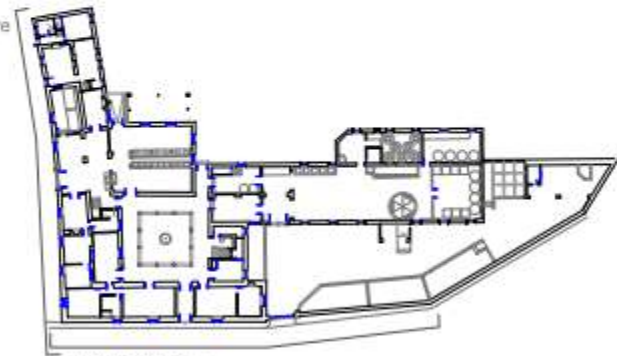


Alzado SurEste



Alzado SurOeste

Alzado SurOeste



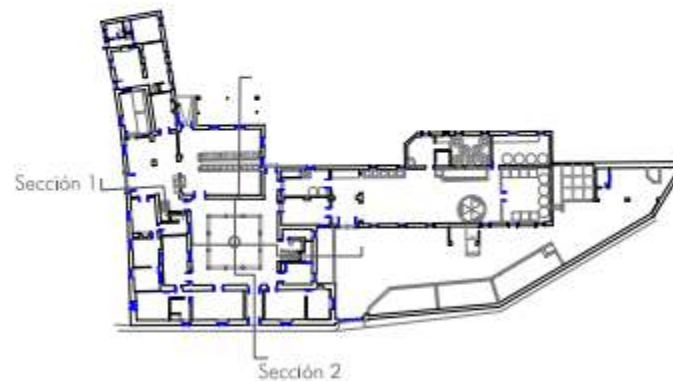
Alzado SurEste

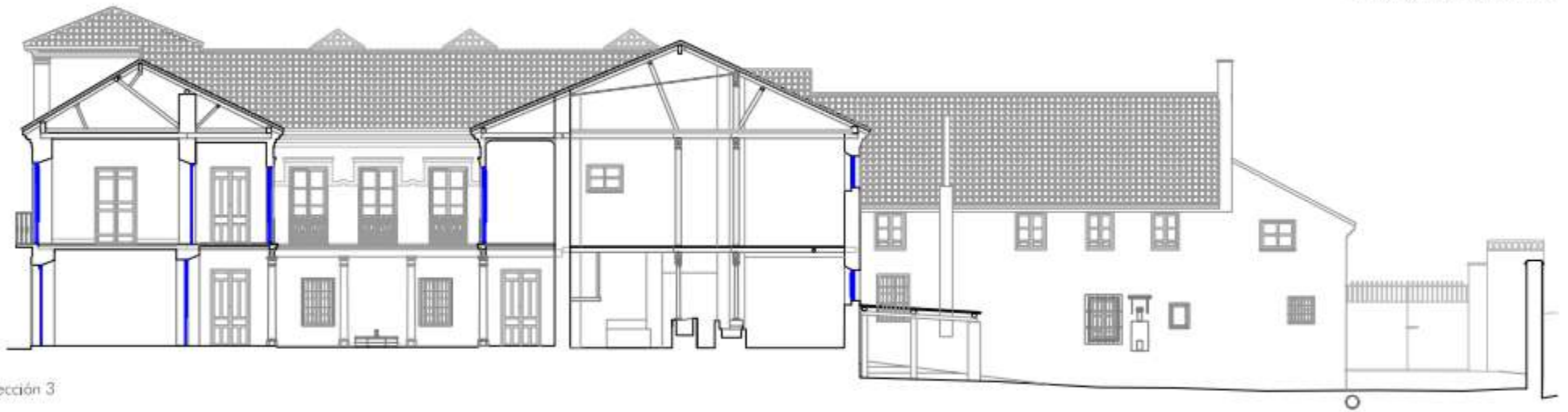


Sección 1

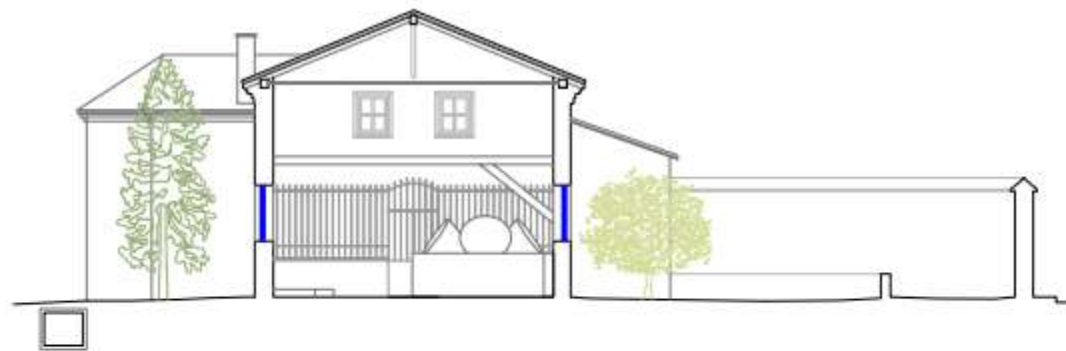


