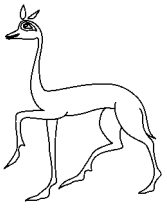
CUADERNOS DE LA ALHAMBRA

48–

CUADERNOS
DE LA
ALHAMBRA

48



PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

PRESIDENTE DE HONOR

PRESIDENTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA
D. JUAN MANUEL MORENO BONILLA

PRESIDENTA

CONSEJERA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO
DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA
D.ª PATRICIA DEL POZO FERNÁNDEZ

VICEPRESIDENTE

ALCALDE PRESIDENTE DEL AYUNTAMIENTO DE GRANADA
D. LUIS SALVADOR GARCÍA

COMITÉ CIENTÍFICO

D. MANUEL CASARES PORCEL
DEPARTAMENTO DE BOTÁNICA. FACULTAD DE FARMACIA.
UNIVERSIDAD DE GRANADA

D.ª ADELA FÁBREGAS GARCÍA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA MEDIEVAL Y CIENCIAS
Y TÉCNICAS HISTORIOGRÁFICAS. UNIVERSIDAD DE
GRANADA

D. FRANCISCO JAVIER GALLEGO ROCA
DEPARTAMENTO DE CONSTRUCCIONES
ARQUITECTÓNICAS, ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE
ARQUITECTURA. UNIVERSIDAD DE GRANADA

D. GABRIEL GARCÍA GUARDIA
CATEDRÁTICO DE INSTITUTO, ENSAYISTA, DRAMATURGO,
CRÍTICO MUSICAL Y TEATRAL.

D. MANUEL MATEO PÉREZ
PERIODISTA, ESCRITOR Y EDITOR

D.ª MARÍA ISABEL ORDIERES DÍEZ
ESPECIALISTA EN HISTORIA DEL ARTE, ARQUITECTURA,
URBANISMO, PATRIMONIO Y TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN,
TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA. UNIVERSIDAD
DE ALCALÁ DE HENARES

D. JAVIER PÍÑAR SAMOS
DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA ECONÓMICA.
UNIVERSIDAD DE GRANADA

D.ª MARÍA REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA
LITERATURA. UNIVERSIDAD DE GRANADA

D. FRANCISCO SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNIVERSIDAD DE
GRANADA

D.ª MARÍA JESÚS VIGUERA MOLINS
CATEDRÁTICA DEL DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS ÁRABES
E ISLÁMICOS. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

CONSEJO EDITORIAL

ROCÍO DÍAZ JIMÉNEZ
FRANCISCA CRUZ COBO
CATUXA NOVO ESTÉBANEZ
CARMEN YUSTY PÉREZ
FRANCISCO LAMOLDA ÁLVAREZ
JESÚS BERMÚDEZ LÓPEZ
GONZALO DE LÁZARO GONZALO
JUAN JIMÉNEZ PINTOR
MARIANO BOZA PUERTA

CUADERNOS
DE LA
ALHAMBRA

48

PUBLICACIÓN ANUAL
NÚMERO 48
2019

DIRECCIÓN
ROCÍO DÍAZ JIMÉNEZ

COORDINACIÓN GENERAL
SERVICIO DE INVESTIGACIÓN Y DIFUSIÓN

DISEÑO DE CUBIERTA Y MAQUETA
MANIGUA

IMPRIME
Gráficas la Madraza, S.L.

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio y Histórico.
Patronato de la Alhambra y Generalife

ISSN: 0590-1987
EISSN: 2695-379X
DEPÓSITO LEGAL: GR 70-1965

FECHA Y LUGAR DE PUBLICACIÓN: NOVIEMBRE 2019, GRANADA

DISTRIBUCIÓN
TIENDAS-LIBRERÍA DE LA ALHAMBRA
WWW.ALHAMBRATIENDA.ES
INFO@ALHAMBRATIENDA.ES

Cuadernos de la Alhambra es una publicación anual del Patronato de la Alhambra y Generalife, de carácter científico, que pretende difundir las investigaciones y actuaciones sobre el entorno patrimonial de la Alhambra. Las opiniones y los hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. Los editores han hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las reproducciones recogidas en esta revista. Se piden disculpas por cualquier posible error y omisión.

Las recomendaciones para la participación en la revista pueden ser consultadas en el sitio web institucional www.cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Fotografía: Pepe Navarro

CUADERNOS
DE LA
ALHAMBRA

48–

CUADERNOS
DE LA
ALHAMBRA

48–

PRESENTACIÓN
Rocío Díaz Jiménez
13-14

LA *QUBBA*. EL GERMEN DE LOS CONJUNTOS EDIFICADOS EN LA ARQUITECTURA NAZARÍ. CONCEPTOS TIPOLÓGICOS
Antonio Cayuelas Porras
15-39

LA ALCAZABA Y LA TORRE DEL HOMENAJE BAJO UNA NUEVA MIRADA ARQUITECTÓNICA
Adelaida Martín Martín
41-65

LA REHABILITACIÓN DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO EN LA ALHAMBRA. DE ESCUELA DE PINTORES Y PAISAJISTAS A PARADOR NACIONAL DE TURISMO
M.ª José Rodríguez Pérez
67-83

SESENTA AÑOS DE PLANEAMIENTO EN LA ALHAMBRA: DEL PLAN DE ALINEACIONES DE 1951 AL PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN Y CATÁLOGO DEL SECTOR ALHAMBRA
Enrique Olmedo Rojas
85-95

OCULTACIÓN VISUAL DE MONUMENTOS A CAUSA DE LA VEGETACIÓN ARBOLADA: EL BOSQUE DE SAN PEDRO EN LA ALHAMBRA DE GRANADA
Ignacio Móron García · Ricardo Salas Martín · Rafael de la Cruz Márquez
97-110

ATRIBUTOS DE LOS SUFÍES Y DERVICHES EN LAS MINIATURAS ISLÁMICAS PRESENTES EN MANUSCRITOS DE LOS SIGLOS XV AL XVII
Ibrahim Elassal
111-127

ALGUNOS DATOS INÉDITOS SOBRE EL CORRAL DEL CARBÓN Y OTRAS ANTIGUAS EDIFICACIONES GRANADINAS
Javier Ramírez
129-142

TRADUCCIONES AL INGLÉS / ENGLISH TRANSLATIONS
145-221

PRESENTACIÓN

PRESENTATION

ROCÍO DÍAZ JIMÉNEZ
DIRECTORA DEL PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

Me complace inaugurar esta nueva etapa de *Cuadernos de la Alhambra* que, a la vez que conserva el rigor científico de siempre, es un retorno a los orígenes de esta revista en su aspecto formal. Recuperando la clásica cubierta en tono rojizo, pero con una imagen más actual. Esta adecuación al momento presente, necesaria en toda revista científica, supone una apuesta por el formato digital, para que el contenido sea más accesible. A partir de este número, la publicación estará disponible de manera gratuita, tanto en español como en inglés, a través de la web del Patronato de la Alhambra y Generalife.

Un cambio sustancial que no significa la desaparición de su edición en papel. La revista mantendrá su versión impresa para los lectores que no quieran renunciar a su consulta en este formato, así como para los coleccionistas que deseen continuar atesorando las distintas entregas de la publicación.

El presente número reúne una temática muy variada en sus artículos. En el primero de ellos, Antonio Cayuelas Porras, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada, nos presenta la *qubba* como origen de los conjuntos edificados en la arquitectura nazarí, elemento de gran fuerza compositiva y simbólica.,

La doctora Adelaida Martín Martín nos ofrece en su texto una nueva mirada arquitectónica de la Alcazaba y, en especial, de la torre del Homenaje. Un estudio detallado de la fortaleza y de su evolución a lo largo del tiempo.

Para explicar la rehabilitación del convento de San Francisco con el fin de darle un uso hotelero, tal como se puede disfrutar hoy, M.ª José Rodríguez Pérez, analiza las distintas intervenciones ejecutadas en el inmueble para su transformación en conjunto alojamiento turístico perteneciente al Estado, así como sus posteriores ampliaciones.

Enrique Olmedo Rojas analiza los sesenta años de planeamiento urbanístico que ha venido regulando el conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife y su entorno, desde 1951 hasta su momento actual.

Los ingenieros de montes Ignacio Morón García y Rafael de la Cruz Márquez, junto al biólogo, Ricardo Salas Martín, presentan una metodología y una herramienta basada en tecnología SIG para el control, gestión de las masas vegetales en el bosque de San Pedro en la Alhambra y su repercusión paisajística para que la vegetación no oculte los elementos arquitectónicos más relevantes del conjunto monumental.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | núm. 48 | 9 | págs. 13-14
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

En el artículo "Atributos de los sufís y derviches en las miniaturas islámicas", Ibrahim Elassal analiza el significado espiritual, las formas y tamaños, así como las diferencias entre escuelas de miniaturistas de estos símbolos místicos.

Y por último, se cierra esta edición de la revista con el artículo de Javier Ramírez, quien recopila datos inéditos acerca del Corral del Carbón y de otras edificaciones granadinas. Esta valiosa investigación nos permite conocer los distintos propietarios que tuvo la alhóndiga granadina.

Para concluir, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a los autores de los artículos, a sus revisores, así como los editores del Servicio de Investigación y Difusión del Patronato, y a todas las personas que han colaborado en la edición de este nuevo número de *Cuadernos de la Alhambra*.

LA *QUBBA*. EL GERMEN DE LOS CONJUNTOS EDIFICADOS EN LA ARQUITECTURA NAZARÍ. CONCEPTOS TIPOLÓGICOS

THE *QUBBA*. THE ORIGIN OF BUILDING COMPLEXES IN NASRID ARCHITECTURE. TYPOLOGICAL CONCEPTS

ANTONIO CAYUELAS PORRAS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
cayuelas@ugr.es

RESUMEN En la arquitectura nazarí hay un espacio destacado en la configuración de las distintas construcciones independientemente del carácter o destino de cada una de ellas. Es un tipo de espacio, de planta cuadrada, de posición predominante y de cubrición no plana que puede resolverse mediante cúpula, bóveda o artesa invertida con distintas formas. La *qubba* es un espacio interior, cuya fuerza compositiva y cuyo carácter simbólico, facilitan su incorporación como germen de la organización espacial en muy diversas posiciones.

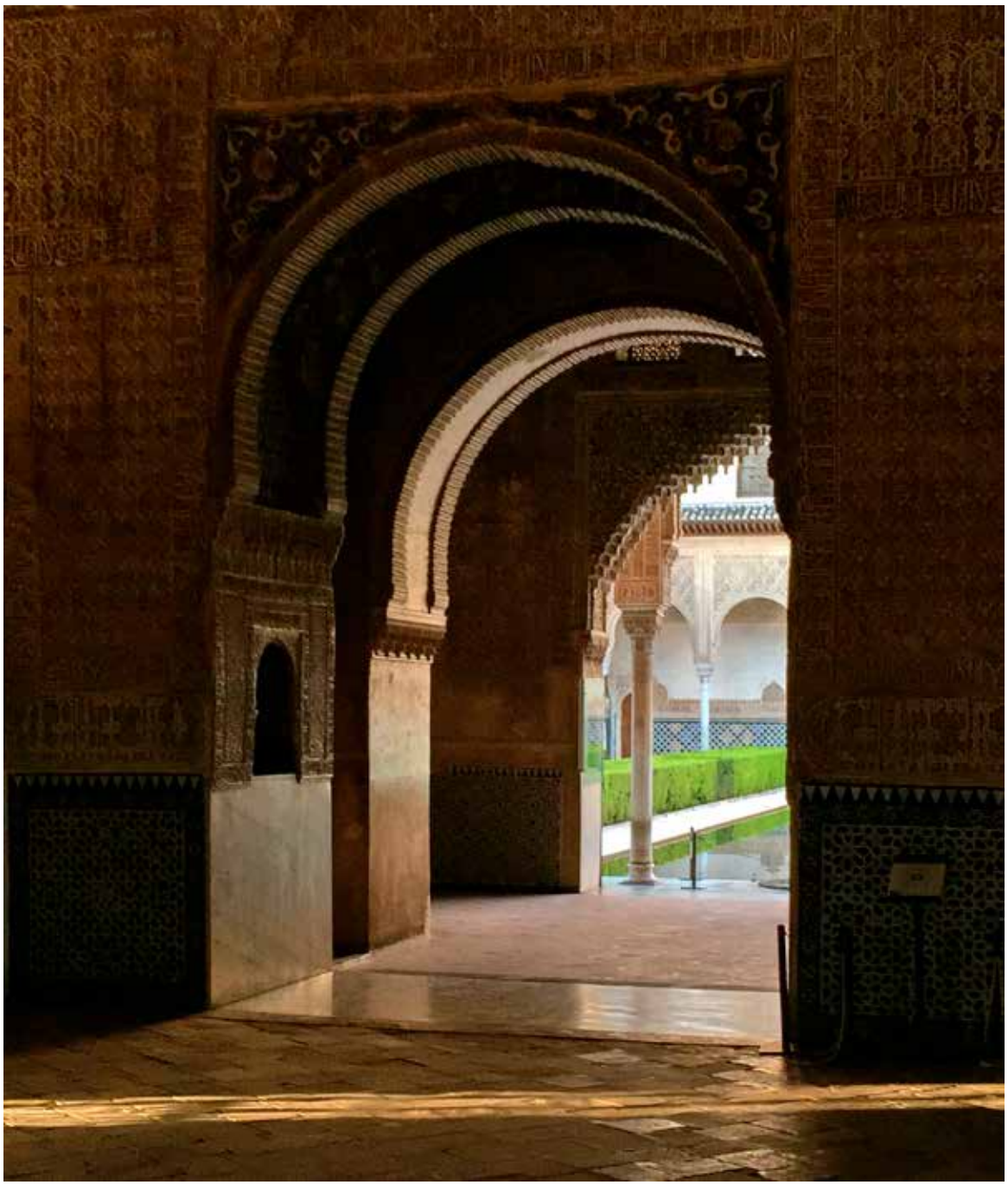
La indeterminación funcional de la arquitectura islámica, permite dar relevancia y protagonismo a una estancia concreta, asumiendo su capacidad de incorporar muy diferentes programas de uso y habitación. La *qubba*, mediante el trazado de la sección se adapta a la secuencia vertical de espacios que conecta y cuyo trazado es estratificado por una luz filtrada, secuenciada y ventilada por aires transversales o ascendentes.

