

## LA ALHAMBRA Y LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Emilio Cachorro Fernández

### Paradigma universal

#### *Apuntes corbusierianos*

Uno de los recuerdos mejor grabados por Théophile Gautier de su ruta por la península ibérica, a mediados del siglo XVIII, fue su paso por Granada para visitar la Alhambra, a la que dedica numerosas páginas de su *Voyage en Espagne*,<sup>1</sup> donde describe con sensible precisión cada uno de sus intrincados rincones, destacando especialmente su asombrosa y modélica infraestructura hídrica:

*Les Arabes ont poussé au plus haut degré l'art de l'irrigation; leurs travaux hydrauliques attestent une civilisation des plus avancées; ils subsistent encore aujourd'hui, et c'est à eux que Grenade doit d'être le paradis de l'Espagne, et de jouir d'un printemps éternel sous une température africaine. Un bras du Darro a été détourné par les Arabes et amené de plus de deux lieues sur la colline de l'Alhambra.*<sup>2</sup>

Un párrafo transcrito, décadas más tarde, por un joven Le Corbusier que, todavía en fase de formación, buscaba las mejores fuentes con las que cimentar su ideario arquitectónico, ya rico de experiencias como su célebre viaje a Oriente en 1911. Algo directamente asociado con un dibujo que realizó del Patio del Generalife,<sup>3</sup> fechado en 1915, con la anotación inferior «*Cour du Generalife à Grenade. Extrait de Cordoue et Grenade, page 111*», para reflejar que fue trazado a partir de una de las imágenes que ilustran la publicación *Cordoue & Grenade*,<sup>4</sup> consultada en la Biblioteca de Saint Geneviève de París, en donde se radiografía perfectamente la arquitectura andalusí y, de modo particular, el recinto de la Alhambra (véanse las ilustraciones 1 y 2). Obra que el gran maestro moderno pudo ver personalmente, durante el verano de 1930, gracias a la parada que hizo en la ciudad nazarí, acompañado del pintor Fernand Léger, su hermano Albert y su primo —y socio por entonces— Pierre Jeanneret, en un itinerario similar al aconsejado por Josep Lluís Sert, dedicado en su primera mitad a recorrer la costa mediterránea hasta llegar a territorio andaluz,<sup>5</sup> al que volvería un año después junto al último de los tres para cruzar con destino a Argelia a través de Marruecos, donde conoció los poblados del valle del M'Zab. Prueba de lo anterior también es la serie de postales que recopiló

1 Théophile Gautier (1843). *Tra los montes. Voyage en Espagne*. París: Magen.

2 Trad. propia: «Los árabes elevaron al más alto grado el arte del riego; sus obras hidráulicas dan testimonio de una civilización de las más avanzadas; aún subsisten hoy en día y es por ellas que Granada debe ser el paraíso de España, y disfrutar de una eterna primavera con una temperatura africana. Un brazo del Darro fue secuestrado por los árabes y traído desde más de dos leguas a la colina de la Alhambra» (material recogido en Christopher Schnoor [ed.] [2008]. *La construction des villes: Le Corbusiers erstes städtebauliches traktat von 1910/11*. Zürich: GTA, p. 420 [referencia [LCdv 263] 34]).

3 Fondation Le Corbusier, B2-20-348. Posteriormente incluido en Le Corbusier (1992). *La construction des villes*. París: L'Age d'Homme (edición del manuscrito inconcluso que realizó entre 1910 y 1911 durante su estancia en Alemania, donde se ocupa de las tareas arquitectónicas y artísticas de desarrollo urbano).

4 Ch.-Eug. Schmidt (1906). *Cordoue & Grenade* [Colección Les Villes d'Art Célèbres]. París: H. Laurens, p. III.

5 Según croquis esbozado en su cuaderno de notas (carnet B8 p8-V y carnet B8 p9).

del monumento,<sup>6</sup> mediante las que demuestra gran atracción por su panorámica general desde el Albaicín —repetida en dos versiones, una de ellas en formato doble a color—, recortada por el fondo de Sierra Nevada, el Patio de los Arrayanes —contemplado en dirección sur— y la entrada a la Galería de Retratos del Generalife.

Ilustración 1. Patio del Generalife. Le Corbusier: «*Cour du Generalife à Grenade. Extrait de Cordoue et Grenade, page 111*» (1915).



Fuente: Fondation Le Corbusier, B2-20-348.

Ilustración 2. Patio del Generalife. Fotografía original redibujada por Le Corbusier (1915).



Fuente: Ch.-Eug. Schmidt (1906). *Cordoue & Grenade*. París: H. Laurens, p. III.

6 Fundación Le Corbusier, C1-20-39, L5-4-4, L5-4-5 y L5-4-7, respectivamente.

Ilustración 3. Le Corbusier. Unité d'Habitation, Marsella (1947-1952). Cubierta.



Fuente: M. Loetzsch, <<https://flic.kr/p/32z2fq>>.

Y es que la arquitectura musulmana, en general, le suponía motivo constante de inspiración, tanto en aspectos teóricos como prácticos. De acuerdo a lo que él mismo reconoció, a propósito de la argumentación justificativa de la Ville Savoye en Poissy (1928-1931), aquella le había revelado la esencia de su oficio de manera determinante, insuflándole ideas tan fundamentales como la *promenade architecturale*, que aúna espacio y tiempo en una cuarta dimensión, lo que explicaba diciendo:

*L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à la architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe.*<sup>7</sup>

Asimismo, su reseña al texto de Gautier se considera antecedente conceptual de trabajos como la «Ville Verte» (1930) —modelo de ciudad-parque para el sector residencial de la Ville Radieuse—, por su contribución paisajista de zonas libres y jardines. Y, en un orden más concreto, por ejemplo, una fotografía adicional, que también figura en el archivo de Le Corbusier, del llamado Patio de los Mirtos,<sup>8</sup> esta vez en sentido norte, induce a percibir una correlación con alguno de sus diseños. En particular, a través de la característica estructura tripartita de dicho espacio, con el primer plano del estanque en la franja inferior, la galería

7 Trad. propia: «La arquitectura árabe nos da una preciosa lección. Se aprecia en marcha, a pie; es cuando se anda, desplazándose, como vemos desarrollarse las reglas de la arquitectura. Este es un principio contrario a la arquitectura barroca, que es concebida sobre el papel, alrededor de un punto fijo teórico. Yo prefiero la enseñanza de la arquitectura árabe» (en Le Corbusier y Pierre Jeanneret [1935]. *Oeuvre complète*, vol. 2: 1929-1934 [Ed.: Willy Boesiger]. Zürich: H. Girsberger, p. 24).

8 Fondation Le Corbusier, L5-4-6.

palaciega en la zona intermedia y la Torre de Comares como fondo, donde creyó haber encontrado el lirismo de las invenciones humanas; una composición que, según análisis de José Luis Daroca,<sup>9</sup> se corresponde con la plasmada en la cubierta de su *Unité d'habitation* en Marsella (1947-1952), donde se ubica la guardería, resuelta de forma similar mediante una lámina de agua bajo un pórtico diáfano rematado visualmente por una nítida y masiva caja de ascensores en hormigón (véase la ilustración 3).

### *Emotividad de Luis Barragán*

Aun siendo constatables, por tanto, múltiples referencias islámicas, algunas de ellas estrechamente ligadas con la Alhambra, en la obra del genio suizo-francés, bastante más profunda sería la huella dejada por esta en algunos de sus colegas, cuya máxima representatividad viene dada, sin lugar a dudas, por Luis Barragán.<sup>10</sup> El mexicano, cuyo apellido tiene procedencia morisca,<sup>11</sup> viajó a Europa tras concluir sus estudios, de 1924 a 1925, y recaló en Francia, donde supo del trabajo de Ferdinand Bac y de su proyecto de Villa Les Colombières en las inmediaciones de Menton, propiedad de Émile y Caroline Ladan-Bokairy; y en España, especialmente en Granada, donde quedó impresionado por la belleza de los jardines de la mayoría de ciudades europeas, pero sobre todo de los sureños, como el Generalife, los cuales le despertaron gran interés por el paisaje a partir de entonces.<sup>12</sup> Estancia que se repetiría en 1931, cuando visitó la mencionada obra de la Costa Azul y conoció personalmente a su autor; y entre 1952 y 1953, ocasión que aprovechó para acercarse a Marruecos, hasta el norte del desierto del Sáhara, para recorrer los *casbahs*. En su primer viaje, adquirió algunos libros recién publicados, entre los que se encontraban dos de Bac: *Jardins enchantés. Un romancero*,<sup>13</sup> versión personal de uno de los cuentos de *Las mil y una noches* —del que reunió más de media docena de ejemplares (de una tirada menor de cien) para regalarlos a su regreso, lo que demuestra el enorme impacto que le causó—; y *Les Colombières. Ses jardins et ses décors*,<sup>14</sup> monografía de su proyecto de mansión del mismo nombre (1919-1925).