Sección 02

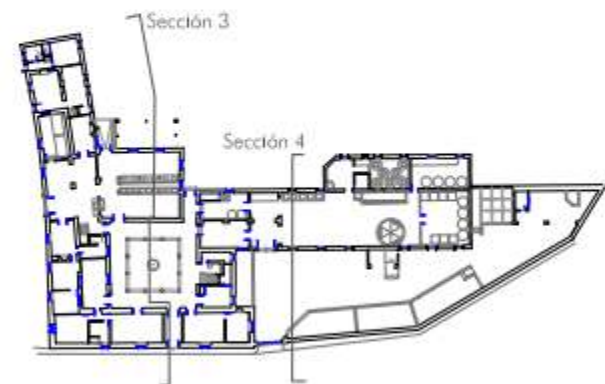




Sección 3

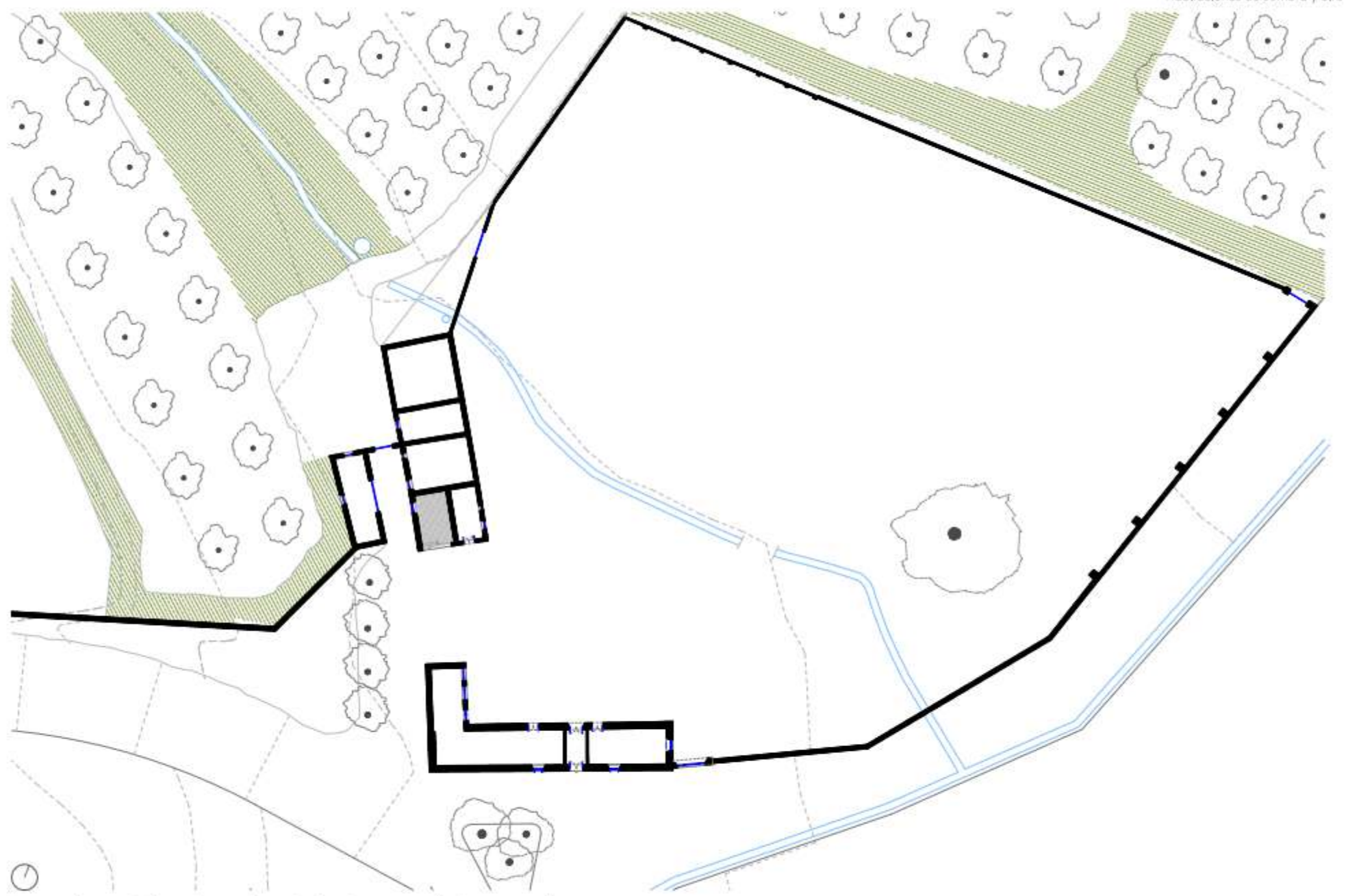


Sección 04



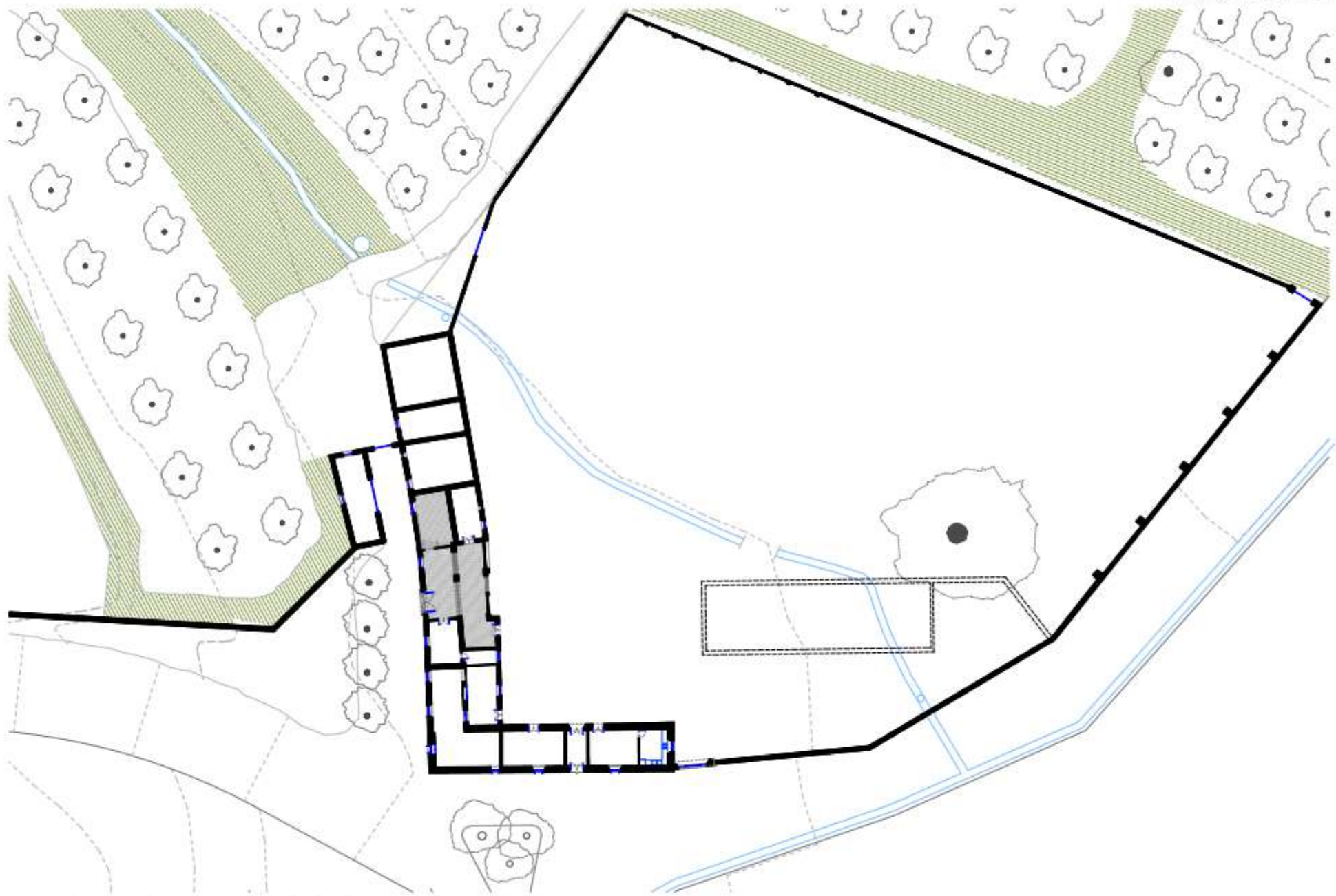


Habitaciones de sombra y aire



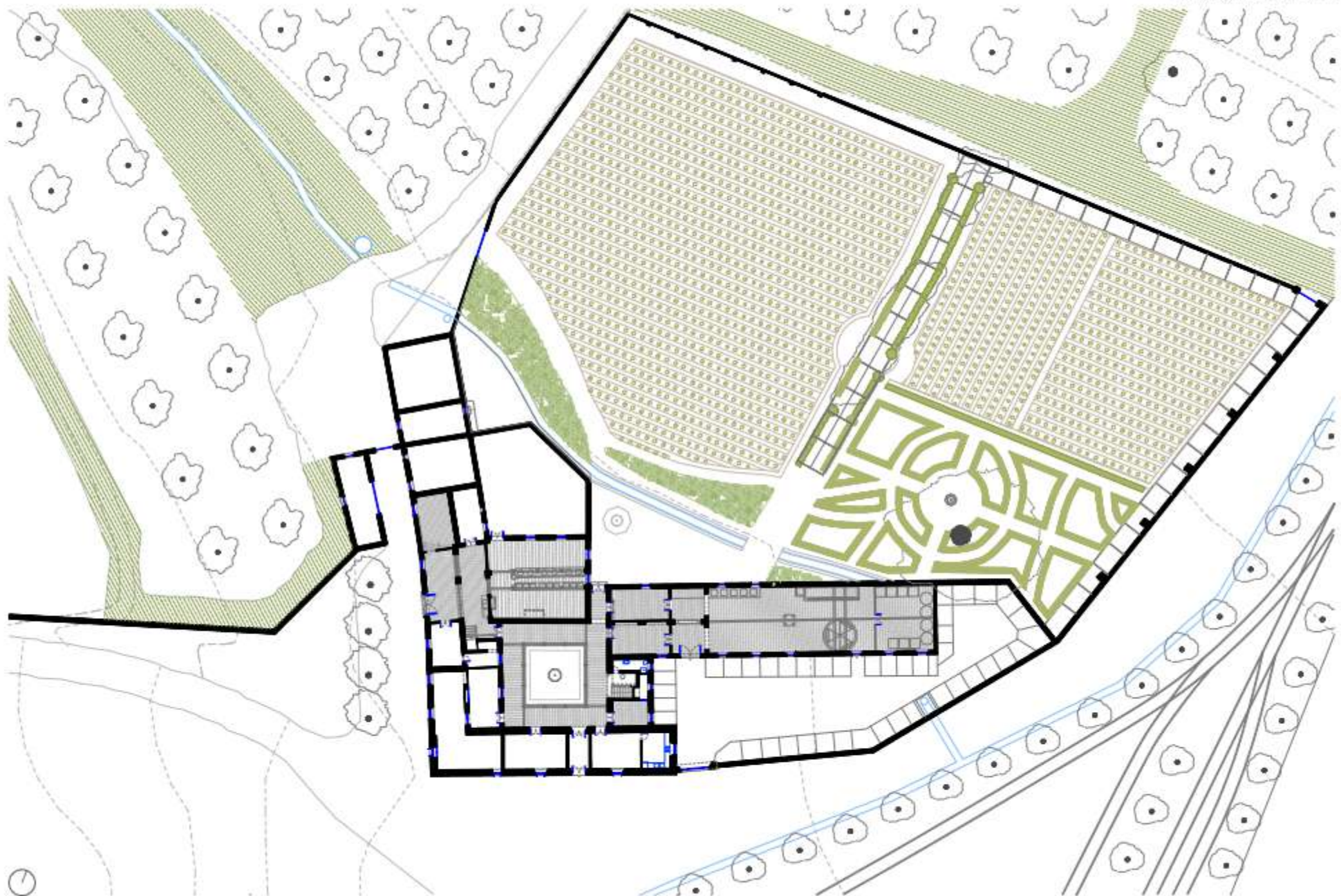