La *qubba,* como célula de origen, parte de una noción de trascendencia, participa de muchas formas de esa distribución arquitectónica, pudiendo ser una pieza unitaria y aislada, configurar el núcleo central o llegar a formar una secuencia de mayor relevancia.

PALABRAS CLAVE *qubba*; cúpula; nazaríes; filtro; secuencia; luz; sombra; aire

ABSTRACT There is a prominent space in Nasrid architecture that configures its different constructions regardless of their character or destination. It is a type of space with a square plan, it occupies a predominant position and its ceiling is never flat, it can be a dome, a vault or be shaped like an inverted trough with different designs. From a symbolic point of view, the cube represents the earth and the dome the celestial sphere, the sky. The *qubba* maintains these attributes regardless of its scale or proportion within a larger complex. It is an interior space the compositional strength and symbolic character of which enables it to become the original cell for the spatial organization of complexes, in many different positions. In contemporary terms, and through the perspective of a typological analysis it could be understood as an Islamic architectural typology that had a significant development into the Nasrid period. The functional indetermination of Islamic architecture allows providing a specific space with unique relevance, and it enables the accommodation of very different uses and residential programs .In section, the *qubba* is able to adapt to the vertical sequence of spaces that it connects, stratifying the light that filters through different openings. Its preponderance allows it to emerge above the rest of the volumes to capture that light and to create different atmospheres depending on the exterior climatic conditions and the use it is given.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | núm. 48 | 2019 | págs. 15-39
Recibido: 19 diciembre 2017 | Revisado: 2 abril 2018 | Aceptado: 6 junio 2018 | Publicado: 27 noviembre 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965



IL. 1. Secuencia de entrada al Salón de Comares. (fotografía: © Antonio Cayuelas)

The qubba, as an original cell, is rooted in transcendental notions, and it appears in many shapes within architectural layouts, acting as an unitary and freestanding element, configuring the central nucleus of a building or appearing as part of a sequence.
As a result of the process cultural exchanges between Christian territories and the Islamic kingdom of Granada, which grew in importance and marked the last Nasrid constructions, qubbas were transformed and evolved, especially in inhabited interiors.

KEYWORDS *qubba*; cupola; Alhambra; nasrid; sequence; light; shadow; air

CÓMO CITAR / HOW TO CITE CAYUELAS PORRAS, A. La *qubba*. El germen de los conjuntos edificados en la arquitectura nazarí. Conceptos tipológicos. *Cuadernos de la Alhambra*. 2019, 48, 13-39. ISSN 0590-1987.

Sugerimos 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 intentamos reconocer y organizar los conceptos que sirven como herramientas para la configuración de las arquitecturas nazaríes observamos que destacan algunos elementos constituyentes con los que elaborar cada intervención de forma que quede enraizada en una tradición. En la organización interna de las piezas de cada conjunto edificado con entidad propia hay denominadores comunes fáciles de detectar como es la disposición siguiendo ejes de simetría, simples o dobles; el uso del tradicional esquema en T, sala principal cuadrada y sala o pórtico transversal alargado. Por lo general, son arquitecturas cuya disposición se asienta en un único nivel, y cuando existen varias plantas su conexión se realiza de forma oculta, aunque luego se perciba la relación continuada con los espacios centrales. Sorprende en la arquitectura islámica la ausencia de papel significativo de los elementos de comunicación vertical, salvo aquellos que salvan pequeños desniveles.

Detectados estos argumentos geométricos y compositivos que ordenan la concepción de cada conjunto, continuaremos nuestras consideraciones con la identificación de las unidades o componentes utilizados en ese proceso aditivo de 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 configuraciones constituyen las piezas esenciales para germinar las distintas construcciones de la arquitectura nazarí.
Sin que el orden de su exposición 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 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 mecanismos de almacenaje y distribución del agua, que se muestran ineludiblemente como complementos habituales del patio, la fuente, la alberca o el estanque[1]. Todos ellos tienen una lógica fundamentada en Granada, dada la abundancia de agua existente, y un sentido debido al alto valor que esta civilización le da al agua 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, traspasados 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.

1. Elementos perfectamente detallados por Jesús Bermúdez López. *Guía Oficial de la Alhambra*. Tf Editores, Granada,2010, p. 275.

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, las *qubbas,* es la de otorgar representatividad exterior de los lugares nobles aportando la trascendencia necesaria, como precedente o comienzo de un transcurso, 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. Conviene 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 modelos existentes. Hay que destacar en este sentido y de forma genérica que estas disposiciones analizadas en planta derivan de procesos geométricos donde cuadrados y rectángulos van sumándose en otros de mayor tamaño, pero según reglas ordenadas y precisas[2]. Como en toda la arquitectura islámica, desde la disposición de piezas entre sí, hasta la estructuración de los ornamentos gráficos, la geometría, «el sistema proporcional[3]», se basaba 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 rótula 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 elementos 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 que expanda esos ejes de forma visual y perceptiva hacia la naturaleza circundante. Parece lógico pensar que algunas singularidades de la Alhambra procedan de las potenciales de su entorno, un contexto formado por un territorio y un paisaje de gran fuerza y belleza.

LA *QUBBA*. NOCIONES TIPOLÓGICAS

Como ya hemos anticipado, nos centraremos en ese 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 las diversas construcciones nazaríes. Este concepto de germen puede ser unitario o configurar un grupo o secuencia. En este 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[4] describe así 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.

Basilio Pavón Maldonado (BPM), 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-Provenzal comenta un texto árabe del siglo XIV sobre palacio Mariní que debía tener cuatro salas o *qubba*-s 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, BPM la define como «edificio regio de plan-

2. GRABAR, OLEG lo explica con detenimiento en su libro. *La Alhambra: iconografía, formas y valores,* Madrid: Alianza Forma, 1980. p. 164.
3. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 260.
4. MANZANO MARTOS, Rafael. La *Alhambra, El universo mágico de la Granada islámica*, Madrid: Anaya, 1992. p. 82

ta cuadrada de gran altura dentro de una mezquita metropolitana o palacio, desde el Califato de Córdoba». BPM en su texto «En torno a la *Qubba* Real en la arquitectura hispanomusulmana» ya identifica la multitud de *qubba*-s existentes en la Alhambra y como adquieren el papel preponderante y representativo como elemento central y fundamental en cada uno de ellos. Posteriormente, BPM[5] nos habla de las *qubba*-s populares, *qubba* funeraria, *qubba*-fuente, *qubba*-moravito, *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,[6] 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. Las *qubba*s 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 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 sobretodo 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 *qubba*s 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.

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 la 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[7]. Esta descripción formal nos sugiere un análisis de su importancia como pieza que se configura como núcleo centrípeto 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[8] 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 sí la sitúan en el origen del lenguaje islámico, o como resultado de una decantación de arquitecturas centrales, cuadradas, circulares o poligonales[9], presentes en todas las civilizaciones con distintos motivos, sobretodo 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[10] 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

5. PAVÓN MALDONADO, B. *El Palacio Real de los Leones de la Alhambra. Funciones e iconografía de la arquitectura en la ciudad palatina,* Noviembre 2012, articulo extraído de www.basiliopavonmaldonado.es
6. ALMAGRO GORBEA, A. *Palacios medievales hispanos*, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008
7. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 366.
8. 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.
9. BPM sitúa su origen en el Panteón Romano.
10. MANZANO MARTOS, Op. cit., p. 87

extremas precedidas de un pórtico transversal que, siguiendo la tradición latina, venia 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». 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 Rafael 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»[11].

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[12]. Lo que sí parece incuestionable es que su lugar arquitectónico es siempre el más significativo de la organización espacial interior.

Ese espacio adopta el papel protagonista, se sitúa de forma central y coincidente en 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, 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 un artesonado 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 del observador anónimo, solo pudiéndose apreciar, en una mirada externa, poco más que la presencia de figuras. 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 estancial 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 la 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.

11. 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.

12. 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» MICHELL, GEORGE. Cáp. ¿Qué es la arquitectura islámica? GRUBE ERNST J. Alianza Editorial. Madrid. 1985

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 del estudio este módulo o elemento compositivo dentro de la organización espacial de la Alhambra recuperaremos el análisis que aporta Oleg Grabar[13] 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.» 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.

Ahora utilicemos un pequeño recurso lingüístico sustituyendo en su texto las 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.» 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 omnipresentes torres defensivas en miradores» 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: «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.» 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...»

Otra perspectiva complementaria es la que nos ofrece Leopoldo Torres Balbás[14] 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 cómo «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». En ese concepto de iluminación también incluye las salas principales de los palacios nazaríes, las casas granadinas, «donde el patio era el único espacio abierto al aire y la luz» y las rawdas. Entre sus comentarios también nos recuerda la importancia de la fuente central en esas «salas con linterna e iluminación alta», generalmente de planta cuadrada, como elemento 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 Baño Real, Leopoldo Torres Balbás[15] escribe: «Cuatro columnas de mármol limitan un cuadrado central, entorno del cual hay angostos corredores con techos horizontales de lazo». 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».

13. GRABAR, O. Op. cit., p.
14. TORRES BALBÁS, L. *Salas con linterna central en la arquitectura granadina, Al-Andalus*, XXIV, 1959, págs. 197-220.
15. TORRES BALBÁS, L. *«La Alhambra y el Generalife de Granada»* Facsimil editado por Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada. 2009.

Desde la línea argumental esbozada sobre el concepto de *qubba* realizaremos un recorrido detallado por cada uno de los ejemplos seleccionados y en orden cronológico, que en cierto modo, aunque no de forma literal, tiene relación con el incremento de complejidad que presentan.

PUERTA DE LA RAUDA, UNA *QUBBA*-PABELLÓN[16]

Este primer ejemplo es el más esquemático y tiene su origen en un volumen prismático, 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[17] sobre esta *qubba* es Gómez Moreno quien lo atribuye al Alcázar de Isma´il, sirviendo de entrada.

Este caso podríamos localizarlo como un ejemplo básico constituido solo por un prisma vertical de sección cuadrada, donde 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 se vincula al resto de la construcción circundante, el Palacio de Los Leones, con la prolongación de algunos de sus muros laterales.

Al otro lado de la calle Real baja, aparece la Rawda, cementerio de sultanes, cuyos restos arqueológicos explica detalladamente Jesús Bermúdez López[18]. 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 y 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. 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[19]» 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[20].

16. Finales s. XIII.
17. MALPICA CUELLO, A. *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, Universidad de Granada, 2002, Pág. 241
18. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 172.
19. www.pedrosalmeron.com/proyectos/La Rauda
20. MALPICA CUELLO, A., Op. cit., p. 239.