Según el escritor y técnico galo, la arquitectura de jardín, a la que calificaba como «mediterránea», contiene en sí misma el universo entero; y, en su arte,

9 Véase José Luis Daroca Bruño (2012). *Influencias mediterráneas en las cubiertas de Le Corbusier: de la Acrópolis de Atenas a la Unidad de Habitación de Marsella* [Tesis doctoral dirigida por Víctor Pérez Escolano] [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla, <<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2207/influencias-mediterraneas-en-las-cubiertas-de-le-corbusier-de-la-acropolis-de-atenas-la-unidad-de-habitacion-de-marsella/#description>>, pp. 297-298 y p. 417 [Consultado el 31 de enero de 2015].

10 Véanse, entre otras publicaciones, Emilio Ambasz (1976). *La arquitectura de Luis Barragán* [Catálogo de exposición]. Nueva York: MoMA; y vv. AA. (1995). *Barragán. Obra completa*. Sevilla: Tanais; así como las reflexiones sobre su periplo granadino en Antonio Jiménez Torrecillas (1991). «Luis Barragán visita la Alhambra», *AQ Arquitectura Andalucía Oriental*, n.º 7. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, pp. 142-157.

11 Véase Antonio Riggen (ed.) (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis, p. 69.

12 *Ibidem*, p. 54, como dato expresamente citado en el currículum que firmó para la presentación del proyecto de la ciudad de Lomas Verdes (1968), en colaboración con Juan Sordo Madaleno.

13 Ferdinand Bac (1925). *Jardins enchantés. Un romancero*. París: Louis Conard [Premio Calmann-Levy de la Academia Francesa].

14 Ferdinand Bac (1925). *Les Colombières. Ses jardins et ses décors*. París: Louis Conard.

es donde encontramos la mayor serenidad que el trabajo del hombre es capaz de engendrar.<sup>15</sup> Una idea de tan suma trascendencia en la obra de Barragán como para incorporarla a su breve pero elocuente discurso de aceptación del Premio Pritzker en 1980, en un epígrafe específicamente dedicado a ella, en el que aludía al Pedregal de San Ángel en México D. F. (1945-1952) y su relación con la fortaleza roja:<sup>16</sup>

Paseando entre las grietas de lava y protegido por la sombra de imponentes murallas de roca viva, de repente descubrí, ¡oh, sorpresa encantadora!, pequeños y secretos valles verdes —los campesinos los llamaban «joyitas»— rodeados y limitados por las más caprichosas, hermosas y fantásticas formaciones de piedra que había esculpido en la roca derretida el poderoso soplo de vendavales prehistóricos. Tan inesperado hallazgo de esos valles me produjo una sensación similar a la que tuve cuando, caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el Patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. De alguna manera tuve el sentimiento de que contenía lo que debe tener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero. Jamás me ha abandonado tan memorable epifanía [...].<sup>17</sup>

Una vivencia mediante la que fraguó la firme convicción de que es posible construir jardines con esencia privada en conjuntos residenciales, planteándolos como en el Generalife, mediante zonas comunes basadas en espacios recogidos donde abunden los recovecos y esquinas.<sup>18</sup>

Pero, por encima de todo, forjó una fuerte creencia en la llamada *arquitectura emocional*, que tanta influencia tendría durante su carrera, cuyo manifiesto fue formulado, coincidiendo con la inauguración del Museo Experimental El Eco en México D. F. (1953), por su creador —amigo y compatriota— Mathias Goeritz,<sup>19</sup> quien residió en Granada de 1945 a 1948 en una casa próxima a las Torres Bermejas, compaginando el trabajo como profesor de alemán con la producción artística, en la que el entorno monumental estuvo muy presente.<sup>20</sup> Su objetivo era alejarse de un extremado racionalismo en beneficio de la sublimación espiritual, elevando la arquitectura a la categoría de arte —en línea con las coetáneas y revisadas propuestas de Le Corbusier—. Barragán pensaba que quienes mejor habían entendido el funcionalismo eran arquitectos como el austríaco Frederick Kiesler, en su cualidad de máquina para ser usada por el hombre pero también con vistas a desarrollar el

15 Véase Antonio Riggen (ed.) (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones. Op. Cit.*, pp. 40 y 59.

16 Trabajo de planeamiento que abandonó precipitadamente, en cuya empresa promotora era socio copropietario de terrenos.

17 *Ídem*, p. 60. Una experiencia recordada con cierta frecuencia según se puede observar también en el relato que forma parte de *Ídem*, p. 115: «Para visitar el Patio de los Arrayanes en la Alhambra, camina uno por un túnel muy pequeño —yo ni siquiera podía enderezarme— y, en un momento dado, independientemente del olor de los arrayanes y del mirto que llegaba a través del túnel, se me abrió el espacio maravilloso de los pórticos muy contrastados de ese patio contra los muros ciegos y el ruido del agua. Esta emoción no se me ha olvidado jamás».

18 *Ídem*, p. 38 (de «*Gardens for environment. Jardines de El Pedregal*», conferencia impartida en California en 1951).

19 *Ídem*, pp. 197-200.

20 Para más información se puede acudir, por ejemplo, a vv. AA. (2014). *El retorno de la serpiente y la invención de la arquitectura emocional* [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

espíritu en el marco de una vida agradable.<sup>21</sup> Así, perseguía las causas de la emoción mediante recintos cerrados que provocaran continuas sorpresas y misterios, constantes descubrimientos, como en los patios de la Alhambra;<sup>22</sup> lo que se consigue con una arquitectura de paisajes «hecha con muros y murallas y una serie de espacios en los que pasas de una reja a otra reja, de un juego de agua a un patio donde también hay agua. ¿No conoces el Generalife de Granada? Aún recuerdo el olor maravilloso de los arrayanes. Todo eso forma el placer de la vida. No es que yo sienta que mi misión sea la de ser un buscador de placer, pero sí creo que puede proyectarse belleza y que la belleza da placer».<sup>23</sup>

En su opinión, los extensos parques ingleses y franceses son muy señoriales, pero no pueden compararse con el hechizo que atesoran otros, pese a su menor boato. No considera a Versalles igual de acogedor que el Generalife o los jardines persas, porque fue concebido para esparcimiento de la corte, donde celebrar espectáculos; los diseños de André Le Nôtre le parecen excepcionales pero, debido a su función teatral, piensa que han perdido sentido con el paso del tiempo, que prima el factor contemplativo sobre su dimensión vidivera. Incluso los pertenecientes a las grandes villas italianas también son muy escenográficos, con reminiscencias «cardenalcias».<sup>24</sup> Y qué decir de los *open gardens* que cubren la ciudad de Washington, muertos e insípidos, que le hacen volver sus ojos con amor a los espacios verdes de la Alhambra y, en general, hacia todos los orientales, para los que utiliza otro término anglosajón: *home*, con el que alude a su talante acogedor, semejante al de un auténtico hogar.<sup>25</sup> Por el contrario, percibe los jardines árabes como lugares mágicos, íntimos y personales, de puro recogimiento; sus recodos se antojan idóneos para la reflexión al mismo tiempo que proporcionan defensa y abrigo, mientras que sus entrevelados límites estimulan la imaginación. Barragán se pregunta, como tantos otros: ¿qué hay detrás de la celosía? ¿dónde me llevará el sendero? Nuestro interés aumenta al ver cómo las copas de los árboles sobresalen por encima de una pared. Hay que desconfiar de los espacios abiertos que se descubren a primera vista, e intentar recuperar la privacidad y, consecuentemente, la paz y el sosiego, ausentes en la vida moderna.

Una silenciosa atmósfera que no solo resulta compatible sino que se enfatiza con la aparición de melódicas sonoridades. En este sentido, también cree que la arquitectura posee un importante componente musical,<sup>26</sup> además de espacial, activado por elementos como el agua, capaz de envolvernos con ayuda de pantallas murarias que aíslan frente a la calle agresiva u hostil. Su fluir es susurro, descanso y recreo, como bien apreció en la Alhambra a través de sus incontables fuentes y acequias, razón de algunas de las mayores impresiones recibidas en sus viajes y germen

21 Véase Antonio Riggen (ed.) (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones. Op. Cit.*, p. 78.

22 *Ibidem*, p. 134 (de «La buena arquitectura es bella. Entrevista», realizada por Marie-Pierre Toll en 1981).

23 *Ídem*, p. III (en conversación con Elena Poniatowska en 1976).

24 *Ídem*, p. 113.

25 *Ídem*, pp. 15-16 (de «Apuntes de Nueva York. Ideas sobre jardines», transcripción de texto autógrafo de 1931).