La casa en la vega - Evolución histórica. Plano de planta baja anterior a la adquisición inicial

Habitaciones de sombra y aire



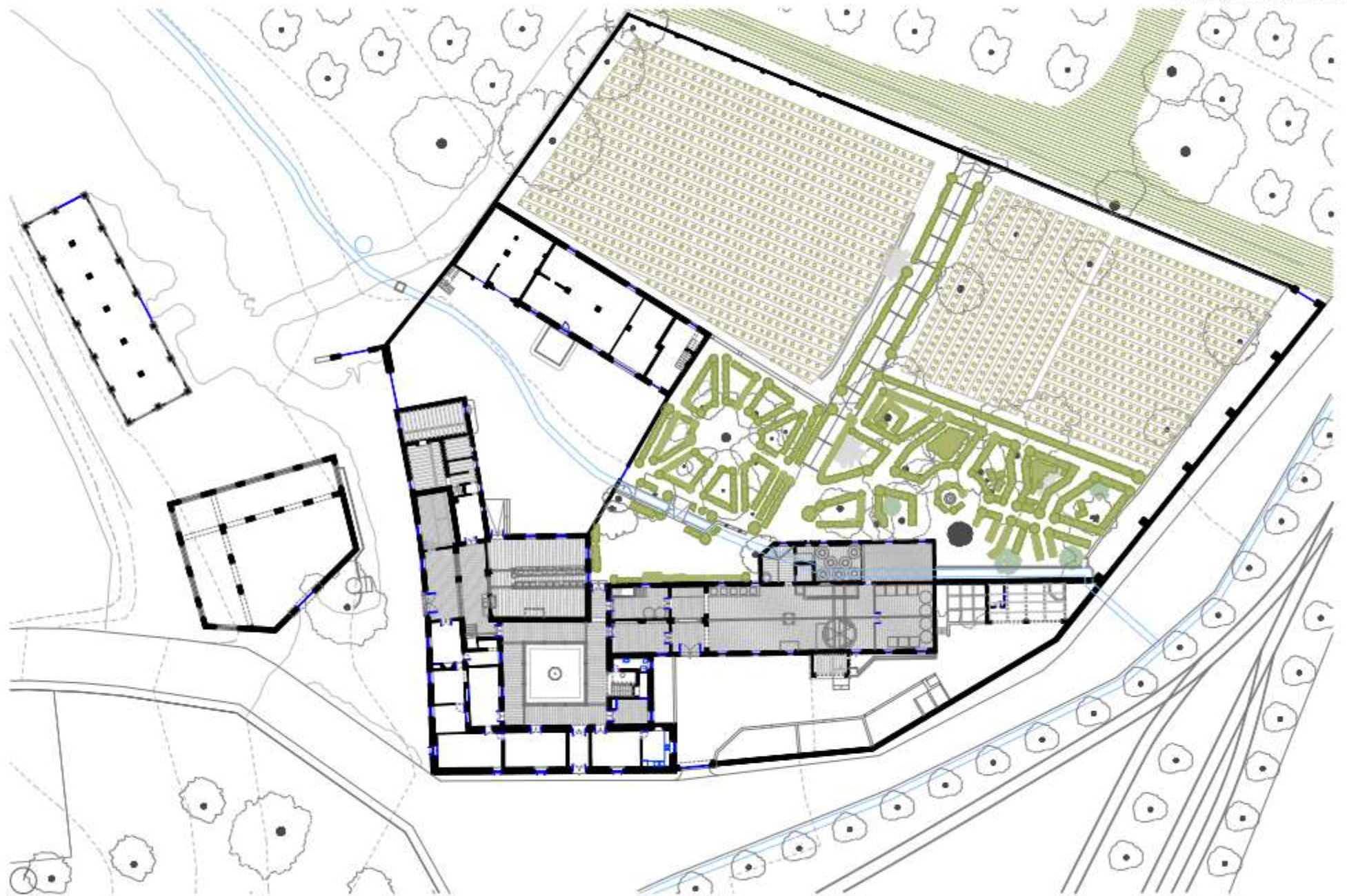
La casa en la vega - Evolución histórica. Plano de planta baja anterior a la reforma de 1905