IL. 2. Exterior de Puerta de la Rawda. (fotografía: © Antonio Cayuelas)

IL. 3. Puerta de la Rawda: Cúpula de gallones. (fotografía: © Antonio Cayuelas)

IL. 4. Puerta de la Rawda: Espacio interior. (fotografía: © Antonio Cayuelas)

TORRE DE LAS DAMAS. *QUBBA* MIRADOR DEL PALACIO DEL PARTAL[21]

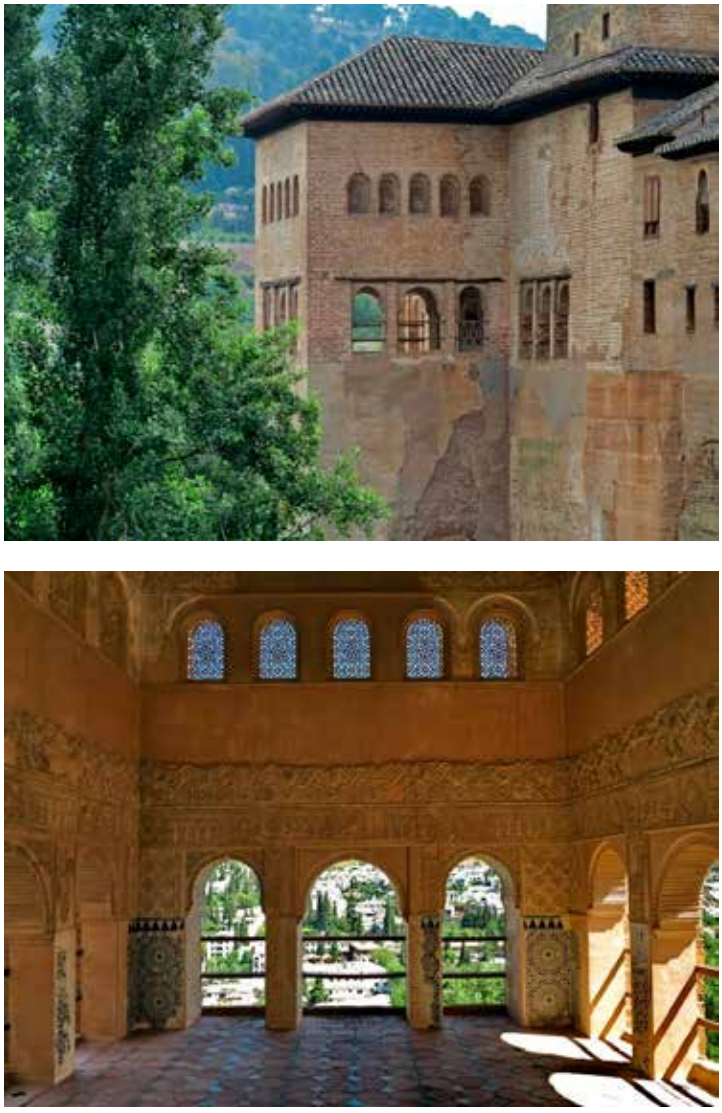
No es fácil imaginar en la arquitectura islámica una organización doméstica debido a la indiferenciación funcional de los espacios. Solo podemos atender a un orden jerárquico de las distintas dependencias. Esta dificultad es patente en la interpretación del palacio del Pórtico. Solo es posible desde 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[22]. 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.

Este ejemplo se encuadra dentro de las referidas *qubbas* mirador, donde la mirada actual percibe 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, las rítmicas series de ventanas superiores con celosía, remiten a un tipo preciso, la *qubba*, cuya implantación y contorno la personalizan. El adjetivo de mirador no se ajusta a la entidad y corporeidad del espacio existente. Situados en su interior la estancia transmite una atmósfera y una escala cuya vitalidad desborda ese adjetivo. En todas las *qubbas* la inexistencia de 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 intimidad interior que caracteriza la vida islámica.

21. Período Muhammad III (1302-1309). Recuperada por Torres Balbás (1923-24).
22. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 166.

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 comprobaremos en otros ejemplos.



IL. 5. Exterior e interior de la torre de las Damas.El Partal.
(fotografías; © Antonio Cayuelas)

IL. 6. Exterior del Peinador de la Reina. (fotografías; © Antonio Cayuelas)

PEINADOR DE LA REINA. UNA *QUBBA* REINTERPRETADA[23]

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. Su fisonomía actual, fruto de múltiples modificaciones en época cristiana, y como resultado añadido de varias intervenciones de restauración en diferentes épocas[24], 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[25].

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, abierto al paisaje en todas direcciones. 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 contemporánea.

23. Torre Nasr Ibn al-Yuyyus (1309-1314). Adaptada por Yusuf I (1333-1354). Adaptación cristiana 1537. Recuperación interior Torres Balbás 1929.

24. 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 vacio 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 bíforas 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.

25. 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 del recinto amurallado con las habitaciones del Emperador que rodean el patio de Lindaraja.

IL. 7. Peinador de la Reina. Interiores. (fotografías; © Antonio Cayuelas)

IL. 8. Interior de la *qubba* del pabellón norte del Generalife. (fotografía: © Fernando Alda)

GENERALIFE. *QUBBA* MIRADOR DEL PABELLÓN NORTE[26]

En la cara norte, 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[27], todavía la técnica de fabricación de columnas de mármol, y por tanto de construcción de bíforas 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 con precisión en la Guía Oficial. 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 los comienzos 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.

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 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.

26. Periodo Isma´il I (1314-1325).
27. MANZANO MARTOS, Op. cit., p. 70

SALA DEL MEXUAR, UNA *QUBBA* REAL TRANSFORMADA[28]

Esta sala constituía la estructura central del palacio del sultán Isma´il 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[29]». 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, 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.

TORRE DE LA CAUTIVA[30]

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»[31]. 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.

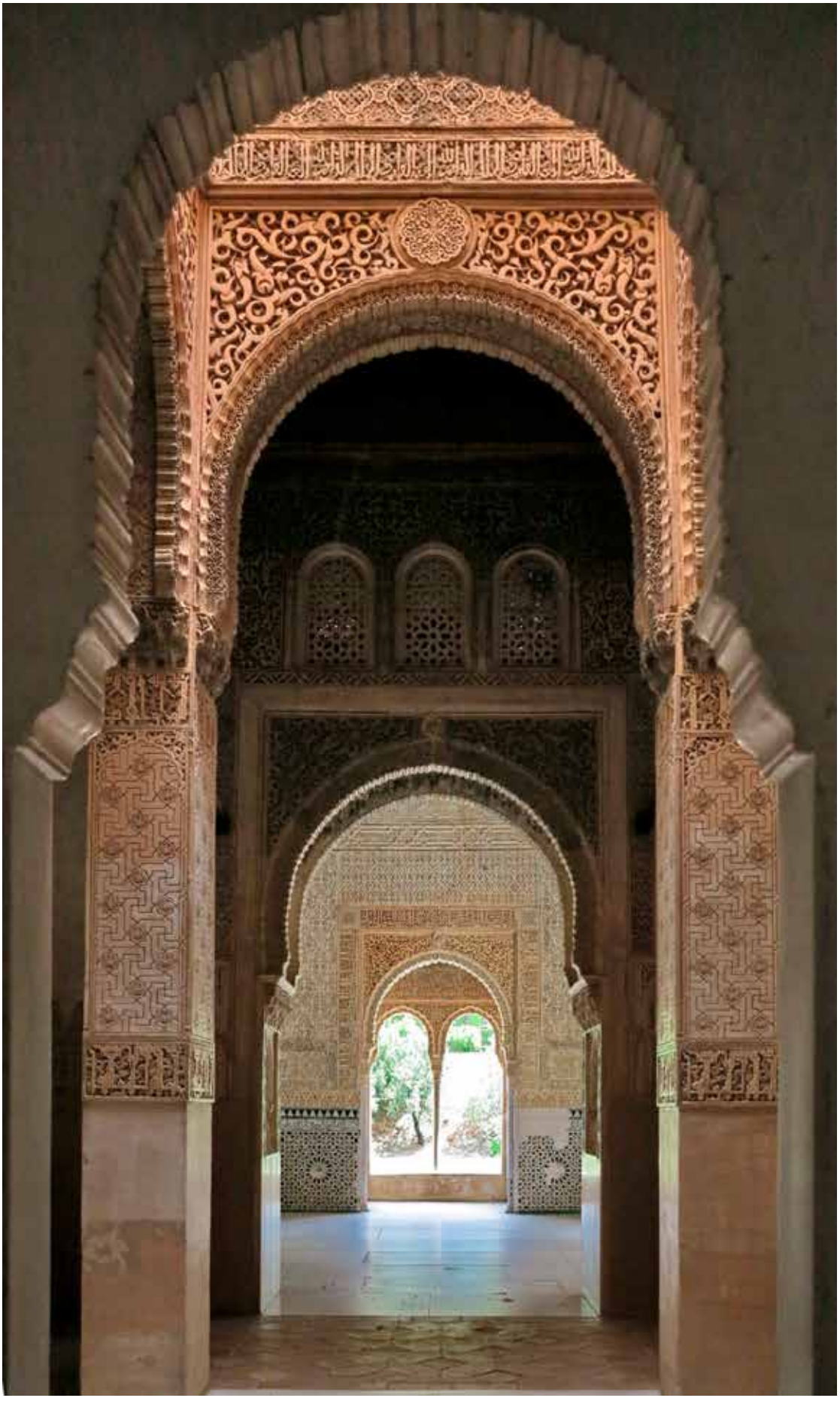
Entre ambas estancias una serie triple de huecos en celosía, sobre la entrada, repite el mecanismo de ventilación e iluminación atemperada que la arquitectura nazarí usa de forma habitual en las *qubbas* y en las salas previas. Situados en el patio, podemos observar como las singulares pilastras de tradición almohade epigrafiadas, de un pie de ladrillo, llaman nuestra atención resaltadas por la calibrada iluminación que reciben.

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. 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* mirador 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 bíforas, incluidas las *taqas*[32] existentes en las jambas de los arcos que apoyan esa tesis. 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.

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 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.

28. Periodo Isma´il I (1314-1325).
29. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 103.
30. Periodo Yusuf I (1333-1354).
31. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 195
32. Pequeño nicho alojado en las jambas de los arcos o en los umbrales de las puertas.



IL. 9. Secuencia de ingreso en la torre de la Cautiva. (fotografía: © Antonio Cayuelas)

IL. 10. *Qubba* de la torre de la Cautiva. (fotografía; © Fernando Alda)

IIL. 11. nterior del salón de Comares. (fotografías; © Fernando Alda)

PALACIO DE COMARES, LA *QUBBA* REAL[33]

Sin duda estamos ante la *qubba* canónica por antonomasia, la más imitada en la arquitectura doméstica posterior. Su volumen tiene la proporción de un cubo, son prácticamente iguales las tres dimensiones, aunque su altura libre se ve incrementada en un cincuenta por ciento más por el vacio 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.

Si nos situamos en el concepto tipológico de *qubba* sobre el que versan nuestras reflexiones podemos 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, y 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 desde nos situamos para sugerir su cualidad compositiva complementaria a la del patio rectangular que reivindica justamente Oleg Grabar. Pensamos, como argumentamos 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 patio, y un espacio cuadrado, interior y convexo[34], la *qubba*. Dos unidades espaciales cuya combinatoria permite establecer una herramienta de análisis de la concepción geométrica de los palacios nazaríes.

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 el resto de la estancia, en 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[35] 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.

33. Periodo Yusuf I (1333-1354) termina Muhammad V
34. Estos conceptos de *cóncavo* y *convexo* están extraídos del texto sobre *FORMAS* (pág. 69) de la edición anteriormente citada del Manifiesto de la Alhambra.
35. MANZANO MARTOS, Op. cit., p. 86

IL. 12. Sala de las Camas. (fotografías; © Fernando Alda)

SALA DE LAS CAMAS. BAÑO DE COMARES[36]

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», 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 recluida 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 ocio posterior,- puede leerse de varias formas. Según Rafael Manzano[37]: «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´a, 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´a siempre abrían sendas alcobas o nichos profundos con poyos de descanso llamadas liwans, nombre derivado del iwan persa».