26 *Ídem*, p. 124.

de muchos de sus proyectos,<sup>27</sup> entre los que destacan los espacios libres de El Bebedero y de El Campanario en la colonia residencial Las Arboledas (1959-1962), la Fuente de los Amantes (1966) y la Cuadra San Cristóbal (1966-1968) —junto a la Casa Ergström— en la Urbanización Los Clubes (véase la ilustración 4). Todos ellos se localizan en Atizapán de Zaragoza, Ciudad de México, y fueron gestados con vocación ecuestre para jinetes y corceles como áreas de reposo y abrevaderos, empleando todo tipo de recursos hidráulicos: manantiales, chorros, acueductos, canales, surcos, cascadas, pilones..., cuya combinación austera con vegetación, muros, color, textura y luz, en refinado lenguaje neoplástico, configura un sensual y conmovedor oasis.

Ilustración 4. Luis Barragán. Fuente de los Amantes, Los Clubes, Atizapán de Zaragoza (1966).



Fuente: E. Palma, <<https://flic.kr/p/6rMFn7>>.

Ilustración 5. Louis I. Kahn. Instituto Salk de Investigaciones Biológicas en La Jolla, California (1959-1965).



Fuente: Instituto Salk de Investigaciones Biológicas, <[www.salk.edu](http://www.salk.edu)>.

27 *Ídem*, p. 131 (en charla con Jorge Salvat en 1981).

Una concepción que supo transmitir incluso a prestigiosos compañeros como Louis I. Kahn, según se aprecia, por ejemplo, en el diseño que este hizo para la plaza del Instituto Salk de Investigaciones Biológicas en La Jolla, California (1959-1965), donde Barragán intervino en calidad de asesor (véase la ilustración 5). Precisamente, el estadounidense fue quien subrayó el carácter atemporal de las obras de aquel, haciendo mención expresa a su casa-estudio en Tacubaya, México D. F. (1947-1948); un rasgo que cabe imputar nuevamente a la admiración que profesaba por el conjunto alhambrense —así como por las construcciones populares—. A su juicio, los palacios árabes pueden tener seiscientos años, pero su arquitectura carece de época, no puede etiquetarse ni hace que el visitante quede confinado al momento presente,<sup>28</sup> sino que también lo catapulta al pasado y futuro para vivir el milagro de simultanear los tres tiempos.

### *Garantía continuista de culto*

Igualmente, las siguientes generaciones han estado fuertemente impactadas por parecidos motivos. Sin dejar Latinoamérica, baste citar a Rogelio Salmona de entre los correligionarios del mexicano, quien también recorrió Andalucía hasta llegar al Magreb en 1953, en un alto de su estancia parisina como colaborador de Le Corbusier, y fue cautivado por las construcciones islámicas. Su peregrinar por tierras granadinas, aún en etapa formativa, marcaría su devenir profesional, hasta el punto de sostener que la Alhambra corrobora que la verdadera razón de la arquitectura es el goce, al mostrar predilecta inclinación por los materiales tradicionales —especialmente el ladrillo— y el agua como asiduas variables del proyecto, además de los patios, de los cuales no duda en afirmar que son «un tímpano del lugar [un aljibe del cielo como diría María Zambrano]».<sup>29</sup>

De este modo, logra una perfecta sintonía con el clima y los sistemas locales de construcción, según certifica su Casa de los Huéspedes de Colombia en Cartagena de Indias (1980-1982), suscrita junto a Germán Tellez, con reminiscencias de la ciudad maya de Uxmal y la colina de la Sabika; concebida en plan de jardín original, su exuberante vegetación y frescura, lograda mediante atarjeas y otros arreglos acuáticos con o sin dinamismo tanto en exteriores como interiores, nos transportan a los jardines árabes del sur de España.<sup>30</sup> Rasgo que llega a testimoniarse a través de cualquier detalle, como los antepechos con vierteaguas del Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá (1995-2000), que invocan la Escalera del Agua del Generalife, en un despliegue con acento háptico. Esta última y otras obras de la misma capital como el Archivo General de la Nación (1988-1994) añadirán, además, un repertorio de formas que revela estrechos lazos con el Palacio de Carlos V, por cuanto se estructuran alrededor de rotundos vacíos de geometría circular (véase la ilustración 6), aludiendo más si cabe a la memoria en dicho depósito documental a causa de su contenido histórico.

28 *Ídem*, p. 110.

29 VV. AA. (2006). *Rogelio Salmona: espacios abiertos/espacios colectivos*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, p. 36.

30 Véase *Ibidem*, p. 46.

Ilustración 6. Rogelio Salmona. Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (1995-2000).



Fuente: Universidad Nacional de Colombia, <[www.bogota.unal.edu.co](http://www.bogota.unal.edu.co)>.

Retornando al viejo continente, Álvaro Siza será otro de los que más recuerde su primer viaje a Granada, ciudad que califica de «mítica», durante los años cuarenta en compañía de sus padres, lo que contribuyó a que finalmente se decantara por estudiar arquitectura. Como ha escrito de sí mismo: «[...] En los ojos y en la mente persiste una imagen de sueño casi irreal: Sierra Nevada dominando cuidadosa e impasible una Alhambra flotante. Para mí, esa imagen está grabada en los ojos de un niño».<sup>31</sup> Alojados junto a aquella, fueron seducidos por sus jardines, patios, fuentes, muros austeros y cálidos, además de por su ornamentación interior. Una visita que repetiría en 1976 con mirada ya de instruido arquitecto, hospedado en el hotel Washington Irving, donde encontró los famosos cuentos del escritor norteamericano como libro de cabecera, texto que le invitaba a la conmovedora lectura de algunos de sus capítulos, perfecto ingrediente de una deseada experiencia en solitario que, según reconoce,<sup>32</sup> derivó en hechicera nostalgia y romántica contemplación.

Así, quedaría impregnado de las importantes lecciones intemporales y universales que encierra la Alhambra, algunas de las cuales emergen en sus innumerables trabajos: entre ellas, las relativas a los espacios fluidos, al diálogo interior-exterior y a la calmada presencia del agua, condicionada y condicionante de la topografía. Pero, sobre todo, quedaría impregnado del magistral control lumínico, base de su prodigiosa alternancia de claros y oscuros, con «patios donde el sol bri-

31 Álvaro Siza Vieira (2014). *Textos*. Madrid: Abada, pp. 364-365 (de su discurso de aceptación del Premio Nominaciones de Arquitectura de Granada por el Edificio Zaida, entregado por el Colegio de Arquitectos de Granada con fecha 13 de diciembre de 2005).

32 Álvaro Siza Vieira (2014). *Discursos pronunciados en el acto de investidura de Doctor Honoris Causa del Excelentísimo Señor D. Álvaro Siza Vieira* [Presentación de Juan Domingo Santos] [en línea]. Granada: Universidad de Granada, <<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/31969/1/C-062-016%20%2828%29.pdf>> [Consultado el 17 de enero de 2015].

lla y la sombra de los muros y de los pórticos protege» y con una «secuencia de las salas donde la luz se hace gradualmente menos intensa, hasta casi la penumbra»,<sup>33</sup> lo que conforma un complejo sistema que se multiplica en proporción a la diversidad de recintos y usos. E, igualmente, figura la enseñanza resultante de confrontar el Palacio de Carlos V con las preexistencias nazaríes, cuya violenta oposición está perfectamente justificada por la inflexión histórica de un cambio drástico de poder, que demuestra que la continuidad del lenguaje o de la escala no es el único camino para alcanzar la armonía, sino que también surge de una relación proporcionada entre destino y expresión, al contextualizar la obra, en este caso, como señal de una transición social, cultural y política, con un medido equilibrio urbano entre autonomía y pertenencia.

De otra parte, arquitectos más jóvenes como John Pawson, de inclinación minimalista y especialmente devoto de la tradición oriental japonesa, también declaran su fascinación por el empleo sobrio y certero de los materiales y el tratamiento indirecto de la luz que caracteriza a la Alhambra, lo que el inglés refleja de un modo gráfico en *Minimum* (1996),<sup>34</sup> donde destaca la idea de simplicidad en el arte, la arquitectura y el diseño, valiéndose de un recorrido a través de distintos contextos cronológicos y geográficos que vienen representados, en uno de los casos, por dicho monumento, del que se incluye una amplia imagen del Patio de Comares para ilustrar el apartado «Contención. Cómo la arquitectura define el espacio», junto a proyectos tan relevantes del último siglo como la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe (Plano, 1945-1951), el Convento de la Tourette de Le Corbusier (Eveux-sur-Arbresie, 1957-1960), la Casa Nakayama de Tadao Ando (Nara, 1983-1985) o su propio diseño para la Tienda Calvin Klein (Nueva York, 1993-1995).