La casa en la vega - Evolución histórica. Plano de planta baja de la reforma de 1905





La casa en la vega - Evolución histórica. Plano de planta baja de 1975





La casa en la vega - Evolución histórica. Plano de planta baja de 2016





Dos miradas sobre los secaderos de la vega de Granada: Antonio Cayuelas y Soledad Sevilla



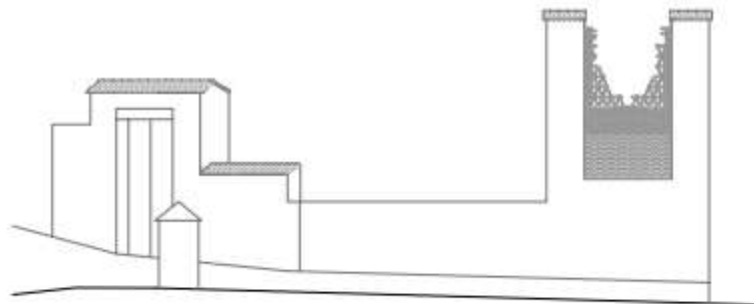
# Secadero de tapial con patio de labores en Otura

GR OTU 01 PIE LAD.

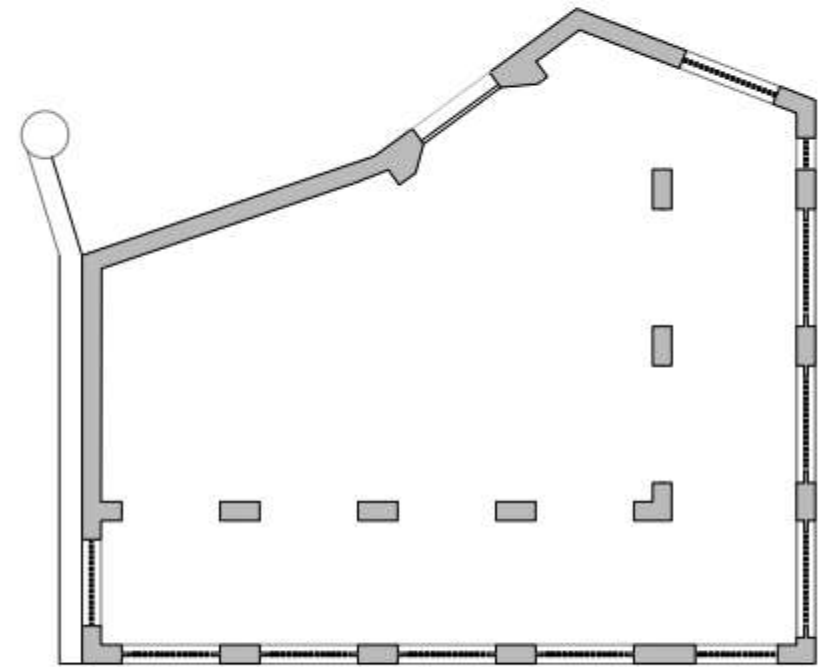
Localización: Calle Maestro Gregorio Salas, Villa de Otura (Granada)

Tipo: Piedra y fábrica de ladrillo

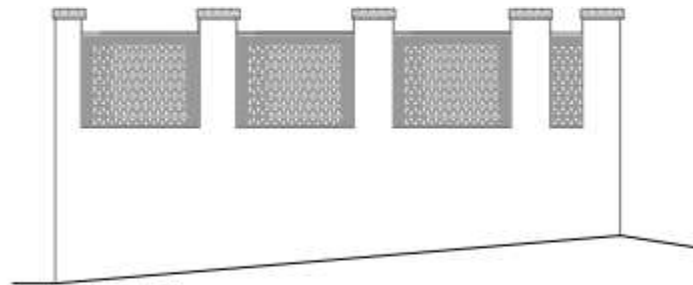
Cimentación	Zapatas de hormigón
Estructura	Tapial
Pilstras	Antostramientos de madera de chopo
Vigas	Tierra compactada
Solado	Tapial
Zocalo	Fábrica de ladrillo en triángulo
Celoso	Tejo árabe.
Cubierta	