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 de suelo inferior nos sugiere denominarlo de forma genérica y desde una visión occidental, patio cubierto con linterna. Si recurrimos a la arquitectura nazarí nuestra 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[38], «Yusuf reformaría este edificio introduciendo la *qubba* de la sala de descanso,...» en adelante explicaremos esta postura. En el ámbito inferior la organización espacial del espacio 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 hemos tenido ocasión de explicitar anteriormente. Por último, la *qubba* entendida no solo como sala central, sino como espacio

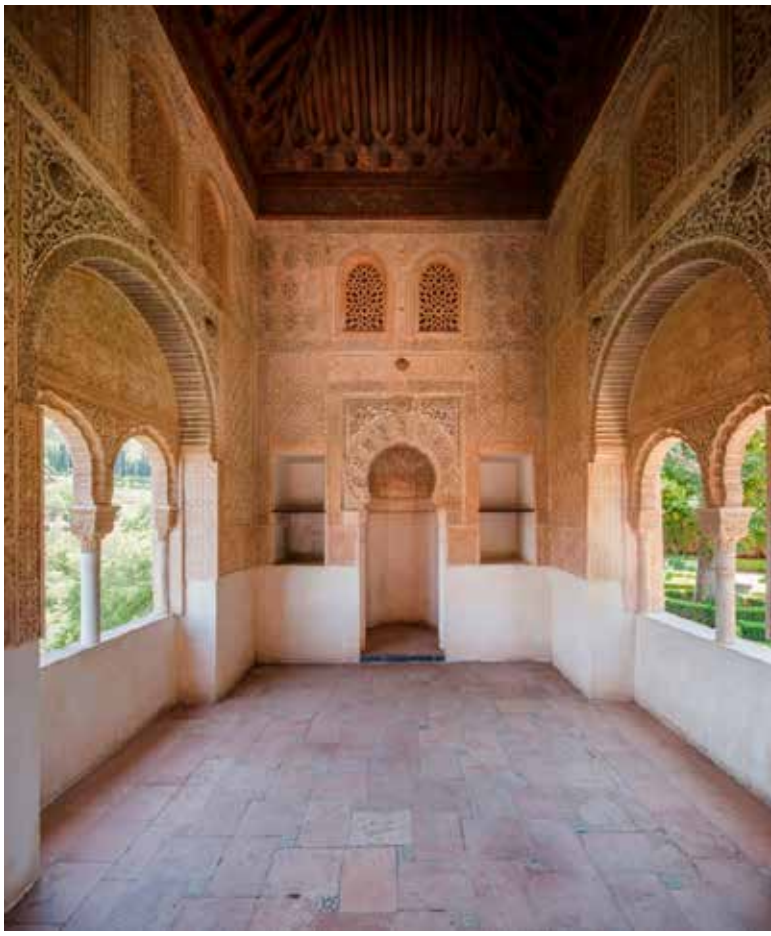
36. Periodo Yusuf I (1333-1354).
37. MANZANO MARTOS, Op. cit., p. 91/92
38. PAVÓN MALDONADO, B. El Palacio de Comares, en *Estudios sobre la Alhambra* I, Granada, 1975. Pág. 73. Citado por MALPICA CUELLO, A, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, Universidad de Granada, 2002, Pág. 218-220

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 luminosas, desde diferentes puntos de vista asociados a cada uno de los estratos existentes.

QUBBA-ORATORIO DEL PARTAL[39]

Sin duda 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[40]. Este pequeño pabellón presenta algunas características añadidas, la primera es evidente y lo debe a 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 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 se apoya en el suelo 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 bíforas, se comprime en doble plano superpuesto, mecanismo ya observado y explicitado 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.



IL. 13. Oratorio del Partal. (fotografías; © Fernando Alda)

PALACIO DE LOS LEONES, COMPOSICIÓN DE *QUBBA*S REALES[41]

Este palacio es un ejercicio de acuerdo excepcional como resultado de las influencias cruzadas de dos culturas como describe Antonio Orihuela[42] en su texto: «El Palacio de los Leones es un caso único dentro de la arquitectura residencial nazarí, por tener

39. Periodo Yusuf I (1333-1354)
40. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 168.
BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 155..
41. Periodo Muhammad V (1362-1391)
42. ORIHUELA UZAL, A. *Casas y Palacios Nazaríes SXIII*-XV, Lunwerg, Barcelona. Legado Andalusí, Granada. 1996

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».[43] Otro trabajo de investigación muy valioso en este sentido es el que realiza Antonio Almagro[44] 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 y Muhammad V.

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.

El Palacio 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 crucero en vez del consolidado planteamiento nazarí de patio con estanque. 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 norte-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, con 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 paralela, relación inexistente en Comares. Se muestra la concepción influenciada por el claustro cristiano como elemento perimetral continuo.

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 cada extremo de dicho eje, el segundo tiene que ver con el cambio de posición de la sala transversal junto a la *qubba*, 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, sala de los Ajimeces, a una posición posterior a la *qubba*, como sala de transición al excepcional mirador de Lindaraja. Como indica Jesús Bermúdez López[45], con vistas al Albaicín inicialmente. 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 doméstico. Otra característica que aparece en estas *qubbas* es la posición de las algorfas 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 este previo 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. Continuemos con el análisis compositivo del palacio de los Leones, entonces comprobaremos 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 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,

43. 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.

44. Estos planteamientos están magníficamente explicitados y desarrollados por Almagro Gorbea, A. *Palacios medievales hispanos*, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008

45. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 130.

de Antonio Orihuela[46], con un origen cristiano. Aquí recuperamos las reflexiones sobre esas influencias cruzadas entre la arquitectura islámica y la cristiana que proponíamos inicialmente en este capítulo sobre el palacio de los Leones. Antonio Almagro[47] 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.

IL. 14. Sala de las Dos Hermanas. (fotografías; © Fernando Alda)

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 *qubba*s, enlazadas por pequeños tramos transversales y estancias de fondo que alternan divanes, según los denomina y nos explicita su origen Rafael Manzano[48], con profundas alhacenas. 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.

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.

TORRE DE LAS INFANTAS, UNA *QUBBA* DOMÉSTICA[49]

Esta torre-palacio, presenta una situación diversa en el análisis que realizamos, la altura de la *qubba* es similar a 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 más 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 espacio articulador en sección vertical, donde a la relación transversal y cruzada entre niveles, se incorpora otra cualidad que podríamos nominar de patio cubierto por utilizar un símil procedente del lenguaje arquitectónico.

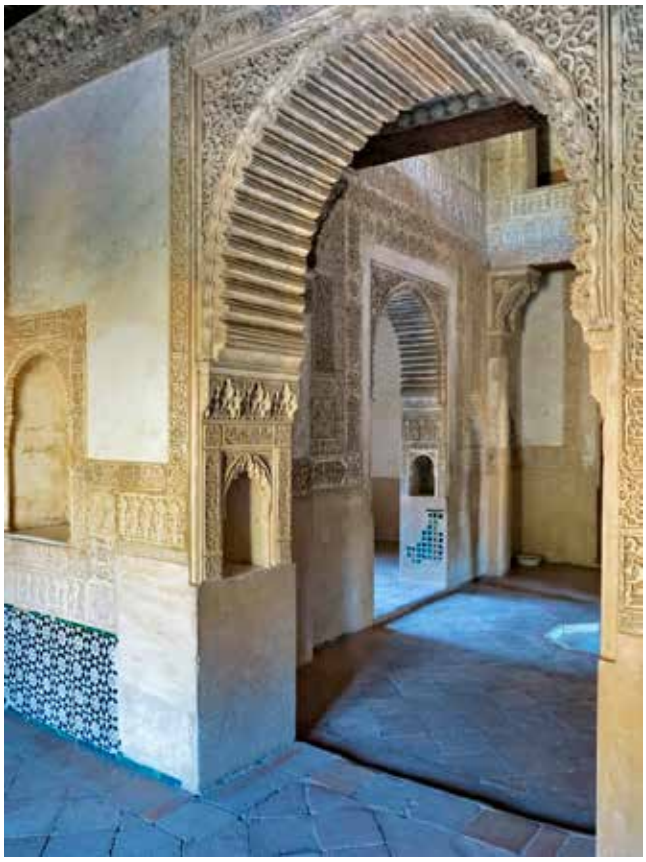
Aquí nos atrevemos a leer una concepción derivada de la original como incremento de la cualidad espacial de la *qubba* como tipo arquitectónico añadiendo complejidad a su configuración inicial. Si en el caso de la sala de Dos Hermanas existe ya un acento en lo visual y una aportación en la estratificación 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

46. 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.»*

47. ALMAGRO GORBEA, A. *Palacios medievales hispanos*, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008. Pág. 99

48. MANZANO MARTOS. Op. Cit., p.119/120

49. Periodo Muhammad VII (1392-1408). La cronología está extraída de los textos de Jesús Bermúdez López en la *Guía de la Alhambra*



IL. 15. Interior de la torre de las Infantas. (fotografías; © Antonio Cayuelas)

en este caso la *qubba* transita de su trascendencia representativa habitual, marcada por la bóveda celeste con carácter místico, a tornarse en el lugar sobre el que giran todas las estancias y adquiere el protagonismo como espacio central más próximo al modelo de casa patio mediterránea, aunque cubierto por una linterna, cualidad sobre la que se sostiene la entidad del tipo como hemos argumentado anteriormente.
Independientemente de las transformaciones acaecidas en los distintos procesos de restauración o de adaptación como vivienda que ha sufrido la torre de las Infantas creemos en 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. Siglos 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.

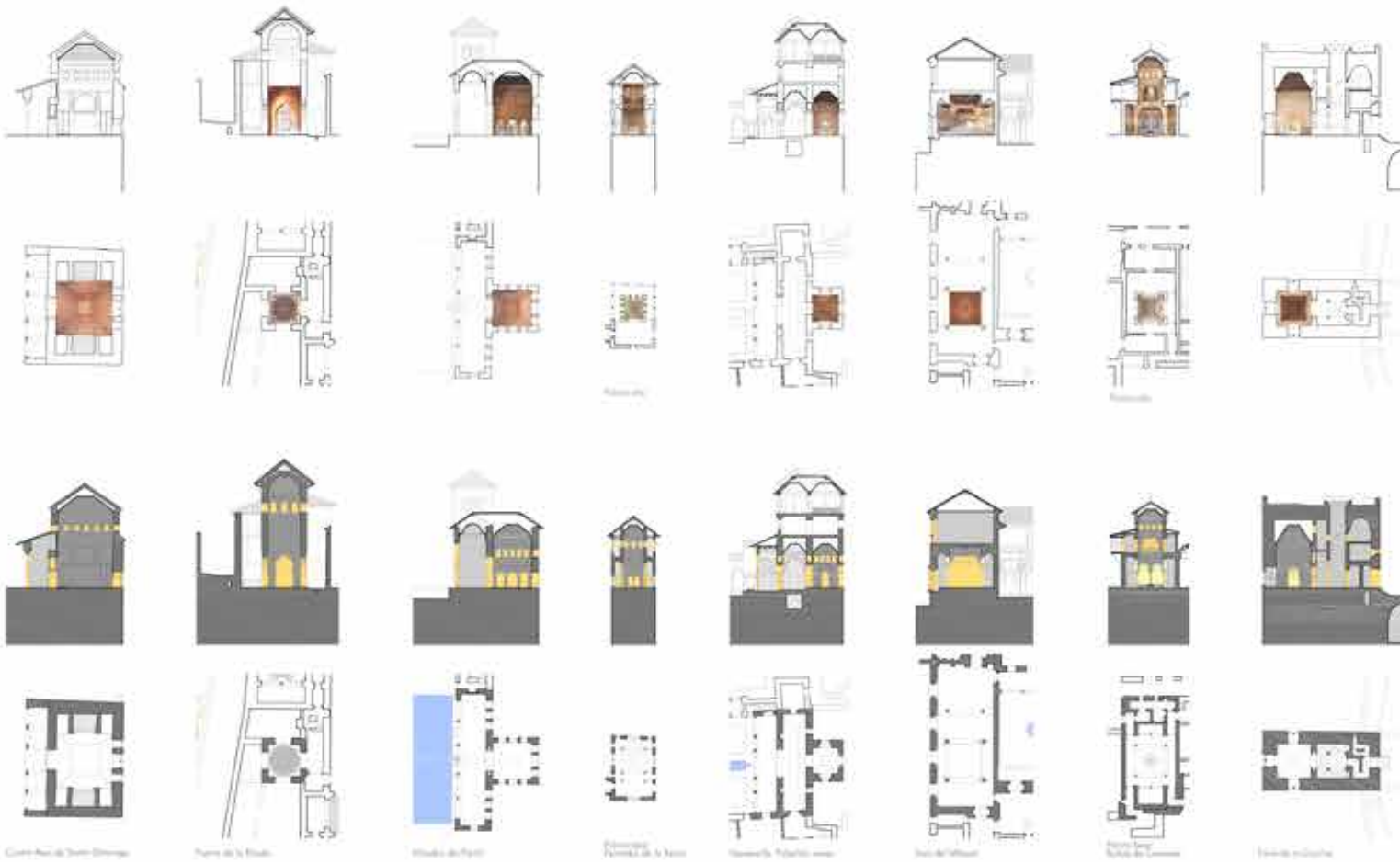
CONCLUSIONES, ALGUNAS IDEAS DERIVADAS DE ESTE ANÁLISIS

La *qubba* es un tipo de espacio que en el periodo nazarí ha renovado un carácter simbólico y representativo sirviendo como germen para la génesis y desarrollo de las construcciones islámicas asumiendo su condición de papel trascendente en la producción de espacios muy diferentes, desde la vivienda hasta el cementerio, pasando por el baño, el salón real, el mirador... Su posición puede ser central y centrípeta, de final y remate de diversas secuencias formativas o como 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. 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, flexible y polivalente 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. 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 cualidad 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; sus niveles de estratificación lumínica y de ventilación, caracterizado por la diversidad de huecos que usa, pero sin abandonar la doble escala, mayores en el plano de suelo y en series de pequeñas ventanas en el nivel superior; completándose su configuración con el tratamiento superficial gráfico y epigráfico.