## Arquitectura española de posguerra

### *El Manifiesto de la Alhambra*

La crisis española de primera mitad del siglo XX, padecida con virulencia también en el ámbito arquitectónico, fue el detonante de su replanteamiento generalizado en la etapa de posguerra. Entendiendo la situación como otra secuela más derivada del separatismo colonial, se llegó a un punto de grave desorientación en el que surge la honda necesidad de reformular los principios disciplinares, reafirmados por entonces a base de un exceso de superficialidad nacionalista o «castiza», potenciada en mayor medida si cabe con la implantación de la dictadura. Uno de los principales foros para el debate vendría propiciado por la *Revista Nacional de Arquitectura*, dirigida por Carlos de Miguel, a través de sus itinerantes «Sesiones de crítica de la arquitectura», celebradas periódicamente desde 1950, cuyo momento álgido resultaría del encuentro que tuvo lugar en Granada un par de años después.

Las reuniones desarrolladas en la capital andaluza, durante dos intensos días (14 y 15 de octubre de 1952) dentro del propio recinto árabe, congregaron a

33 *Ibidem*.

34 John Pawson (2003). *Minimum*. Londres: Phaidon, pp. 178-179 y 302-303.

más de una veintena de participantes vinculados básicamente con la escuela madrileña, lo que permitió conjugar la experiencia de veteranos profesionales, como Secundino Zuazo, con una renovación generacional encabezada por Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Miguel Fisac, José Luis Picardo y Fernando Chueca Goitia, este último asumiendo la organización de la convocatoria (véase la ilustración 7).<sup>35</sup> Las conclusiones se formalizaron mediante la firma del célebre *Manifiesto de la Alhambra*,<sup>36</sup> que marcó una posición doctrinal que sintetizaba los postulados de una nueva arquitectura sin que, a la postre, llegara a suponer su real y efectivo impulso —como se suele afirmar—,<sup>37</sup> recuperando el auténtico espíritu vernáculo como cualidad irrenunciable que, infelizmente, había decaído en receptarios y batiburrillos tradicionalistas.

Ilustración 7. Asistentes a las «Sesiones de crítica de la arquitectura» celebradas en la Alhambra (octubre de 1952). Fotografía de grupo.



Fuente: Archivo particular de Joaquín Prieto-Moreno Ramírez.

A tal efecto, en las bases previas fueron sintetizados los valores permanentes que la arquitectura granadina, abanderada por el primero de sus monumentos, aglutina en torno a sí misma, subdivididos en igual número de temas a estudiar: humanos, por su intimidad, módulo, raíz contemplativa —y no re-

- 35 Véase Fernando Chueca Goitia (1952). «La Alhambra y nosotros», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid, pp. 10-13. El mismo autor ya había anticipado el marco ideológico de la tesis del manifiesto un quinquenio antes, según se desprende de Fernando Chueca Goitia (1947). *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat.
- 36 Véase vv. AA. (2004). *El Manifiesto de la Alhambra*. Granada: Colegio de Arquitectos de Granada [ed. original de 1953]. El desarrollo pormenorizado de los debates quedó reflejado en vv. AA. (1953). «Sesiones de crítica de arquitectura. La Alhambra», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 136. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, pp. 13-50.
- 37 Véanse Juan Calatrava (2000). «El Manifiesto de la Alhambra», *Arquitectos*, n.º 154. Madrid: Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, pp. 128-131 (número dedicado a Fernando Chueca con motivo de su distinción con la Medalla de Oro de la Arquitectura en 1998); y Ángel Isac (ed.) (2006). *Monografías de la Alhambra 1: el Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

presentativa—, mayor espacialidad que fachadismo; naturales, por su integración paisajista, penetrando el jardín en la casa y viceversa, en una relación de tipo seudofilosófico contrapuesta a la organicidad de Frank Lloyd Wright, que es consecuencia del fervoroso tratamiento del agua —en sus tres estadios sucesivos: brotar, discurrir y embalsarse, es decir, como manantial, arroyo y estanque—, además del color y la luz; formales, por la tipología de las plantas, dejadas libres como en la arquitectura moderna, pero manteniendo sus núcleos originales de patios, austeridad geométrica y superposición de volúmenes, como en el cubismo; y mecánicos, por su construcción lógica y estricta, de menor espesor que la clásica y la renacentista, al reducir materiales con un criterio actual de economía de medios, hasta el punto de relacionar la delgadez de las viejas columnas de mármol con la de los nuevos pilares metálicos y de hormigón, sin perjuicio de garantizar su conservación y fácil mantenimiento.

Se había propuesto una relectura del recinto con «ojos de arquitecto» que hasta ese momento resultaba inédita, desde su consideración como «formidable depósito de arquitectura esencial», mediante un enfoque actualizado que aceptaba su plena atemporalidad huyendo de trasnochados modelos académicos a favor de lenguajes sin pretensiones estilísticas de corte historicista y, especialmente, libres tanto de románticos sentimentalismos ornamentales como de congeladas retrospectivas arqueológicas; es decir, abiertos a la expresión de nuestra época. Se adquiriría conciencia de no haber sabido explorar las posibilidades ocultas de la arquitectura andalusí, limitada a una estética de moda o capricho pintoresco a partir del periodo decimonónico, que debía dejar paso a una emergente sensibilidad capaz de revelar la profunda modernidad de la Alhambra, anticipada en todo lo que esta tiene de universal para los nuevos tiempos.

Tanto es así que su paralelismo con las obras vanguardistas se tilda de asombroso por sus importantes y múltiples coincidencias, que ofrecen todo un abanico de espacios, formas, estructuras, dimensiones, ritmos, materiales... Más concretamente, en las jornadas se relacionó la colina amurallada con los tres principales rasgos que definen el estilo internacional según Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson:<sup>38</sup> el «principio de volumen» —o «principio de superficies que delimitan un volumen»—, en la medida en que los pesados muros quedan aliviados por soluciones flotantes, envueltos por elementos ligeros como arquerías que atenúan su masa, cuya espacialidad es comparable con la que proviene de las más avanzadas tecnologías; el «principio de regularidad», puesto que la ordenación se realiza con prismas elementales, pero diversificados conforme a su función, jugando con el tamaño y las proporciones, aunque sin forzar la simetría —y, en cualquier caso, aceptando la medida humana como escala de referencia—; y el «principio de ausencia de ornamentación aplicada», entendida no tanto como carencia, sino como localización selectiva, consecuencia orgánica en vez de piel superpuesta de una arquitectura donde la de-

38 Véase Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson (1932). *The International Style: Architecture since 1922*. Nueva York: W. W. Norton.

coración, siempre de tipo geométrico y abstracto, se presenta completamente respetuosa y subordinada.

En definitiva, una perfecta sintonía del palacio árabe con la contemporaneidad que hace que Chueca llegue a comparar las flamantes y empinadas edificaciones norteamericanas,<sup>39</sup> en cuanto a aspecto exterior, con las torres de la Alhambra, debido a su pureza y sobriedad de volúmenes. Y eso que también, como es normal, se detectaron sensibles diferencias compositivas de tinte urbano, entre las que destacan la ordenación «convexa» moderna frente a la «cóncava» del conjunto granadino, es decir, el fuera contrapuesto al dentro; el siglo pasado abonó la aparición de rotundos bloques aislados, con personalidad propia, como la emblemática sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York (1947-1952) de Wallace K. Harrison —recién levantada por entonces con el asesoramiento, entre otros, de Le Corbusier y Oscar Niemeyer— cuya genética, según Pedro Bidagor,<sup>40</sup> parece más acorde con la contundencia del Palacio de Carlos V que con sus construcciones vecinas, que diluyen su presencia en beneficio de una intencionada concatenación de ambientes, al sustituir la monotonía y rigidez por una diversidad fenomenológica que no solo no menoscaba la armonía unitaria, sino que la enriquece. Un doble camino que, sin embargo, a medio o largo plazo, debería igualmente converger, pues la individualidad arquitectónica se consigue con un espacio libre intermedio que, antes o después, deja de ser neutro para convertirse en lugar de convivencia y disfrute.

Asimismo, de las conclusiones extraídas sobre aspectos constructivos, se deduce que los materiales empleados originalmente en la Alhambra evidencian una significativa correspondencia moderna, más aún en su versión revisada tras la Segunda Guerra Mundial, debido a su gran racionalidad en la elección, por cuanto son totalmente adecuados a su destino y preferentemente autóctonos —cualidad reconsiderada tras la descontextualización de décadas anteriores—; a su dimensionamiento, a partir de rigurosos criterios de optimización de coste y comportamiento técnico; y a su imagen plena de sinceridad al corresponderse con sus rasgos intrínsecos. Una concordancia que vuelve a hacerse patente en los espacios ajardinados —también tratados como tema específico de las jornadas—, desde su consideración como naturaleza domesticada, imprescindible para mitigar climas áridos como el andaluz, donde los árabes representan el Paraíso a través de su vegetación, olor, agua, murmullo... incorporados a las residencias para compartir el gozo divino, como hace la arquitectura moderna, conectada con el paisaje gracias a sus grandes paños de vidrio. Eso sí, en línea con el pensamiento de Barragán, acotándose como una estancia habitable cuyo techo es el cielo; no jardines abiertos al infinito, característicos de épocas absolutistas, cuando había que festejar las comitivas reales, porque «el jardín es el cofre silencioso de la Divinidad».<sup>41</sup>

39 VV. AA. (1953). «Sesiones de crítica de arquitectura. La Alhambra», *Revista Nacional de Arquitectura*, *Op. Cit.*, p. 24.