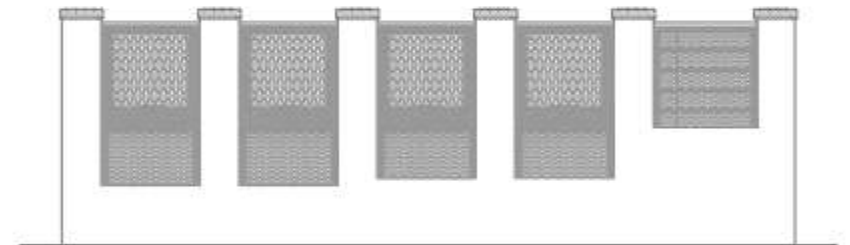
Alzado lateral 01



Planta



Alzado lateral 02



Alzado principal

Secadero de tapial con patio de labores en Otura



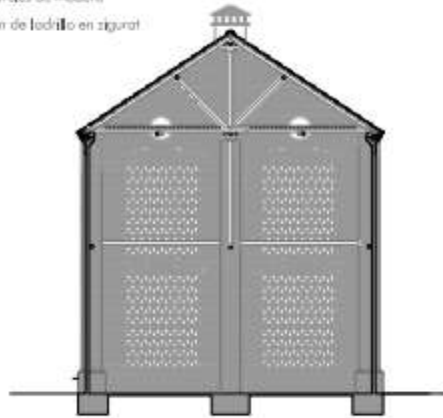
# Secadero de ladrillo con celosía triangular en Otura

GR OTU 02 LAD

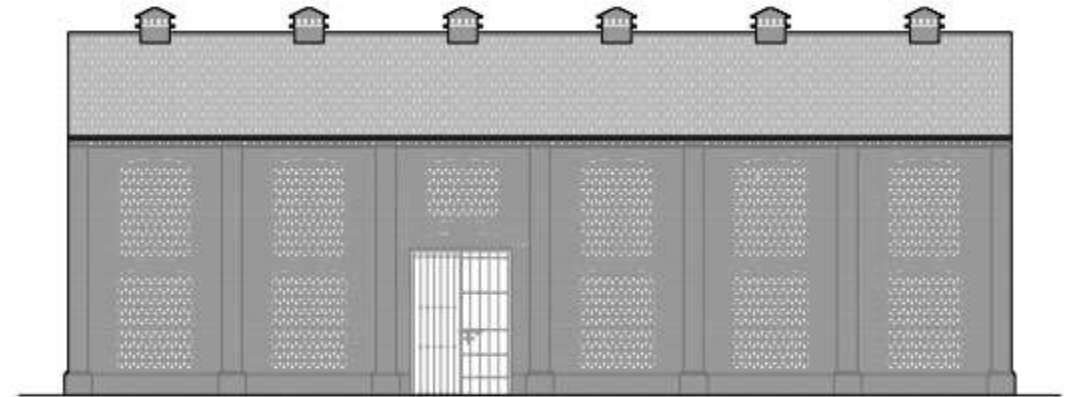
Localización: Calle Maestro Gregorio Salas, Villa de Otura (Granada)

Tipo: Fábrica de Ladrillo

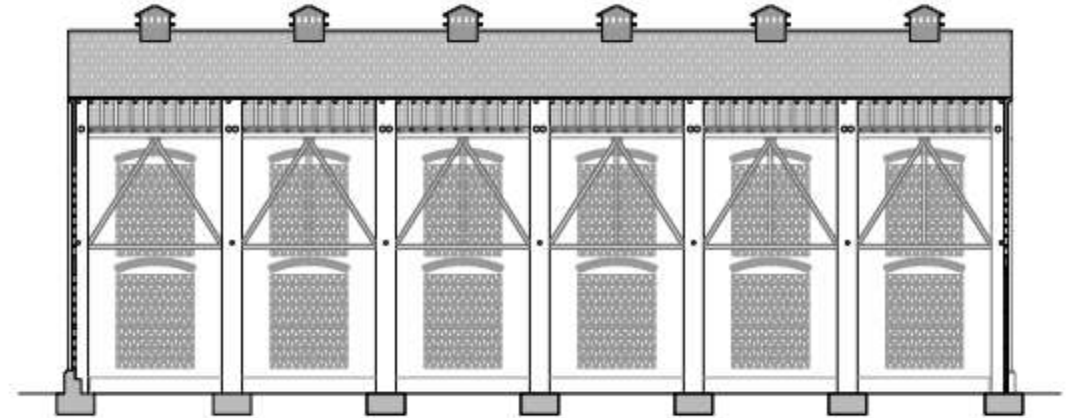
Cimentación	Zapatitas de hormigón
Estructura	
Pilastros	Fábrica de ladrillo macizo
Vigas	Antostramientos de madera de chopo
Solado	Tierra compactada
Zocalo	Fábrica de ladrillo macizo
Celoso	Fábrica de ladrillo en triángulo
Cubierta	Tejo alcantarado sobre rastreles de madera
Respiraderos	Chimeneas de ventilación de ladrillo en zigzag



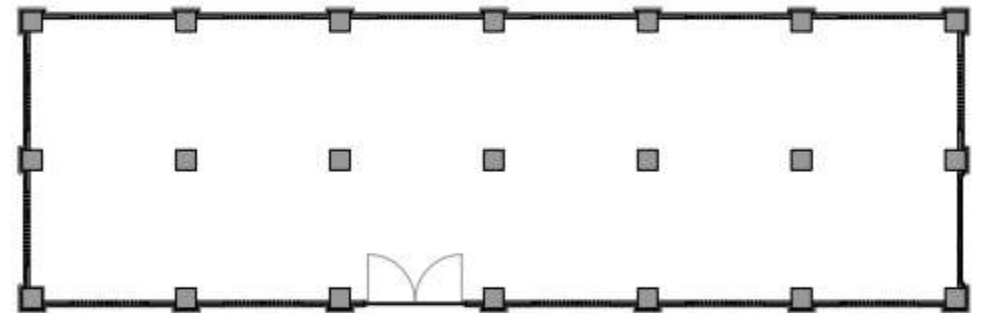
Sección transversal



Alzado principal



Sección longitudinal



Planta



Secadero de ladrillo con celosía triangular en Otura



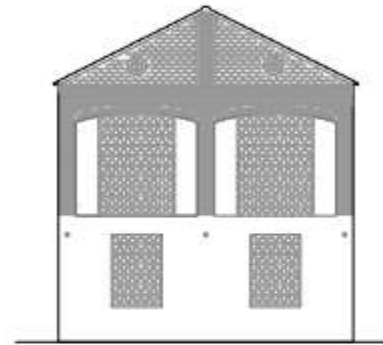
# Secadero de celosía de ladrillo en Santa Fe