Como indica Oleg Grabar en su texto «las formas de la Alhambra no son especialmente originales», sino que destacan porque «su disposición y su calidad son únicas»[50]. 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 conjunto construidos y, junto con el patio, las dos ramas de la hélice que constituye el ADN de las arquitecturas de los palacios nazaríes.

50. GRABAR, O. Op. cit., p. 199.



IL. 16. Estudio comparartivo de qubbas. Dibujo: estudio Antonio Cayuelas

LA ALCAZABA Y LA TORRE DEL HOMENAJE BAJO UNA NUEVA MIRADA ARQUITECTÓNICA

A NEW ARCHITECTURAL APPROACH TO THE ALCAZABA AND THE TORRE DEL HOMENAJE

ADELAIDA MARTÍN MARTÍN
UNIVERSIDAD DE GRANADA
adelaida@ugr.es

RESUMEN El presente artículo, es un fragmento de la tesis doctoral: «De la QASABAT al-QADıMA a la ALCAZABA ROJA», en la que se realiza un detallado estudio de la Alcazaba de la Alhambra, elaborado gracias a la recopilación y análisis de la diversa y amplia información existente sobre la misma. En este contexto abordamos una descripción del conjunto, y se elige la torre del Homenaje por ser un elemento clave en el funcionamiento de la Alcazaba, siendo la torre más importante desde el punto de vista estratégico. Se ofrece una descripción de la fortaleza y del elemento elegido, su evolución histórica y su caracterización arquitectónica, aportando inéditas planimetrías e infografías sobre la Alcazaba. Gracias a la documentación gráfica existente y tras numerosas visitas a la Alcazaba; para comprobar y tomar medidas in situ, hemos redibujado la Alcazaba y sus elementos para ser más fieles a la realidad material existente y mostrar con claridad una de las mejores alcazabas hispanomusulmanas.

PALABRAS CLAVE Alhambra; Alcazaba; Torre del Homenaje; Construcción defensiva; Modelado 3D

ABSTRACT The following article is part of the doctoral thesis entitled "De la QASABAT al-QADiMA a la ALCAZABA ROJA", a detailed research into the Alcazaba of the Alhambra, drawing from a wide range of diverse existing literature. In this context, a general description of the fortification is presented and, for that purpose, the Torre del Homenaje is selected since it was a key element in the Alcazaba's functions and also, as it was the most important tower from a strategic point of view. A description of the fortress and its key tower is provided, together with a historical evolution and architectural characteristics, including unpublished renderings of the Alcazaba. By means of the existing graphic visual information and after the numerous visits to the monument, the Alcazaba and its elements have been redrawn to create a more precise representation of the exiting material, and to clearly portray one of the finest examples of Hispano-Muslim Alcazabas.

KEY WORDS Alhambra; Alcazaba; Torre del Homenaje; Defensive Construction; 3D Model

CÓMO CITAR / HOW TO CITE MARTÍN MARTÍN, A. La Alcazaba y la Torre del Homenaje bajo una nueva mirada arquitectónica. *Cuadernos de la Alhambra.* 2018, 48, 41-65. ISSN 0590-1987.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | núm. 48 | 2019 | págs. 41-65
Recibido: 20 enero 2018 | Revisado: 30 marzo 2018 | Aceptado: 5 junio 2018 | Publicado: 27 noviembre 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

Introducción

Los textos referentes a la ciudadela de la Alhambra siempre se han centrado mayoritariamente en el estudio de sus palacios debido a su impresionante arquitectura y deslumbrante belleza. Los trabajos y publicaciones dejan de lado la Alcazaba y en el mejor de los casos la tratan de forma meramente descriptiva, ocultando así el valor de una de las mejores alcazabas de España. Sólo algunos autores, como Manuel Gómez Moreno, Leopoldo Torres Balbás, Jesús Bermúdez Pareja y más recientemente Basilio Pavón Maldonado, Antonio Malpica Cuello y Carlos Vílchez Vílchez entre otros, han profundizado en el tema, dándole a la Alcazaba de la Alhambra la importancia que se merece.

La necesidad de realizar una investigación exhaustiva sobre la Alcazaba de la Alhambra viene motivada por dos razones fundamentales, la primera, por ser modelo de construcción defensiva, ejemplo de edificación militar para otras fortalezas hispanomusulmanas, y la segunda razón, citada anteriormente, por el hecho de ser una construcción que se encuentra tristemente a la sombra de los bellos palacios de la ciudadela, enmascarando estos el valor de la Alcazaba como germen o semilla de la ciudadela de la Alhambra.

Hasta comienzos del siglo XIX la Alcazaba era el reflejo de un recinto anulado y olvidado dentro de la ciudadela de la Alhambra, mostraba un avanzado estado de abandono, con torres y murallas semiderruidas, vegetación descuidada y nulo mantenimiento. Es a finales del siglo XIX, a raíz de una serie de hallazgos de la mano de Mariano Contreras, Modesto Cendoya, Torres Balbás y Bermúdez Pareja fundamentalmente[1], cuando se empieza a intervenir en este espacio, liberándolo de escombros y eliminando todo aquello carente de valor.

El desescombro de la plaza de las Armas, que hasta entonces era una especie de huerta abandonada, supuso el hallazgo del barrio castrense, hecho que atrajo la atención de los primeros estudiosos, más preocupados hasta ese momento por la decoración de los palacios que por los restos arqueológicos de su entorno.

En este artículo y con el objetivo de reconocer los valores universales de la Alcazaba de la Alhambra nos aproximamos a ella como modelo de construcción defensiva que adaptándose al entorno y aprovechando los beneficios de éste se fue modificando y amoldando a las necesidades del momento.

Se describe la Alcazaba de forma detallada y se elige la Torre del Homenaje, como ejemplo de todo el trabajo realizado en la tesis doctoral para cada uno de los elementos que conforman el conjunto de la Alcazaba, realizando una descripción gráfica de lo que queda en pie, junto con la definición de sus características físicas-espaciales, periodo en el que se levanta cada elemento y transformaciones sufridas por el mismo a lo largo del tiempo.

Evidentemente es muy complicado establecer una cronología que esté totalmente documentada, pues existen muchos vacíos documentales, planos poco fiables y escasos datos arqueológicos que nos permitan entender como el recinto se proyectó y materializó en el devenir del tiempo de una manera clara y concisa.

A modo de conclusión, se acompañan a la descripción planimetrías e infografías, que nos ayudan a entender visualmente el conjunto de la Alcazaba y cada uno de sus elementos. Los planos e infografías se realizaron gracias a la recopilación de la numerosa y variada do-

1. Los principales acontecimientos que cambian el devenir de la Alcazaba a partir de finales del siglo XIX son: a) en 1890 Mariano Contreras descubre la primitiva puerta del recinto militar y los baños al pie de la torre de la Vela, b) Modesto Cendoya entre 1909 y 1918 excava y consolida la plaza de las Armas y c) Leopoldo Torres Balbás consolida definitivamente la ciudadela de la Alhambra, realizando innumerables proyectos de intervención durante toda su etapa como arquitecto director de 1923 a 1936.

cumentación gráfica encontrada sobre ella, documentación que posee incongruencias y errores que hemos subsanado en la medida de lo posible.

Usando de base toda la información examinada, el estudio de diseño «Carlos Álvarez Velázquez» bajo nuestra dirección, levantó una maqueta 3d de la fortaleza modelada desde cero, que se puede visualizar en https://youtu.be/Fhj219-YTHs.

En el transcurso de la investigación encontramos dificultades que fueron constantes a lo largo de trabajo: numerosos estudios parciales, casi todos descriptivos y pocos de carácter técnico, escasa información arqueológica y planimetrías pobres y divergentes sobre la fortaleza.

En la recopilación de datos, se utilizaron como fuentes principales la propia Alcazaba, se valoró la dimensión de la investigación arqueológica para el conocimiento histórico del pasado, se revisó la documentación histórica existente útil para establecer posibles dataciones y trabajos anteriores que en mayor o menor medida inciden en el desarrollo de la Alcazaba.

Se analizaron e interpretaron las numerosas imágenes y planimetrías existentes, atendiendo al contexto histórico y cultural de las mismas, por ser una de las formas más intuitivas de conocer la Alcazaba y sus transformaciones. La Alcazaba de la Alhambra, contiene en cada imagen una lectura evolutiva de ella, es decir, una historia o memoria de su devenir en el tiempo.

Por último se analizaron los materiales y técnicas constructivas más destacadas en la Alcazaba, bien por habituales o bien por excepcionales; estudiando las tipologías constructivas y su desarrollo histórico con el fin de establecer tipologías cronológicas.

Mediante la metodología expuesta y con los objetivos planteados, aportamos un fragmento de la tesis doctoral: «De la QASABAT al-QADIMA a la ALCAZABA ROJA», en la cual se ofrece un exhaustivo estudio de una de las mejores alcazabas de España.

OCUPACIÓN DE LA COLINA DE LA SABĪKA

Abordamos en este apartado la actividad constructora que pudo existir en la colina de la Sabīka hasta la llegada de los Reyes Católicos, comenzando por el periodo en que suponemos fue ocupada por primera vez la Granada Íbero-Romana (Iliberri).

Autores como Leopoldo Torres Balbás[2] o Jesús Bermúdez Pareja[3] piensan que la Alcazaba de la Alhambra se formaliza tras la reconstrucción de un castillo tardío romano existente en la colina de la Sabīka, argumentando que la base de prácticamente la totalidad de sus murallas y la de alguna de sus torres manifiestan una fecha de construcción anterior al siglo XI.

No obstante otros, como Antonio Malpica Cuello, consideran que es bastante complicado saber con certeza en que momento fue por primera vez ocupada la colina de la Sabīka:

> [...] los restos que hoy quedan en pie no permiten conocer vestigios pertenecientes a estas posibles primeras construcciones y que en todo caso, no debe considerarse nada más que una estructura castral, aunque en franca oposición a la ciudad por excelencia de este espacio, Ilbira [...] así hoy en día se ha admitido [...] la Colina Roja fue ocupada por primera vez en época Medieval [...].[4]

Es lógico pensar que los vestigios pertenecientes a esta época pudieran provenir de materiales originarios de la ciudad romana de Iliberri, pues los árabes a su llegada, debido a la premura y falta de medios, utilizaron éstos para levantar sus primeras construcciones. Esta posible reutilización de materiales ha propiciado las diferentes teorías sobre la fecha de ocupación de la colina de la Sabīka.

En esta línea de pensamiento, incluso Leopoldo Torres Balbás[5] piensa en algún momento, que tanto las sepulturas romanas encontradas en la falda meridional de la colina de la Alhambra hacia los Mártires[6], como los fragmentos arquitectónicos y piedras con inscripciones atribuibles a dicho periodo en el solar,

2. Leopoldo Torres Balbás realizó un trabajo en 1940: «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII» en el que plasmó documentación sobre las construcciones existentes en la colina de la *Sabīka* antes del periodo nazarí. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII». *Al-Andalus.* 1940, Nº 5, p. 155-174.

3. «***[...]*** *los primeros datos que tenemos de su ocupación no son arqueológicos, nos llegan a través de fuentes árabes escritas. Sin embargo, podemos suponer, por el lugar estratégico que ocupa, que esta colina estuvo poblada, seguramente en época romana, nos basamos en el mortero romano existente junto a la Torre del Homenaje.»* BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Alcazaba y torres de la Alhambra*. Granada: Caja de Ahorros, 1972.

4. MALPICA CUELLO, Antonio. «La Alhambra, ciudad palatina. Perspectivas desde la Arqueología». *Arqueología y Territorio Medieval.* 2001, p. 205-255.

5. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII»..., p. 182.

6. «***Al*** *excavar, poco antes de 1930, las inmediaciones de la torre del Agua, en el Secano de la Alhambra, encontré entre los escombros un dintel de piedra con una inscripción latina alusiva al adorno de un foro y basílica. Según descripciones antiguas estuvo en la puerta de entrada de dicha torre hasta la ruina que se produjo en parte del recinto de la Alhambra al terminar la ocupación francesa de Granada, en la guerra de la Independencia.»* TORRES BALBÁS, Leopoldo. «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII»..., p. 182.

muros y torres de la Alhambra, pudieron haber sido llevados a ésta desde el cerro frontero de la Alcazaba Qadīma, donde fueron hallados bajo tierra en el siglo XVIII.

De igual modo piensa para la lápida visigoda descubierta bajo tierra en la segunda mitad del siglo XVI en la Casa Real Vieja[7], ya que ésta pudo haber sido transportada a la colina desde otro sitio.