40 *Ibidem*.

41 VV. AA. (2004). *El Manifiesto de la Alhambra*. *Op. Cit.*, p. 55.

## Influjo local

### *Irradiación urbana*

Dejando a un lado los pastiches neoárabes que se limitan a plagiar, de forma más o menos literal, todo tipo de elementos decorativos de raíz islámica, cuyo radical ejemplo viene dado por el ostentoso Hotel Alhambra Palace en la coronación del Realejo, levantado por Modesto Cendoya a principios del pasado siglo —donde, paradójicamente, se alojaron la mitad de los firmantes del *Manifiesto de la Alhambra*—, son incontables las referencias que la arquitectura granadina ha ido incorporando, de manera constante, para caracterizar cada enclave de una trama ya extendida a nivel metropolitano, rindiendo así un afectivo homenaje a su principal estandarte, del que emanan continuos aprendizajes que son tomados, a nivel disciplinar, como inagotable motivo de inspiración: simbiosis territorial, orden y equilibrio, disgregación corpórea, siluetas irregulares, espacios intersticiales, profundidad visual, juegos de sol y sombra, modesta materialidad, texturas y colores terrosos...

En este sentido, la modernidad perpetró una de sus más distinguidas obras en el carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta (1916-1930), con autoría del mismo arquitecto, aunque ahora compartida con Teodoro Anasagasti, Ricardo Santacruz y José Felipe Jiménez Lacal, en colaboración con el artista que le da nombre, donde se halla la sede de su insigne fundación, muy cercana a las Torres Bermejas. Su pretendida abstracción, fruto de la combinación de volúmenes en su alzado principal, con vistas a la ciudad, que buscan adecuarse en escala y mayor profundidad por contraste lumínico mediante dos cuerpos adelantados respecto a otro central, no constituye impedimento para mostrar su fuerte vínculo con la cercana Puerta de los Siete Suelos, lo que dota al conjunto de un equilibrio compositivo que se mantiene intacto con el paso del tiempo, incluso después de haber sido objeto de ampliación.

Precisamente, su nueva crujía, que acoge el Instituto Gómez Moreno (1978-1982), es obra de otro de los arquitectos más comprometidos con la ciudad histórica. En efecto, la trayectoria de José María García de Paredes en Granada nos remite a una perfecta síntesis de la arquitectura árabe.<sup>42</sup> Así, culminando un largo proceso, el vecino Auditorio Manuel de Falla (1962-1978) se implanta con igual sutileza en los cármenes de Matamoros, Santa Rita y Gran Capitán, junto a la antigua casa del músico. Su artífice, sobrino político de este, consideró que el privilegiado emplazamiento debía ser un factor decisivo del diseño, con el que buscar plena integración, de modo que optó por «un racimo de formas creciendo a partir de los espacios interiores como las de la Alhambra, en una concepción básica totalmente opuesta a la del noble palacio renacentista de Pedro Machuca, en el que las cuatro fachadas condicionan el recinto»;<sup>43</sup> un conjunto de clara expresión geométrica donde predominan los muros ciegos, como en la Alcazaba y la Torre de

42 Véase Ricardo Hernández Soriano (ed.) (2001). *José María García de Paredes en Granada [1962-1990]*. Granada: Colegio de Arquitectos de Granada.

43 José María García de Paredes (1995). El Centro Manuel de Falla de Granada, en *Ángela García de Paredes (ed.). Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, p. 77 (del apartado 4, «Emplazamiento», de la memoria del edificio, redactado en 1978).

Comares, con aberturas al exterior solo en plantas inferiores vinculadas a terrazas y balcones, como apunta Josep Lluís Sert,<sup>44</sup> donde el ladrillo y la teja imponen sus tonos pardos para evocar las antiguas construcciones. En definitiva, su materialización es un edificio incrustado en el talud, en el que Paredes interpreta a Falla en austeridad y precisión, delatando finos ecos alhambrinos: cubiertas fragmentadas; acceso en quiebro, por el jardín intacto de cipreses y bambúes; escala contenida de vestíbulos, abiertos al cielo mediante lucernarios; tenue despiece de su modesto pavimento; introversión que acentúa la vista puntual de la vega; y muchos otros difíciles de enumerar.<sup>45</sup>

Ilustración 8. Álvaro Siza. Edificio Zaida, Granada (1993-2006). Croquis ilustrativos de «Ver Alhambra ou ser visto de Alhambra».



Fuente: Álvaro Siza.

No obstante, más interminable aún se hace el listado de obras que habría seguir incluyendo en este apartado, cuyos ejemplos más recientes pueden venir representados por otras notorias construcciones. El primero sería el Edificio Zaida (1993-2006) de Álvaro Siza,<sup>46</sup> emplazado entre la acera del Darro y la carrera del

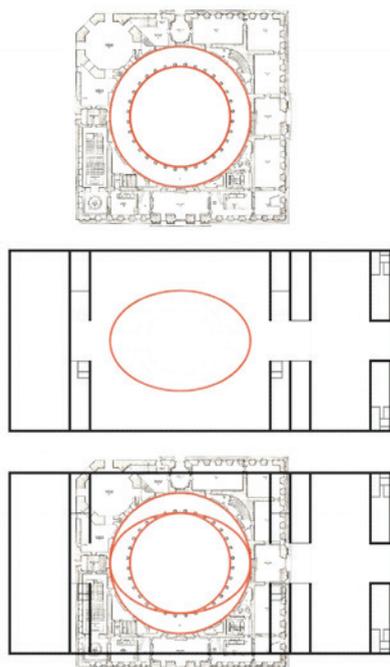
44 Véase Josep Lluís Sert (1992). «Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1974-1978», *Documentos de Arquitectura*, n.º 22. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, pp. 25-34.

45 Ángela García de Paredes (1995). Crónica. Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1962-1994, en *Ángela García de Paredes* (ed.). *Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*. Op. Cit., p. 13.

46 Para mayor detalle, se puede acudir a Álvaro Siza Vieira (2008). «Edificio Zaida y casa patio, Granada, España, 1993-2006», *El Croquis*, n.º 140, Madrid, pp. 112-125.

Genil, con uso de viviendas y oficinas, hecho realidad después de «[...] un largo camino marcado por las visitas inolvidables a esta ciudad, [...] por los largos atardeceres que transfiguran la Alhambra y Sierra Nevada, glorificando el Mirador de San Nicolás». <sup>47</sup> Nace como respuesta arquitectónica y paisajística al entorno volcando su mirada hacia la ciudadela y al carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, lo que justifica la cubierta ajardinada noreste, pues como su autor apunta: «[...] Al final del día, desde el lugar donde se construía el Zaida, miraba la colina y los cipreses que casi ocultan el volumen blanco de la fundación —la Sierra Nevada al fondo—. Mientras dibujaba, podía imaginarme no el mío, sino el encantamiento de Lorca, sentado en la terraza de la nueva construcción» <sup>48</sup> (véase la ilustración 8). Una atracción que, aunque no se ha reconocido de igual modo, también tuvo consecuencias a nivel formal, pues tan llamativa o más resulta su fractura volumétrica frente a la Fuente de las Batallas, que nuevamente evoca la Puerta de los Siete Suelos, al igual que en otras obras del portugués como la Iglesia de Marco de Canavezes (1990-1997).

Ilustración 9. Alberto Campo Baeza. Museo Memoria de Andalucía, Granada (2006-2009). Comparativa con el Palacio de Carlos V.



Fuente: Página web de Alberto Campo Baeza, <[www.campobaeza.com](http://www.campobaeza.com)>.

47 Álvaro Siza Vieira (2014). *Textos. Op. Cit.*, p. 365.

48 Álvaro Siza Vieira (2014). *Discursos pronunciados en el acto de investidura de Doctor Honoris Causa del Excelentísimo Señor D. Álvaro Siza Vieira. Op. Cit.*

Con posterioridad, ya gestado durante el presente siglo, el Museo Memoria de Andalucía (2006-2009),<sup>49</sup> de Alberto Campo Baeza, en continuidad con la sede principal de Caja Granada, se levanta junto al cruce del río Genil con la circunvalación, como un edificio podio de tres plantas de altura, organizado alrededor de un gran patio central de traza elíptica cuyos ejes coinciden en dimensión con los diámetros interior y exterior del Palacio de Carlos V (véase la ilustración 9). Y, aunque todavía se encuentra en fase de anteproyecto, la futura estación de alta velocidad junto a camino de Ronda (2010-...), diseñada por Rafael Moneo, se plantea como un edificio semienterrado donde la zona de acceso emerge con un amplio vestíbulo a modo de mirador que, bajo su consideración de punto programático fundamental, orienta su apertura hacia el este para enmarcar una visión panorámica de la ciudad, sobre la zona verde que techará la playa de andenes, haciendo que la ciudad y, especialmente, la Alhambra, el Generalife y Sierra Nevada se ofrezcan a los viajeros como sugestiva imagen de bienvenida y despedida.