GR STF 03 LAD

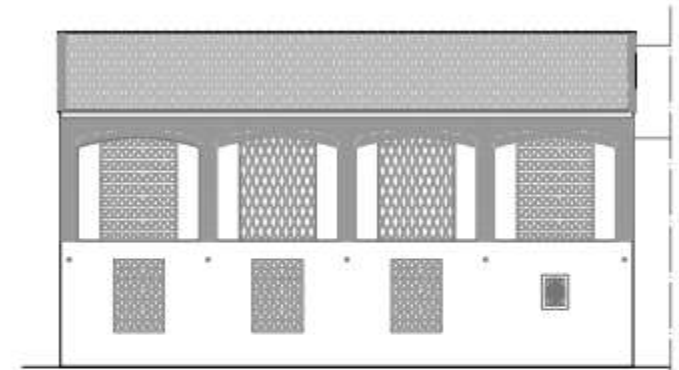
Localización: A92G

Tipo: Fábrica de Ladrillo

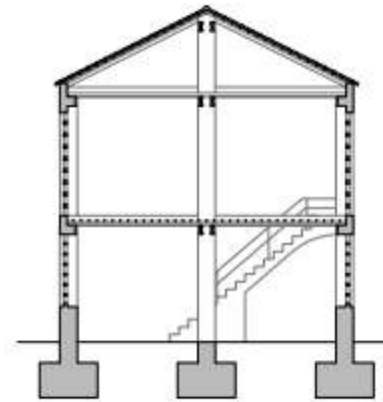
Cimentación	Zapatas de hormigón
Estructura	
Pilastros	Fábrica de ladrillo macizo
Vigas	Vigas prefabricadas de hormigón
Solado	Mostrero de cemento
Zócalo	Fábrica de ladrillo macizo con revoco de cemento
Celoso	Fábrica de ladrillo en ángulo
Cubierta	Teja alcantina sobre rastreles de madera