Por lo tanto no sabemos, pues no poseemos documentación certera sobre el hecho, el momento en que fue ocupada por primera vez la colina de la Alhambra: la Sabīka. Apostando las últimas investigaciones por ocupaciones más tardías de las épocas romana y visigoda, concluyendo que sería difícil demostrar un origen anterior al siglo IX.

SIGLO IX. ḤIṢN O QAL'A AL-ḤAMRĀ'

Del siglo IX, a diferencia de siglos anteriores, se poseen las primeras reseñas documentales sobre el recinto analizado. La cita más antigua es del año 860, deduciéndose de la misma, que en dicho año existía un castillo en el solar de la Alcazaba, en el que se refugian tropas musulmanas acosadas por indígenas andaluces. También aparece mencionada cuando historiadores musulmanes describen otros hechos parecidos ocurridos en el año 889 (en la fortaleza se refugian árabes acaudillados por Sawwār en lucha contra los indígenas andaluces), en este caso es llamada Qal'a al-Ḥamrā', castillo rojo[8].

Estas primeras citas tienen que tomarse con cautela, ya que la historiografía islámica está llena de interpretaciones de noticias. Apareciendo versiones que se adaptan a hechos o acontecimientos contemporáneos, utilizando en ellas el nombre de lugares o de personajes que les eran más conocidos[9]. Además, los textos analizados no son los originales, sino copias de siglos posteriores, lo que generaría aún mayor incertidumbre.

Las primeras citas históricas que hacen referencia a Qal'a al-Ḥamrā' como emplazamiento ocupado las encontramos en los siguientes textos:

En *Al-Iḥāṭa* de Ibn al-Jaṭīb (siglo XIV): «[...] fue el que fortificó Madīnat al-Hamrā' de noche, y la llama resplandeció para los árabes de al-Fahs [vega].» [10]

En un texto del historiador Ibn-Ḥayyān (siglo XI), que describe la rebelión de los muladíes:

> [...] Un agudo sentimiento nacional empezó a hacerse sentir en los árabes y los españoles de la ciudad de Elvira, separándolos en dos bandos antagónicos. Los árabes, que eran allí minoría, no tuvieron más remedio que refugiarse en la fortaleza de Granada (Alhambra), cuyos muros se hallaban a la sazón derruidos.
>
> Se encerraron allí y comenzaron a hacer frente, de día, a los ataques de los españoles y los muladíes, sus enconados enemigos, que los hostigaban y los obligaban a la pelea, mientras de noche reconstruían las partes averiadas de la fortaleza, a la luz de las antorchas [...]. [11]

De ambos textos se desprende la existencia de una fortaleza, con las siguientes posibilidades:

- La existencia de un castillo en Garnāta y su restauración por parte de Sawwār Ibn Ḥamdūn en el siglo IX.
- La creación de una fortaleza por parte de Sawwār en el siglo IX.

Ambas opciones son difíciles de comprobar y demostrar actualmente, concluyendo que los restos que hoy quedan en pie en la Alcazaba no nos permiten, a falta de estudios arqueológicos sistemáticos sobre esta parte de la Alhambra[12], reconocer vestigios pertenecientes a estas primeras construcciones.

Con respecto a la procedencia del nombre al-Ḥamrā', que aparece en el texto del siglo XIV, hay diversas opiniones:

- La luz rojiza de las antorchas es la que da el nombre de Ḥamrā'.
- El nombre proviene del conglomerado rojizo de la colina de la Sabīka.

Para la mayoría de los autores estudiados, el nombre de al-Ḥamrā' proviene sin duda del color de la arcilla del cerro en el que se asienta, la cual es también utilizada para la construcción de sus cimientos y muros.

7. Hoy se conserva empotrada sobre la puerta exterior de la sacristía de Santa María de la Alhambra, aludiendo su epígrafe a la construcción y consagración de tres iglesias, una de ellas en un lugar llamado Natívola, cuyo emplazamiento ignoramos, en fechas que corresponden a los años 594 y 607.

8. Con el asesinato del caudillo de los árabes granadinos Yaḥayà ibn Ṣuqāla, junto a algunos de sus seguidores en el año 889, comienza en Granada la rebelión de los conversos convertidos a la fe musulmana. Sawwār ibn Hamdūn al-Qaysī sucede a Yaḥayà, el cual se refugia en Qal'a al-Ḥamrā', al levantarse ese año toda la cora.

9. PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel. «La Alhambra y el Generalife de Granada». *Artigrama*. 2007, Nº 22, p. 187-232.

10. GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*. Desde un texto de Ibn al-Jaṭīb. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1988.

11. Ibn HAYYAN. «Al-Muqtabis III». Traduc. José E. GURÁIEB. *Cuadernos de Historia de España*. 1952, XVIII, p. 155-156.

12. MALPICA CUELLO, Antonio. «La Alhambra, ciudad palatina. Perspectivas desde la Arqueología»..., p. 205-255.

Un trabajo más reciente, realizado por María José de la Torre[13], aporta datos objetivos en cuanto al color original de los paramentos externos de la Alhambra. Siendo para ella el siglo XI el origen de esta construcción.

Independientemente de las tesis expuestas, lo que está claro es que la denominación de la Alhambra: al-Ḥamrā', es anterior al establecimiento de la dinastía nazarí y así aparece mencionada la fortaleza en los textos analizados.

SIGLO XI. ETAPA ZIRÍ. ḤIṢN AL-ḤAMRĀ'

Para el análisis del devenir del recinto en el siglo XI, las investigaciones se apoyan en las memorias de 'Abd Allāh (1077-1090), que ofrecen nuevos datos para el conocimiento de la evolución histórica de la Alcazaba de la Alhambra. Los textos nos hablan de diferentes construcciones realizadas en la colina de la Sabīka durante este siglo.

De las memorias se desprende la construcción de una fortaleza «Ḥiṣn al-Ḥamrā'» por parte del judío Yūsuf Samuel Ibn Nagrālla (consejero de los monarcas ziríes hacia el año 1052), para refugio de él y de su familia:

> Refiere 'Abd Allāh, el último zirí granadino, en sus Memorias, que el judío Samuel ibn al-Nagrīla [...] hizo construir la fortaleza de la Alhambra para refugiare en ella con su familia, hasta tanto que se restableciera la calma, cuando el rey de Almería al-Mu'taṣim [...] penetrase en Granada y se hiciera dueño de la ciudad. Dicha construcción de la fortaleza roja debió, por tanto, tener lugar entre el año 1052, fecha en que al-Mu'taṣim comienza a gobernar Almería, y el año 1056-7, en que el famoso visir muere asesinado.[14]

Recordemos que el siglo XI históricamente se caracteriza por la existencia de conflictos entre cristianos, árabes y judíos. Narrándose en las memorias cómo el judío Samuel ibn-Nagrela temiendo una reacción de la población islámica contra su persona elevó sobre el cerro de la Sabīka una fortaleza donde construyó su residencia. Leopoldo Torres Balbás interpreta la noticia de 'Abd Allāh, como una reconstrucción o ampliación de una anterior fortificación.

Con respecto a la ocupación de la colina, de los textos árabes se desprende, que después de la trágica muerte de Joseph ben Nagrela, el mismo 'Abd Allāh refiere que cuando ordenó la construcción de un muro contiguo a la Alhambra, los albañiles encontraron una orza llena de monedas de oro al cavar en el emplazamiento de la casa del judío Abu-l-Rabi, tío de Joseph.

> Estas monedas de oro ŷa'faríes las acuñó el rey de taifas zaragozano Abū Ŷa'far Aḥmad ibn Sulaymān, cuya kunya dio nombre a la Aljafería. Como estos cimientos de la nueva muralla fueron antes de la casa del judío Abū l-Rabī, tesorero del rey Bādīs, pensó 'Abd Allāh que quizás habría más tesoros, por lo que mandó que viniera a su presencia su hijo, que vivía en Lucena, huido de Granada a causa del «pogrom» de 1066. Era yerno de Ibn Maymūn, alamín de la aljama judía de Lucena, nombrado por el mismo 'Abd Allāh. Aquél pensó que era una trampa y que su yerno acabaría encarcelado y torturado, por lo que no acudió a la llamada del rey, produciéndose una rebelión de los judíos de Lucena.[15]

En este texto se habla del paño de muralla que desciende desde la cara norte de la Alcazaba y que enlaza con la ciudad mediante la Bāb al Difāf. Paño que es excavado y reconstruido con fábrica de ladrillo en el año 1960 por Jesús Bermúdez Pareja.

Luego de los textos se deduce la incorporación de la Alcazaba al recinto general de Granada en el siglo XI. Sobre este acontecimiento Antonio Malpica Cuello dice:

> [...] configurada la Alhambra como alcazaba unida a la ciudad por un paño de muro y con una coracha que le permitía el abastecimiento del agua del río Darro [...] en la cara norte de la Alcazaba se ve con claridad la existencia de pequeñas torres rectangulares que apenas sobresalen de la línea de muralla. Deben responder al esquema constructivo del periodo Taifa. Incluso la forma del polígono irregular que presenta su planta, nos hace pensar que quedan restos visibles del primitivo recinto zirí [...] En el segundo texto se pone de relieve cómo al ser construida la muralla que servía para unir la Alcazaba con la ciudad de Granada se descubrieron restos posiblemente del edificio construido por el visir judío [...] De todos modos, es evidente que la construcción urbana de Granada y su desarrollo puso

13. DE LA TORRE LÓPEZ, Mª José. *Estudio de los materiales de construcción en la Alhambra* (Tesis Doctoral). Granada: Universidad de Granada, 1995, p. 213.
14. LÉVI-PROVENÇAL, Évariste y GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *El Siglo* XI *en 1ª persona. Las «Memorias» de 'Abd Allāh*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
15. LÉVI-PROVENÇAL, Évariste y GARCÍA GÓMEZ, Emilio. El Siglo XI en 1ª persona. *Las «Memorias» de 'Abd Allāh*..., p. 238-240.

> en funcionamiento la Colina Roja, con un carácter eminentemente militar. Los acondicionamientos precisos son perceptibles con una observación medianamente detenida de los restos presentes, aunque es preciso su estudio pormenorizado. El más importante de todos es el aprovechamiento de la muralla para construir una coracha que descendía hasta el mismo Darro, de donde tomaba el agua. Aún quedan vestigios visibles en el conocido actualmente como Puente del Cadí, en realidad la Bāb al-Difāf.[16]

Los diferentes textos analizados demostrarían que:

- La ciudadela de la Alhambra se configura al igual que la ciudad de Granada, gracias a las transformaciones espaciales y funcionales sufridas por una fortificación en el tiempo, paso de un Ḥiṣn (siglo XI) a Qaṣabat (siglo XIII) y de una Qaṣabat a una Madīnat.
- En la zona de la Alhambra había viviendas pertenecientes a judíos de clase social alta en el siglo XI.
- La incorporación del recinto fortificado en la Sabīka al recinto general de Granada en el siglo XI mediante el sistema de coracha y la puerta de los Tableros (bāb al-Difāf).

Otros textos analizados en las memorias, hablan sobre posibles mejoras realizadas en el Ḥiṣn al-Ḥamrā`, describiéndose como 'Abd Allāh se apresura a aplicar en las fortificaciones de Granada las mejoras defensivas vistas en la fortaleza de Belillos[17], construida por un contingente de soldados de Alfonso VI al servicio de Al-Mu'tamid de Sevilla, del que se apoderaron las tropas del monarca granadino en el año 1075.

Independientemente de lo expuesto, la duda que nos planteamos es lo acaecido en el espacio de tiempo comprendido entre los hechos narrados anteriormente del siglo IX y lo descrito en las memorias de 'Abd Allāh, para el caso de que ya existiese una fortaleza en la citada colina.

DESCRIPCIÓN DEL RECINTO EN EL SIGLO XI. ḤIṢN AL-ḤAMRĀ'

El recinto Ḥiṣn al-Ḥamrā' se asienta en la colina de la Sabīka, elevación que se enfrenta a la ciudad de Granada como una verdadera atalaya, que domina todo el territorio y acoge un sistema defensivo propio de las ciudades de su tiempo. Además, la topografía del solar y el poder dotarse de agua desde el río Darro, le permiten evolucionar hacia una ciudadela, pues la existencia de agua es determinante para el desarrollo urbano del territorio.

El Ḥiṣn se levanta en el extremo más occidental de la colina, adaptándose al relieve del solar al igual que lo hiciera Ḥiṣn Garnāta en la colina frontera[18]. La fortaleza con forma irregular posee sus lados mayores en las orientaciones Norte y Sur, y sus lados menores en el Este y Oeste, siendo el del este de mayor longitud. Ubicándose la entrada del recinto en el extremo suroeste.