### ***Aportaciones propias***

Con la figura del arquitecto-conservador a partir del siglo XIX, copada inicialmente por la saga de los Contreras, el monumento resurgió de su abandono sometido a restauraciones románticas y estilísticas propias de la época, que dieron paso al moderno periodo de transición con Modesto Cendoya, en el que se formuló el Plan General de Conservación de la Alhambra, por Ricardo Velázquez Bosco, en 1917 para exigir un trato respetuoso, cuyo desarrollo fue gestionado por Leopoldo Torres Balbás bajo estrictos criterios científicos. Tras estos antecedentes, superada la guerra civil, se alcanzaría la etapa contemporánea con Francisco Prieto-Moreno al cargo de los siguientes objetivos:<sup>50</sup> unidad del control del conjunto, actuaciones de conservación y restauración y nuevos usos culturales; lo que instó la adaptación del Palacio de Carlos V a Museo Provincial de Bellas Artes y Residencia Imperial (1951-1957), así como del Convento de San Francisco a Parador Nacional (1948), además de la construcción del teatro al aire libre del Generalife (1953).

Con la llegada de la democracia, el rigor de las obras se instrumentaliza mediante la redacción del Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Aljares (1985-1987), por José Seguí,<sup>51</sup> y su posterior revisión por

49 Más información en Alberto Campo Baeza (2009). «Museo Memoria de Andalucía, Granada», *A&V Monografías*, n.º 135-136. Madrid: Arquitectura Viva, pp. 56-65; y en la página web de Alberto Campo Baeza, <<http://www.campobaeza.com/the-ma-andalucias-museum-memory/?type=catalogue>> [Consultado el 24 de enero de 2015].

50 Véase Francisco Prieto-Moreno (1941). «La conservación de la Alhambra», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 3. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, pp. 49-62. De manera complementaria se puede acudir a Aroa Romero Gallardo (2014). *Prieto-Moreno, arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978). Razón y sentimiento*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

51 Véase José Seguí Pérez et ál. (1986). *Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Aljares*. Granada: Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía/Ayuntamiento de Granada/Patronato de la Alhambra y Generalife; así como el resumen de dicho documento en José Seguí Pérez (1988). «El Plan Especial de la Alhambra», *Geometría*, n.º 4-5. Málaga, pp. 1-67. Fue Premio Nacional de Urbanismo en 1987, otorgado por el Instituto del Territorio y Urbanismo del MOPU.

Miguel Ángel Troitiño,<sup>52</sup> además del Plan Director de la Alhambra y el Generalife 2007-2015 (2007) bajo la coordinación de Pedro Salmerón.<sup>53</sup> Así, precisamente, una de las previsiones afrontadas con mayor rapidez sería el intento de remodelación del anteriormente mencionado auditorio, asumido por García de Paredes en 1989, retomando dos viejas ideas: la orientación griega de los espectadores hacia el mejor de los paisajes y, en clave renacentista, que dicho fondo sea arquitectónico —para sustituir la escena por la perspectiva—, puesto que «la ventaja en el Teatro del Generalife es evidente, no hay que construir esa arquitectura como en Vicenza, porque esa arquitectura se encuentra ya presente en las torres y en los cipreses de la Alhambra»,<sup>54</sup> lo que le llevó a girar el graderío en dirección suroeste, con el público mirando hacia la Torre de las Infantas. Finalmente, la proposición quedaría en suspenso, pero serviría de preliminar de otras posteriores, originadas por competición de ideas en los casos más relevantes, que han fructificado en contribuciones del máximo interés.

#### *Ordenación de zonas conexas al nuevo acceso*

Entre sus determinaciones más importantes, el Plan Especial proponía redefinir la relación entre recinto construido y naturaleza abierta, ordenando los terrenos situados a levante, progresiva pero caóticamente colonizados por hoteles y museos, con el objetivo de recobrar identidad y significado a la vez que estética, y aprovechando el diseño de unas renovadas y más amplias dotaciones para llegada, estacionamiento e ingreso, aparte de las consecuentes soluciones de borde. Todo ello debido a un drástico cambio en el modo de acercamiento que resolviera el grave problema de masificación, desviando el tráfico por cuesta de Gomérez a través del antiguo camino del Cementerio desde la carretera de la Sierra.

A tal efecto, se convocó un concurso internacional en 1988, cuyo jurado estaba compuesto, entre otros, por Ignasi de Solà-Morales, Víctor Pérez Escalano y Carlo Aymonino —incorporado en la segunda fase—, en el sector comprendido entre el Cerro del Sol y el olivar de la Cornisa de los Alijares,<sup>55</sup> al que se presentaron medio centenar de arquitectos, en su mayoría de renombre, como Giorgio Grassi, Cesar Pelli, Paolo Portoghesi, Maurice Culot u otros del panorama nacional como Juan Daniel Fullaondo, Antonio Fernández Alba, José Ignacio Linazasoro, Gabriel Ruiz Cabrero y Manuel Trillo de Leyva, además de los preseleccionados Antonio Sanmartín, María Medina, Alberto Ferlenga y el grupo

52 Véase Miguel Ángel Troitiño Vinuesa et ál. (1999). *Estudio previo para la revisión del Plan Especial de la Alhambra y Alijares. Documento previo de síntesis y diagnóstico*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

53 Véase Pedro Salmerón Escobar et ál. (2010). *Plan Director de la Alhambra*. 2 vol. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; así como los comentarios expuestos en María del Mar Villafranca Jiménez (2007). «El Plan Director de la Alhambra (2007-2015)» [en línea], *E-RPH*, n.º 1, <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/gestion/experiencias/articulo.php>> [Consultado el 24 de enero de 2015].

54 Ricardo Hernández Soriano (ed.) (2001). *José María García de Paredes en Granada [1962-1990]*. *Op. Cit.*, pp. 125-126.

55 Véase Fernando Villanueva Sandino y Jesús Bermúdez López (1988). *Concurso de ideas para la ordenación de zonas conexas al nuevo acceso a la Alhambra* [Competition for ideas on the organization of the areas surrounding the new access to the Alhambra], documentación para participantes. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; así como un balance del mismo con las propuestas seleccionadas en (1991) *AQ Arquitectura Andalucía Oriental*, n.º 7. *Op. Cit.*

Maatwerk Buro. Estos cuatro estarían acompañados por los finalistas Eduard Bru y Daniele Vitale, a quienes se encargaron los proyectos parciales del Parque del Cerro del Aire y del Parque de los Alijares y del Cementerio respectivamente; el primero configura un «límite», no definido por un elemento físico individual, sino por una secuencia, donde predomina una explanada en pendiente anexa a un bosque de aparcamiento, que desemboca en el edificio de servicios junto a una nueva torre de acceso o caja de luz de acero y mármol; y el segundo con una transición mediante «recorridos» que reinterpretan lugar y paisaje, reafirman su carácter semirústico y agrario, coherente con su posición fronteriza, esquematizada en forma de peine, cuyo itinerario principal permite la inserción de variados episodios ambientales y edificados.

Y, obviamente, el equipo ganador de la solución global, compuesto por Peter Nigst, Erich Hubmann y Andreas Vass, quienes asumirían el desarrollo del parque principal de acceso y la plaza de la Alhambra, concluidos en 1997, cuya estrategia fue considerar el *genius loci* desde la «ruralización» de lo urbano, restituyendo la topografía original con plataformas escalonadas que rememoran la productividad agrícola del territorio, no solo referida a huertas y campos de cultivo por su parcelación en bancales o paratas, sino también incorporando el tradicional recurso del agua con un sencillo pero completo sistema hidráulico de aljibes, acequias y acueductos, en disposición ortogonal, que dialoga con el que ingeniosa y poéticamente abastece a la Alhambra. Sus elementos pasan a ser estructurantes de una red de caminos marcados por los muros de las terrazas irrigadas, en un microclima envuelto de formas contenidas, escalas adecuadas y desnudez material (véase la ilustración 10). A partir de esta concepción general, bastante conservacionista, las construcciones adquieren la consideración de mera anécdota, de manera que se diluyen en el contexto como simples y pequeñas instalaciones.

Ilustración 10. Peter Nigst, Erich Hubmann y Andreas Vass. Ordenación de zonas conexas al nuevo acceso de la Alhambra, Granada (1989-1997). Vista panorámica.