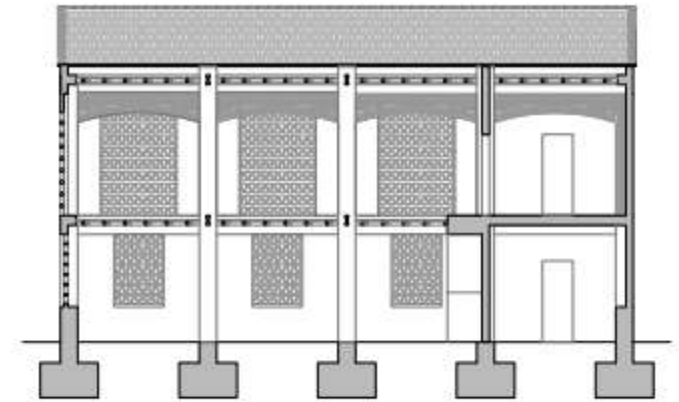
Alzado lateral



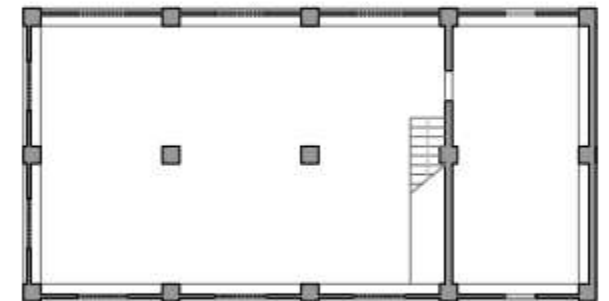
Alzado principal



Sección transversal



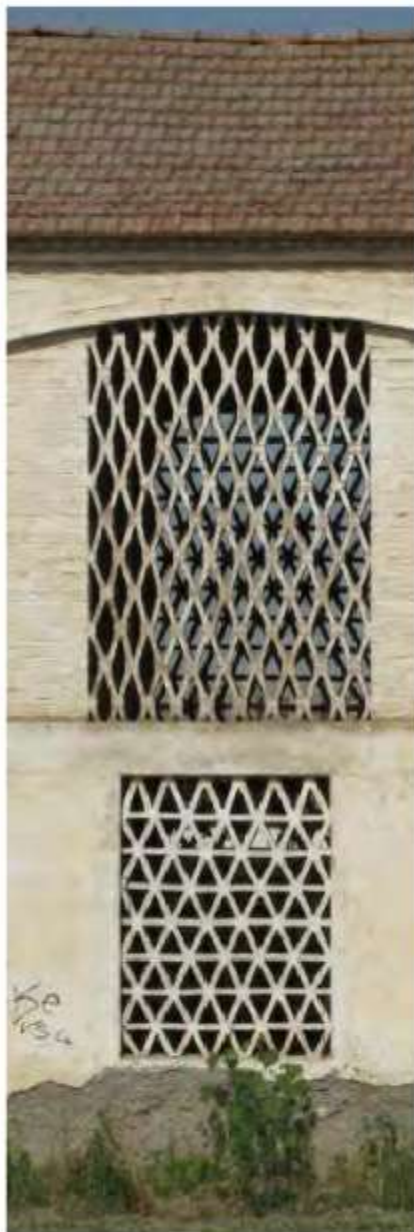
Sección longitudinal



Planta

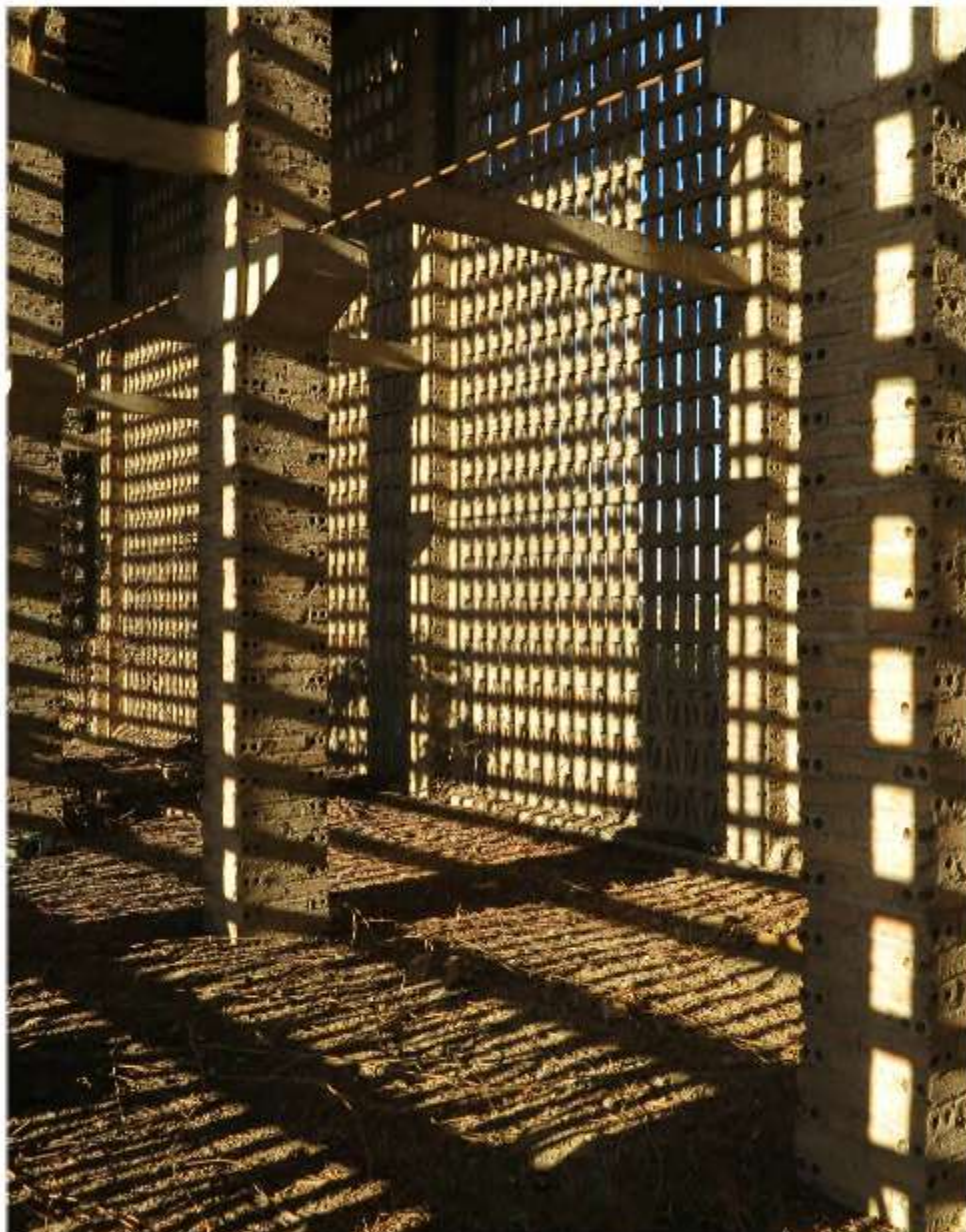


Secadero de celosía de ladrillo en Santa Fe





Secadero de celosía ortogonal de ladrillo en Purchil, Vegas del Genil.



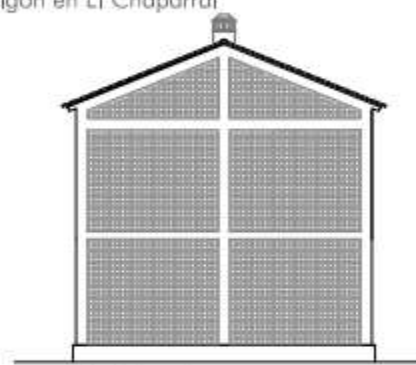
# Secaderos de celosía de bloques prefabricados de hormigón en El Chaparral

GR ALB 01-28

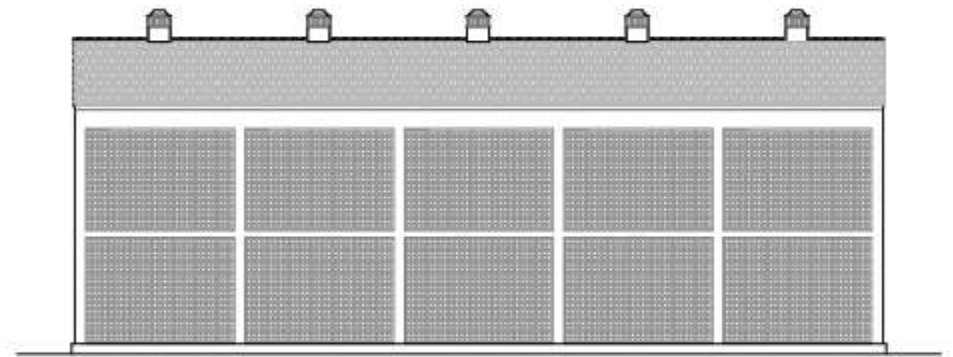
Localización: El Chaparral, Albolote (Granada)

Tipo: Hormigón prefabricado

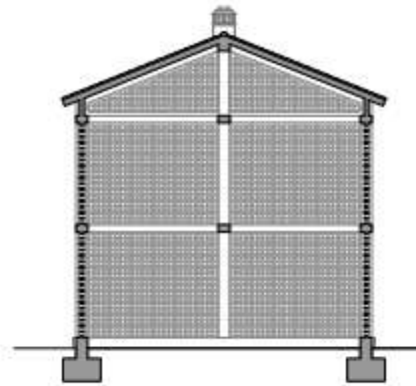
Cimentación	Zapatitas de hormigón
Estructura	
Pilastros	Hormigón armado
Vigas	Hormigón armado
Solado	Losa de compresión
Zocalo	Murete de hormigón
Celoso	Bloque prefabricado de hormigón
Cubierta	Tejo alcantina sobre rastreles de madera
Respiraderos	Chimeneas de ventilación de ladrillo en algar



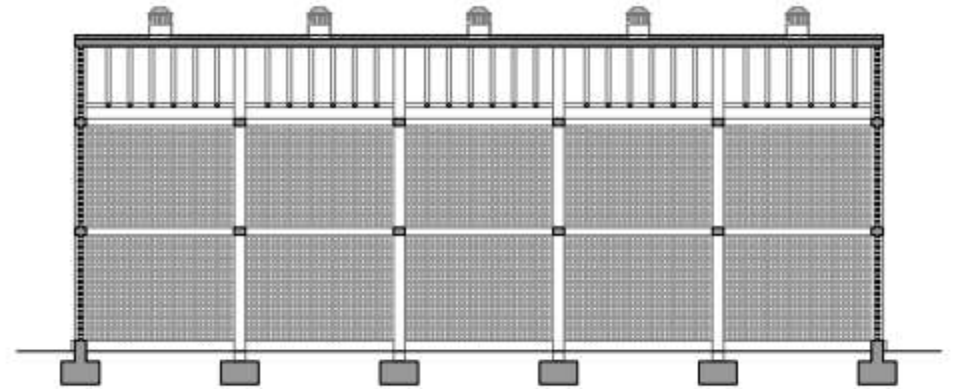
Alzado lateral



Alzado principal



Sección transversal



Sección longitudinal



Planta



Secaderos de celosía de bloques prefabricados de hormigón en El Chaparral





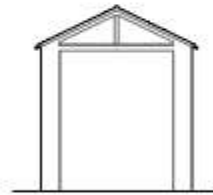
Secadero de piedra en Híjar, Las Gabias.