> Creo que en la Alcazaba granadina de ben Alhamar, los muros con zarpas y torres pequeñas apenas destacadas del lienzo norte, así como los sillares ciclópeos unidos en seco de sectores determinados de la fortaleza, si no son vestigios aprovechados de los siglos XI y XII, si deben estudiarse dentro de la arquitectura prenazarí [...] A favor de una alcazaba prenazarí creo que debe contar la planta irregular de su recinto, que, si en parte es impuesta por lo abrupto de la naturaleza, al igual que ocurre con las alcazabas conocidas del siglo XI [...]. [19]

En este periodo el lado norte se encuentra reforzado por tres torres, hecho que se demuestra por el sistema constructivo empleado: tapial de hormigón de cal grasa, y por el tamaño y proporción de sus refuerzos.

> De la Alhambra musulmana anterior a los nazaríes, cuyas construcciones he intentado ir rastreando a través de tan escasos recuerdos históricos, tan sólo quedan, como restos visibles, algunos cimientos y pequeños paños de lienzos de muros y torres, que sirvieron de asiento a las fortificaciones de la Alcazaba del siglo XIII, en sus frentes de Levante y Norte. Están formados por tapias de dura argamasa, entre las que asoman cantos rodados. En las esquinas de las torres alternan lajas de piedra con dobles filas de ladrillos gruesos, y éstos también se interponen entre las tapias. [20]

16. MALPICA CUELLO, Antonio. «La Alhambra, ciudad palatina. Perspectivas desde la Arqueología»..., p. 208-209.
17. La fortaleza de Belillos debió estar en uno de los caminos de entrada a la Vega de Granada, camino que iba a ésta desde Alcalá la Real, y junto al río del mismo nombre, tal vez como sospecha Manuel Gómez-Moreno en el cerro de los Infantes, emplazamiento de la antigua Ilurco, al noroeste de la célebre «Puente Pinos» y a unos 2 kilómetros del pueblo actual. Ibn al-Jaṭīb refiere que en el castillo de Belillos fue desbaratado el ejército de San Fernando por los granadinos, en 1245.
18. La elección del cerro de la orilla derecha del Darro para ubicar el municipio romano de Iliberri, en vez del frontero más elevado y abrupto, se puede justificar según Leopoldo Torres Balbás por la facilidad de proveer a este de aguas corrientes, por tener más extensión y pendientes más suaves que el de la Alhambra (Sabīka).
19. PAVÓN MALDONADO, Basilio: «Estudios sobre la Alhambra, I». *Cuadernos de la Alhambra*. 1975, Anejo I, p. 29.
20. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, p. 46-47.

En el lado sur no hubo torres hasta el siglo XII, siendo en la etapa almohade cuando se levanta la torre de la Sultana.
El lado este es reforzado con tres torres, que en etapas posteriores son embutidas por otras torres de mayor tamaño; como es el caso de la torre central (embutida por la torre Quebrada con Yūsuf I), o sustituidas por otras nuevas (las torres de los extremos son sustituidas por otras nuevas como las del Homenaje o la del Adarguero con Muḥammad I)[21].
En el interior encontramos en esta época, el aljibe y la plaza de las Armas ocupada por tiendas de campaña[22]. Con respecto al Aljibe, Gómez Moreno[23], dice que desde la Alcazaba, en este siglo, se baja a la puerta de los Tableros para sacar agua a brazo y surtir la fortaleza, ya que no existe agua corriente antes del siglo XIII en la colina de la Sabīka. Luego el aljibe se llena con agua recogida del río Darro y/o por la almacena de la lluvia.
En el extremo noroeste, probablemente existe en este siglo otra torre de refuerzo en esquina, que posteriormente es sustituida por la de la Vela en el siglo XIII.
En relación a la fecha de construcción de la entrada primitiva al recinto, no hay unanimidad al respecto[24]. Nosotros la fechamos en el siglo XI, y le asignamos reformas posteriores en el siglo XIII, acompañadas de recorridos tortuosos previos a su paso. Además concluimos, que un estudio arqueológico que arroje luz es bastante complicado debido:

- A las numerosas reformas realizadas en ella desde el siglo XI al XVI.
- Las reformas realizadas a lo largo del tiempo presentan técnicas y procesos constructivos similares, que complican su datación.

SIGLO XII. ETAPA ALMOHADE-ALMORÁVIDE. AL-QAL'A AL-ḤAMRĀ'

Se sabe por documentos históricos que la fortaleza en el siglo XII es utilizada como refugio por el partido nacionalista contra los almorávides y los almohades, los cuales residían en la Alcazaba Qadīma. Éstos al recuperar la fortaleza, encuentran un recinto abatido y derruido debido al papel que desempeña en la resistencia del partido Nacionalista.
Para Balbás[25], el hecho de que tanto en 1145 como en 1162, se apoderaran de Granada y se instalaran en ella sin grandes dificultades, mientras la guarnición se defiende con éxito en la fortaleza de la Sabīka, indica mayor capacidad de defensa y fortaleza de esta última en este periodo.
En el paño sur de la Alcazaba, en la etapa almohade (entre los siglos XII-XIII) se levanta la torre de la Sultana. Torre con características constructivas y espaciales totalmente distintas a las levantadas en la etapa anterior zirí. Esta torre a diferencia de las anteriores, es hueca y presenta dos pisos.
En resumen podemos decir que no parece que en el siglo XII hubiese ninguna actividad constructiva en la colina. Todo lo más pequeñas obras de reparación y acondicionamiento de la fortaleza cuando sirvió de refugio en luchas contra los almorávides en 1145 y contra los almohades en 1662, cuando Granada es tomada por los andalusíes de Ibn Hamušk, yerno de Ibn Mardanīš.

SIGLO XIII. LA ETAPA NAZARÍ: AL-QASABA AL-ḤAMRĀ' Y MADĪNAT AL-ḤAMRĀ'

En el siglo XIII 1238 Muḥammad Ibn al-Alhamar establece en Granada la capital de la dinastía que el inicia, se instala en un primer momento en la Alcazaba Qadīma y unos meses más tarde ubica su residencia en la fortaleza de la Sabīka, para desde una mejor situación estratégica, crear bajo su protección la ciudadela de la Alhambra. Para ello lleva agua hasta ella desde el río Darro y repara la vieja fortaleza (Ḥiṣn) y las dos corachas que la unían con el Albaicín y con el Castillo de Mauror.

21. *«Evidentemente los ángulos noreste y sureste, por lógica constructiva y defensiva poseen torres para el refuerzo de las esquinas: La existencia de una torre zirí en la esquina sureste, donde fue construida en la etapa nazarí la torre del Adarguero podría ser corroborado, si se realizara una excavación en profundidad en la zona interior. Con respecto al ángulo noreste, donde se levantó la del Homenaje es muy difícil de demostrar ya que esta se realiza con cimentación profunda y sótano».* VÍLCHEZ VILCHEZ, Carlos. «La primitiva puerta de *Ḥiṣn Al-Ḥamrā'* en la etapa zirí (s. XI)». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. 2012, Nº 61, p. 134.
22. *«Recordemos que los ziríes eran bereberes, de la tribu Ṣanḥāÿa, y la jaima era vivienda común entre los bereberes del Norte de África en al-Magrib o Ifrīqiya. En la Casita de las Pinturas del Partal, de la etapa del sultán nazarí Muḥammad III (1302-1309), podemos ver unas bellas jaimas donde se celebran las fiestas después de la victoria en la «razzia» veraniega.»* VÍLCHEZ VILCHEZ, Carlos. «La primitiva puerta de *Ḥiṣn Al-Ḥamrā'* en la etapa zirí (s. XI)..., p. 134.
23. GÓMEZ MORENO, Manuel. «El arte árabe Español de los almohades». En: *Ars Hispaniae*, Vol. III. Madrid, 1951, p. 262.
24. Carlos Vílchez la fecha en el siglo XII-XIII, Rafael Manzano en el siglo XI, Basilio Pavón en el siglo XIII, Antonio Malpica en el periodo anterior al mundo nazarí, tal vez en el siglo XI.
25. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII»..., p. 155-174.

La llegada de agua a la colina, es trascendental para el desarrollo urbano de la ciudadela. Muḥammad I ordena la construcción de la acequia Real o acequia del Sultán (al-sāquilla al-sultān) para garantizar un suministro de agua permanente en la colina de la Sabīka. Se posibilita de esta manera, en el siglo XIII, el poblamiento de Madīnat al-Ḥamrā'. Este hecho fue uno de los primeros actos planificadores de la Alhambra y asegura el desarrollo y próspero crecimiento de la colina.

Antes del siglo XIII en la colina de la Sabīka no había configurado ningún sistema hidráulico para el abastecimiento del recinto existente. Del siglo XI al XIII el agua se garantiza gracias a la coracha que desde el río Darro facilita la toma y el acarreo de la misma hasta el aljibe de la Alcazaba. No existiendo testimonio arqueológico de otro tipo de edificaciones ni conducciones de agua anteriores que no fuesen el aljibe de la primitiva Alcazaba y la coracha asociada a ella[26].

Cuando se establece la dinastía nazarí en Granada, se sigue pensando en el río Darro como lugar más idóneo para captar y conducir agua en abundancia hasta la colina. Se construye para ello la citada acequia.

Muḥammad I inicia un programa constructivo en la Sabīka que culmina con la conformación de una nueva medina yuxtapuesta a la de Garnāta en fechas más tardías.

Las intervenciones de Muḥammad I se desarrollan entre los años 1238 y 1239, siendo su hijo Muḥammad II (1239-1302) el que las complete[27], y acometa la tarea de levantar nuevas construcciones exteriores a la fortaleza, en la misma colina de la Sabīka hacia el Este.

Muḥammad I edifica sobre la base de algunas torres arruinadas, y reconstruye los paños de murallas existentes. Estas obras tienen como fin convertirla en una verdadera fortaleza, dotándola de elementos defensivos adecuados a las nuevas necesidades[28]. Se aprovechan los muros anteriores que se complementan con nuevos lienzos y torres de nueva planta: se refuerzan los puntos débiles con las grandes torres de la zona este: torre del Homenaje, Quebrada y Adarguero, y al Oeste se ubica la enorme torre vigía de la Vela. Se renuevan murallas (destaca el regruesamiento de la muralla oriental), adarves y se rodea todo el recinto con un antemuro o barbacana.

Se prolongan las murallas a lo largo de la colina cercando los nuevos palacios, manteniéndose el foso que precede a la fortaleza (hoy plaza de los aljibes) y se dificultan los accesos con nuevas puertas en recodo.

La topografía de la Sabīka no permite alterar la extensión de la fortaleza, lo que implica que las modificaciones consistan en mejorar el sistema defensivo existente. El gran volumen de las nuevas torres sobre la superficie no ampliada, hacen que esta fortaleza se manifieste compacta e imponente.

Algunas de estas torres son de grandes dimensiones y constituyen auténticas fortalezas independientes, ajenas por completo a los usos imperantes hasta entonces en la arquitectura militar andalusí. La más imponente de todas ellas es la del Homenaje. Su distribución interior, con tres zonas claramente definidas y accesos independientes (almacén/mazmorra, cuerpo de guardia, sala de audiencias, vivienda) le dan un carácter castrense, administrativo y residencial desconocido en al-Andalus.

Además de realizar refuerzos, y de formalizar nuevos paños, torres y puertas, en este periodo también se levantan los baños y viviendas de la plaza de las Armas.

Con estas actuaciones se marcan las pautas para generar el nuevo perfil militar de la colina de la Sabīka, siendo los próximos sultanes nazaríes quienes culminen la Alcazaba y la ciudadela que nace bajo el amparo de ésta.

En el periodo nazarí, surgen tras el reinado de Muḥammad I y Muḥammad II, elementos clave para la renovación de la fortaleza: la torre-puerta de las Armas en la parte norte del recinto; tal vez edificada por Muḥammad III, la puerta de la Tahona en el punto de unión entre la Alcazaba y los Palacios, las Caballerizas en lateral oeste de la puerta-torre de las Armas, y la torre Quebrada en el lateral este del recinto, levantada durante el reinado de Yūsuf I, suplantando la anterior torre zirí de menor tamaño.

Cuando se proyecta el crecimiento urbano de la colina, los nazaríes levantan la citada torre-puerta de las Armas con la finalidad de comunicar la ciudad de Granada con los primeros palacios de la Alhambra.

Los nazaríes levantan esta puerta-torre para reforzar el extremo norte de la fortaleza, y defender el

26. PÉREZ ASENSIO, Manuel. «Intervención arqueológica en un tramo de la Acequia Real de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra.* 2008, Nº 43, p. 103-118.