Fuente: Hubmann-Vass Architekten, <[www.hubmann-vass.at](http://www.hubmann-vass.at)>.

A principios de la década pasada, se detecta la necesidad de habilitar puntos de información para los visitantes por debajo de los aparcamientos. El proyecto, firmado por Rafael Soler y Francisco Martínez en 2003,<sup>56</sup> recoge la sugerencia del Patronato de recurrir al quiosco como tipología y a la madera como material, a la vez que considera aspectos como integración y reversibilidad; condición de lugar de acogida, encuentro y descanso; estructura sencilla; disposición fragmentada; aspecto ligero y transparente; relaciones secuenciales y perceptivas con el paisaje; y organización abierta. Así, se diseñan cuatro contenedores de diferentes tamaños, modulados en espiga como cajas de taracea, sobre alfombras de hormigón surcadas por canaletas y arriates que permiten entremezclar arbolado.

#### *Adecuaciones del Palacio de Carlos V a espacios expositivos y museográficos*

El edificio que, en otro tiempo, iba a convertirse en residencia imperial, cuyas obras fueron abandonadas del siglo XVII al XX, se ha ido reafirmando a lo largo de su vida como importante foco de actividad cultural. Tras completarse por Torres Balbás, pudo albergar un pequeño museo árabe en 1928 —antecesor del Museo Arqueológico de la Alhambra, abierto en 1942, el cual también lo es, a su vez, del actual Museo de la Alhambra— y el Museo Provincial de Bellas Artes en 1958. Un uso que se ha pretendido consolidar en las últimas décadas mediante distintas intervenciones que, de manera escalonada, se han sucedido desde el nivel inferior al superior.

Entre ellas, destaca el proyecto de adecuación de una sala de presentación para los visitantes, llevada a cabo entre 1989 y 1992, donde albergar una exposición ilustrativa de la historia del conjunto monumental, a través de paneles, maquetas y reproducción de objetos, además de proyecciones audiovisuales. Para ello, se elige el recinto situado en la planta semisótano frente a la Puerta del Mexuar, envuelto por paredes y bóveda de sillería labrada, y con un antiguo aljibe como fondo. El planteamiento esbozado por Enrique Nuere Matauco y Juan Pablo Rodríguez Frade consistió,<sup>57</sup> ante todo, en la eliminación de todas las subdivisiones anteriores para recuperar la percepción de un espacio único organizado alrededor de un muro asimétrico que soporta una entreplanta de estructura ligera, lo que origina inéditos puntos de vista donde se contrastan las preexistencias con los nuevos elementos a modo de muebles.

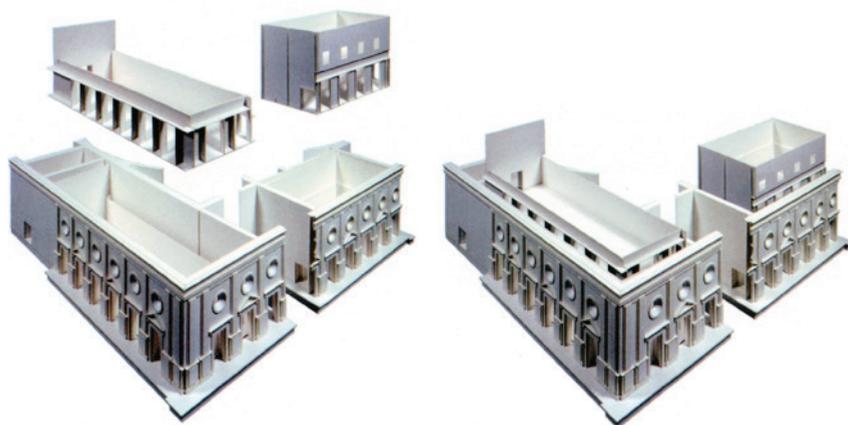
Lo anterior sirvió de rodaje para la rehabilitación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra en 1994, tras quedar adscrito el Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán al Patronato de la Alhambra y Generalife, según diseño

56 Véase Rafael Soler Márquez y Francisco Martínez Manso (2005). «Quioscos de información en la Alhambra, Granada», *Documentos de Arquitectura*, n.º 58. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, pp. 24-29; así como la página web de ambos arquitectos, <[http://www.martinezsoler.com/#!\\_2equipamiento/puntos-inf-alhambra](http://www.martinezsoler.com/#!_2equipamiento/puntos-inf-alhambra)>.

57 Véase Enrique Nuere Matauco y Juan Pablo Rodríguez Frade (1991). «Proyecto de adecuación de una sala del Palacio de Carlos V para presentación de la Alhambra», *AQ Arquitectura Andalucía Oriental*, n.º 7. *Op. Cit.*, pp. 132-141.

realizado esta vez por Rodríguez Frade en solitario.<sup>58</sup> El ámbito de actuación se extendía a toda la planta baja, donde se acondicionaron salas expositivas, entre las que se incluye la cripta para muestras temporales, además de la zona de juntas y un salón de actos. La intervención quiso recuperar su histórica imagen inacabada permitiendo una clara lectura de las trazas y estructuras originales, mediante supresión de añadidos para dejar los sillares de piedra a la vista. El respeto a lo auténtico se conjuga con el carácter reversible de lo nuevo por necesidad de funcionamiento, cuyo diseño enfatiza un lenguaje contemporáneo que evita cualquier confusión con lo viejo, recurriendo a materiales nobles con poca elaboración formal. El nuevo tratamiento se percibe como algo superpuesto, sin engarce, a modo de alfombras recortadas en suelo y techo, de mármol y madera respectivamente, por donde discurren las canalizaciones.

Ilustración II. Antonio Jiménez Torrecillas. Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V, Granada (1999-2006). Secuencia con modelos a escala de la propuesta.



Fuente: Antonio Jiménez Torrecillas.

En último lugar, se decidió adaptar la planta alta como Museo de Bellas Artes entre 1999 y 2006, asumiendo también la premisa de que sus nuevas instalaciones no comprometieran los importantes valores del inmueble. A tal fin, el equipo interdisciplinar dirigido por Antonio Jiménez Torrecillas se basó tanto en la valoración arquitectónica de los espacios como en la consideración histórica de

58 Véanse Magdalena Álvarez Arza et ál. (1995). *El Palacio de Carlos V: un siglo para la recuperación de un monumento*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Juan Pablo Rodríguez Frade (1995). La recuperación del monumento: rehabilitación y proyecto museográfico, en *Ibidem*, pp. 107-164; y Juan Pablo Rodríguez Frade (2006). Rehabilitación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra, en Ángel Isac (ed.). *Monografías de la Alhambra 1: el Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Op. Cit., pp. 289-313. Obtuvo el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales en 1995, convocado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

las distintas fases constructivas del edificio,<sup>59</sup> al entender su desarrollo como un largo proceso de cuatro siglos de duración que aún se encuentra abierto. Así, se recurrió a un trasdosado vertical de placas de yeso, dejando una cámara para conducciones, sobre una subestructura anclada a los forjados que evitaba tocar fábricas y paramentos con mayor antigüedad (véase la ilustración II). Su escalonado, a media altura, permite jerarquizar el espacio a una doble escala arquitectónica y expositiva, lo que se acentúa mediante proyectores ocultos en todo el perímetro, combinados con una luz natural que proporciona calidez y conecta las dependencias con su entorno monumental y paisajístico.

#### *Atrio de la Alhambra*

Más recientemente, en el Plan Director se estableció la necesidad de mejorar la visita mediante una gran reforma del área de recepción, cuya importancia requirió gestionarse a través del concurso internacional de ideas «Atrio de la Alhambra» en 2010, resuelto por un jurado del que formaban parte Carlos Ferrater, Josep María Montaner, Víctor Pérez Escolano y Gabriel Ruiz Cabrero. Las bases planteaban su consideración de umbral de entrada al complejo, reordenando todos los espacios y servicios —prestados en el Pabellón de Acceso y Plataforma del Agua— mediante su mejor integración con los ámbitos colindantes y el paisaje; debía concebirse «como un espacio abierto al entorno y un *hall* ajardinado que sirva de abrigo temporal al usuario».<sup>60</sup>

Entre más de cuarenta propuestas, la primera fase del proceso se saldó con la selección de cinco finalistas: Guillermo Vázquez Consuegra, quien resuelve el edificio mediante un solo gesto de geometría rotunda y zigzagueante, con subdivisión en franjas lineales a diferente altura que delimitan un espacio continuo, fluido y luminoso, convertido en recorrido que rotura la tierra como un torrente, sesgado por la orografía; los también sevillanos Antonio Cruz y Antonio Ortiz, con una estrategia de mimesis con la naturaleza circundante, diluyendo los límites de una obra que acepta su papel auxiliar o subsidiario, cuyo remate es un impresionante espacio apergolado donde penetra la vegetación, dispuesto sobre una planta angulosa en la misma dirección que las hileras de cipreses, cuyo estrechamiento y penumbra incrementa la expectación; así como las sociedades hispano-lusas compuestas por Antonio Tejedor y Manuel Aires Mateus, con una manipulación topográfica que intenta esconderse, a través de una fractura del terreno de la que aflora un zócalo, servido por una rampa exterior, cuya tectónica construye paisaje mientras anuncia un espacio abovedado entre dos muros ciclópeos; y Antonio Jiménez Torrecillas junto a João Luís Carrilho da Graça, quienes despliegan

59 Para una mayor información se puede acudir a Antonio Jiménez Torrecillas et ál. (1997). «La investigación arquitectónica, el proyecto de arquitectura y el acondicionamiento ambiental en el proyecto de adecuación de la planta principal del Palacio de Carlos V de Granada», *Informes de la Construcción*, n.º 507. Madrid: CSIC, pp. 5-19; Antonio Jiménez Torrecillas (2004). «Museo de Bellas Artes de Granada. Palacio de Carlos V. Planta principal», *Mus-A*, n.º 3. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 106-117; y Nicolás Torices Abarca et ál. (2006). «Museo de Bellas Artes. Palacio de Carlos V, Alhambra», *Documentos de Arquitectura*, n.º 61. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, pp. 58-63.