GR GAB 02 PIEDRA

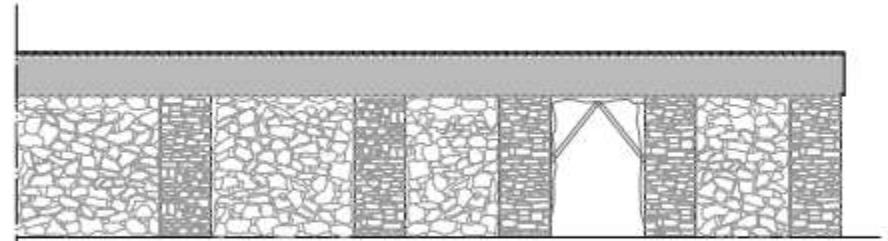
Localización: Carretera Las Gabias-Híjar

Tipo: Fábrica de Ladrillo

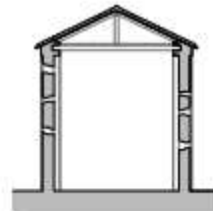
Cimentación	Bloques de piedra
Estructura	
Pilastros	Piedra
Vigas	Palos de madera de chopo
Solado	Tierra compactada
Zócalo	Piedra
Celoso	Bloque prefabricado de hormigón
Cubierta	Tejo árabe sobre entramado de cañas



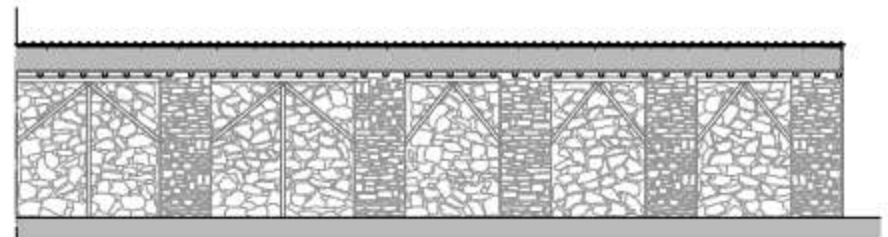
Alzado lateral



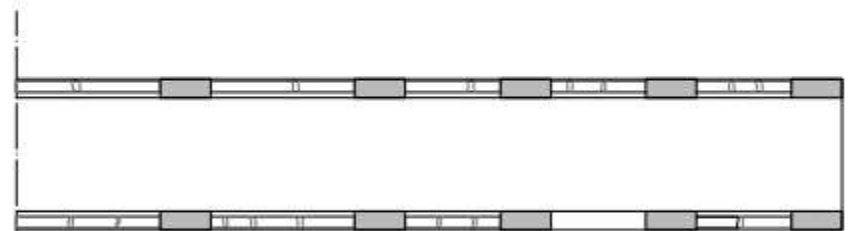
Alzado principal



Sección transversal



Sección longitudinal



Planta

Secadero de piedra en Híjar, Las Gubias



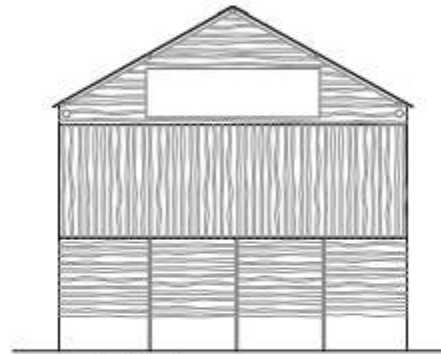
# Secadero de corteza de chopo en Otura

GR OTU 03 PAL

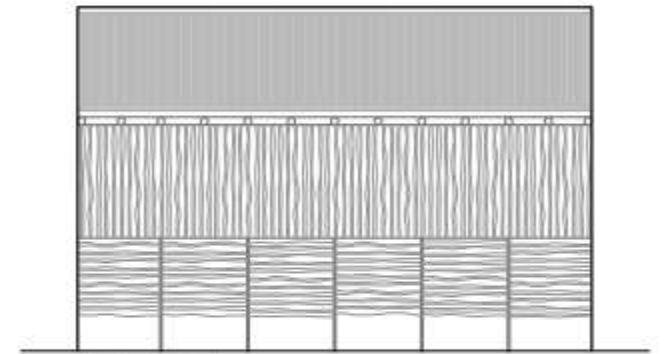
Localización: Villa de Otura (Granada)

Tipo: Palos de madera

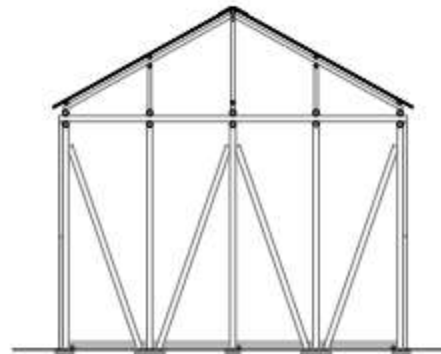
Cimentación	Bloques de piedra caliza
Estructura	
Pilares	Palos de madera de chopo
Vigas	Antostramientos de madera de chopo
Solado	Tierra compactada
Zocalo	Chapa de acero galvanizado
Celoso	Bastidores de madera y corteza de chopo
Cubierta	Chapa de acero galvanizado
Respiraderos	Cumbrera de chapa de acero galvanizado sobresalvado



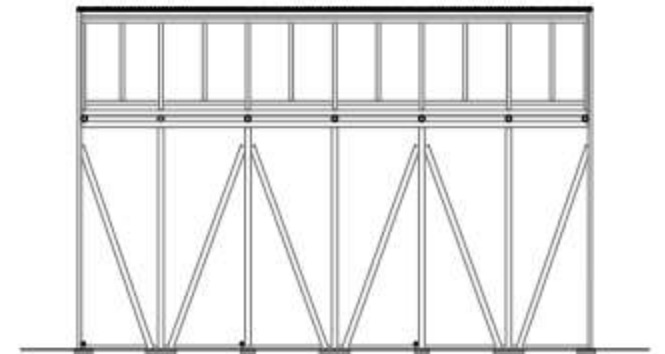
Alzado lateral



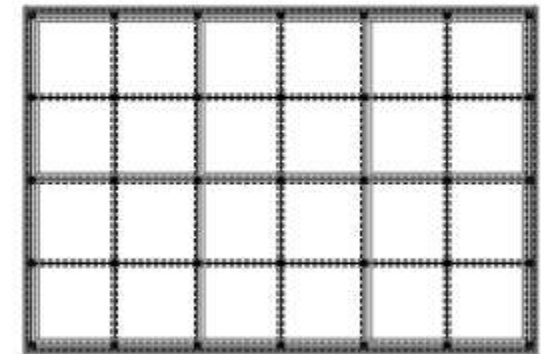
Alzado principal



Sección transversal



Sección longitudinal



Planta



Secadero de corteza de chopo en Otura





Secadero de tablillas en Granado