60 Extracto incluido en la presentación y bases del concurso publicadas por el Patronato de la Alhambra y Generalife [en línea], <http://www.alhambra-patronato.es/index.php?id=910> [Consultado el 31 enero de 2015].

una intensa carga conceptual y poética con la referencia altimétrica de la casa de labor en la Mimbre, que se funde con el entorno a la vez que organiza su interior mediante un sistema helicoidal de recorridos, como ritual de ingreso, que bordean un espacio multiusos donde la luz suscita una atmósfera trascendente, al amparo de un techo ajardinado que también guarece un auditorio circular y las demás dependencias.

Sin embargo, el primer premio fue para «Puerta Nueva», de Álvaro Siza y Juan Domingo Santos,<sup>61</sup> quienes conjugan territorio, preexistencias, programa y flujos mediante una pieza contemporánea de carácter silente y ajustada en escala. Consta de una serie de volúmenes escalonados y semienterrados, adaptados al terreno, así como abiertos hacia el monumento, que se desarrollan longitudinalmente a través de dos ejes, cuyo quiebro responde a las dificultades topográficas, la presencia arbórea y el deseo de captar el entorno. Se recibe al visitante con un podio horizontal del que emerge el cuerpo del acceso junto a otros de servicios, que conforman una terraza superior desde la que se divisan las primeras torres, entrecortadas por la frondosa vegetación; debajo, un gran vestíbulo de doble altura conduce al extremo opuesto, en donde dos alas paralelas se rodean de patios, junto al auditorio y el área de exposiciones, que se rematan mediante una generosa plaza comunicada con el camino de los Cipreses. Así, evocando la arquitectura nazarí mediante una rica concatenación de espacios, transiciones y elementos, especialmente muros y suelos donde los materiales, con sus texturas y colores, quedan matizados por el juego de luces y sombras, se preparan nuestros sentidos y nuestra mente para el pleno deleite de la fenomenología del patrimonio.

## Conclusiones

Basándose en lo previamente expuesto, queda patente que el conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife se ha reafirmado, en el transcurso del último siglo, como una magistral y continua lección de arquitectura contemporánea, siendo inagotable fuente de inspiración de muchos de sus más laureados exponentes —sobre todo europeos y latinoamericanos—, con independencia de su país de origen. Así, en el plano internacional, tras las ideas extraídas por Le Corbusier de las construcciones árabes, han ido surgiendo nuevas miradas sobre el monumento por cuenta de las generaciones siguientes, atribuibles especialmente a Luis Barragán, Rogelio Salmona, Álvaro Siza y John Pawson, además de a la nutrida representación española de los firmantes del *Manifiesto de la Alhambra*, así como a numerosos autores de proyectos emblemáticos en la ciudad granadina, como José María García de Paredes, Alberto Campo Baeza, Rafael Moneo y, por supuesto, los intervinientes de manera directa en actuaciones vinculadas al propio conjunto amurallado.

En todos los casos, se elogia la precisa respuesta que imprime el recinto a cada una de las exigencias internas de la disciplina, relativas al paisaje, espacio, luz, materia, con mención expresa al tratamiento del agua y otros elementos en los que radica su verdadero fundamento. Su presencia le confiere valores permanentes,

61 Véase VV. AA. (2015). *Álvaro Siza Vieira. Visiones de la Alhambra* [Catálogo de exposición]. Granada: Aedes Architecture Forum/Patronato de la Alhambra y Generalife.

no exclusivos de ninguna época o estilo, que encumbran a la fortaleza —más allá de su inigualable importancia histórica— a la categoría de paradigma de cualquier clase de obra, por muy vanguardista o innovadora que sea en tipología o lenguaje compositivo, como en tantos casos en los que ya reverbera el maravilloso legado alhambresco.

---

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Emilio Cachorro Fernández es arquitecto titulado por la Universidad de Sevilla (1992) y doctor por la Universidad de Granada (2010). Colaborador honorario del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Universidad de Sevilla (1995-1997) y, desde 2005, profesor asociado del área de Composición Arquitectónica, adscrita al Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Granada. Miembro del grupo de investigación «Arquitectura y cultura contemporánea» (HUM-813) y del proyecto de investigación «Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales» (HAR2012-31133).

#### RESUMEN

Los innumerables análisis desarrollados sobre la configuración arquitectónica de la Alhambra y el Generalife han puesto particular atención en toda clase de aspectos históricos y estilísticos, así como constructivos, pero sin una suficiente exploración de sus relaciones con la etapa disciplinar contemporánea, que generalmente se perciben como bastante remotas pese a la capacidad de influencia mostrada en eminentes profesionales y obras. De este modo, se plantea un estudio que profundiza sobre dicha materia acudiendo a tres niveles escalonados: internacional, a partir de los antecedentes modernos que dieron paso a lecturas revisadas del recinto; nacional, centrada en el *Manifiesto de la Alhambra* como culminante reflexión colectiva; y local, distinguiendo la repercusión en el entorno urbano de las actuaciones en el propio monumento. De todo ello se deduce la plena vigencia de sus extraordinarios valores, entendidos como conceptos atemporales de máxima trascendencia, que la reivindican como referente universal de una larga serie de proyectos recientes y, sin duda, también futuros.

#### PALABRAS CLAVE

Alhambra, Generalife, arquitectura moderna, arquitectura contemporánea.

#### ABSTRACT

The countless analyses carried out on the architectural configuration of the Alhambra and the Generalife have paid particular attention to all manner of historical and stylistic, as well as constructional, aspects, but without sufficient examination of their relation to contemporary developments within the discipline. This is generally perceived as being rather remote, in spite of the fact that their

influence on eminent practitioners and projects can be demonstrated. A study was therefore proposed that explores such matters at three levels: the international, beginning with the modern antecedents that led to revised readings of the site; the national, focusing on the Alhambra Manifesto as a culmination of collaborative thinking; and the local, discerning the repercussions on the urban environment of activities in the monument itself. From all of this can be deduced the full effect of its extraordinary qualities, seen as timeless concepts of major significance, that reaffirm it as a universal benchmark for a long line of recent and, undoubtedly, future projects.

#### KEYWORDS

Alhambra, Generalife, modern architecture, contemporary architecture.

#### الملخص

ركزت التحليلات العديدة للتشكيل المعماري لقصر الحمراء و الجينيراليف إهتمامها حول الجوانب التاريخية و الأسلوبية و البنائية، لكنها لم تستكشف بشكل كاف علاقتها بالمرحلة التخصصية المعاصرة؛ و هي الجوانب التي ينظر إليها، بشكل عام، كما لو كانت مجرد ماض بعيد رغم قدرتها على التأثير البادية على أعمال و مهنيين كبار. على هذا الأساس، تطرح دراسة تفحص هذا الموضوع بعمق، باللجوء إلى ثلاث مستويات متدرجة: المستوى العالمي، من خلال السوابق الحديثة التي مهدت الطريق لقراءات منقحة حول المجمع. المستوى الوطني: بالتركيز على بيان الحمراء كتنويع لتفكير جماعي. المستوى المحلي: من خلال تمييز إنعكاسات الأعمال في المعلمة نفسها على المحيط الحضري. و يستخلص من كل هذا راهنية قيمه الرائعة، و التي تعد بمثابة مفاهيم سامية لازمانية، ما جعل منه مرجعية كونية لسلسلة طويلة من المشاريع الحالية، و بالتأكيد، المستقبلية كذلك.

#### الكلمات المفتاحية

قصر الحمراء، الجينيراليف، الفن المعماري الحديث، الفن المعماري المعاصر.