27. «*Algunas crónicas castellanas atribuyen Muḥammad I, las primeras tareas de mejoras en la fortificación existente.*» GÓMEZ MORENO, Manuel. «Granada en el siglo XIII». *Cuadernos de la Alhambra.* 1966, Vol., 2, p. 8. *a éste [refiriéndose a Muhammad I] se deberá la fortaleza, y al hijo otra serie de edificaciones exteriores, sobre la meseta que le sigue hacia Oriente, de modo que por efecto de ellas pudo llamarse ciudad (medina Alhamrá). «* GÓMEZ MORENO, Manuel. «Granada en el siglo XIII»..., p. 8.

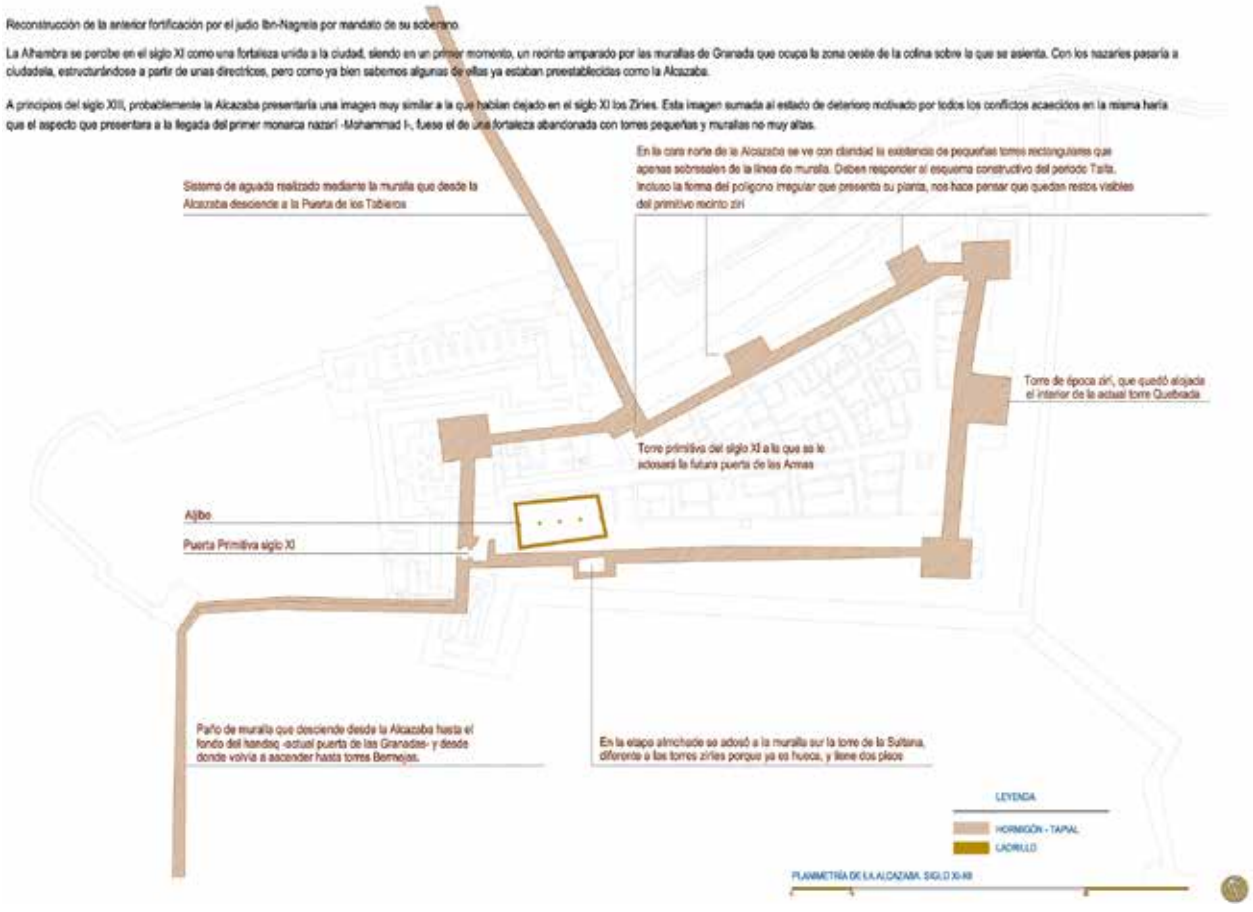
28. Cambio funcional: paso de Ḥiṣn a Qaṣabat.

primer enlace directo que se produce entre Granada y el poblado de la Alhambra. Surge por lo tanto en relación directa con la construcción de los primeros palacios Alhambreños, asignados a Muḥammad II y Muḥammad III, planteándonos dos opciones:

- Esta puerta se levanta con Muḥammad II y posteriormente es sustituida por otra, tal vez con Ismā'il o Yūsuf I.
- Esta puerta se levanta con Muḥammad III, monarca que traza y define el urbanismo Alhambreño.

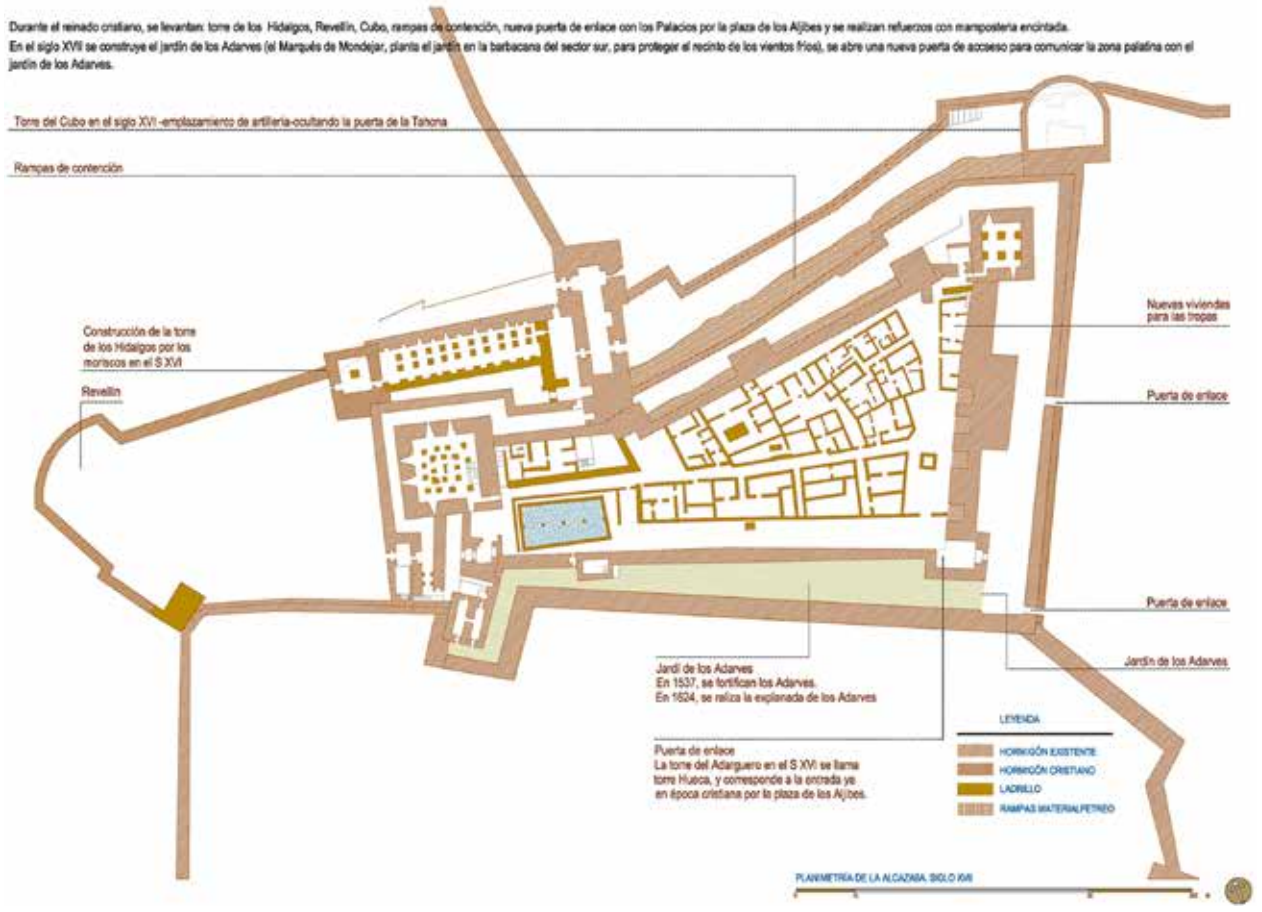
Ambas hipótesis son bastantes difíciles de demostrar actualmente, ya que habría que realizar un intenso trabajo arqueológico en esta zona. Nosotros apoyamos la segunda opción ya que la consideramos más plausible.

Independientemente de las dos opciones, en relación a esta puerta surgen dos elementos arquitectónicos que no tienen sentido sin la existencia de ésta: la puerta de la Tahona ubicada en el ángulo noreste de la Alcazaba, elemento charnela entre la Alcazaba y la plaza «de organización urbanística" (ubicada ante la citada puerta y los palacios de la Alhambra), y las cabellerizas, espacio creado y utilizado para dejar los caballos, de aquellos que accedían a los palacios por este acceso norte.



IL. 1. Adelaida Martín Martín, Evolución histórica de la Alcazaba (Siglo XI-XII), 2015, Planimetría, 2386 x 1717 pixeles

IL. 2. Adelaida Martín Martín, Evolución histórica de la Alcazaba (Siglo XIII-XIV), 2015, Planimetría, 2386 x 1717 pixeles



IL. 3. Adelaida Martín Martín, Evolución histórica de la Alcazaba (Siglo XVII), 2015, Planimetría, 2386 x 1717 pixeles

IL. 4. Adelaida Martín Martín, Planta General de la Alcazaba, 2015, Infografía, 3000 x 2250 pixeles

DESCRIPCIÓN DEL CONJUNTO EN LA ACTUALIDAD

Antes de centrarnos en el estudio de la torre del Homenaje se realiza una descripción del conjunto de la Alcazaba, analizando sus características físicas y espaciales junto a su estructura y funcionamiento.

La descripción del recinto ha de hacerse teniendo en cuenta su función: fortaleza militar reservada a la guardia del sultán, posicionada de manera estratégica para observar y controlar la ciudadela de Alhambra, la ciudad baja de Granada y sus contornos.

El trazado del recinto proyecta en planta un cuadrilátero irregular: su lado norte tiene una longitud de 100 m, su lado este mide 74 m y desde aquí el recinto se va estrechando progresivamente hacia el Oeste, levantándose en este extremo la torre de la Vela, la puerta Primitiva de la fortaleza, el baño y el aljibe. En el lienzo este resalta la torre del Homenaje, junto con las torres Quebrada y Hueca.

En el interior del recinto se halla el barrio castrense (plaza de las Armas) estructurado en dos zonas separadas por una calle alargada y estrecha orientada hacia la torre de la Vela. Al norte de la calle se agrupan de forma irregular once viviendas de diferentes tamaños y estructura semejante. Son las residencias de la guardia, que responden al esquema doméstico del mundo hispanomusulmán: entrada en recodo y pequeño patio en cuyo centro existe un elemento para el almacenamiento del agua: una fuente, un estanque o como en una de ellas, una alberca. De una a tres estancias, dependiendo del tamaño de la casa, rodeando y abriéndose al patio de planta baja, del cual arrancan unas estrechas escaleras que conducen hacia la planta superior. Algunas viviendas dan directamente a la calle principal y otras a callecitas secundarias, organizándose todo de una manera sencilla.

Al Sur de la calle central hay otros muros de características semejantes a los de las casas, si bien su distribución más homogénea y regular. Estos aspectos hacen pensar a los investigadores que estas estructuras correspondan a almacenes y/o quizás barracones para la guardia joven.

Originalmente este espacio se destina al asiento de las tiendas de campaña de la guarnición militar y posteriormente, con la llegada de Muḥammad I, se consolida con la construcción de las viviendas descritas. Esta zona se halla enterrada y oculta bajo escombros hasta que es excavada y recuperada por Modesto Cendoya entre 1916 y 1918. De estas viviendas hoy solo quedan los restos de los arranques de sus muros.

IL. 5. Adelaida Martín Martín, Vista Aérea_Torre de la Vela, 2015, Infografía, 1950 x 1463 pixeles

La calle principal culmina en su extremo oeste con el gran aljibe, que garantiza el abastecimiento de agua a la fortaleza y un baño de uso colectivo.

El aljibe es la construcción más sobresaliente de la plaza de Armas. Se sitúa al pie de la torre de la Vela y no lejos de la puerta Primitiva del recinto, separándose de los baños mediante una ancha calzada o calle principal, bajo la cual discurren transversalmente un pasadizo y canal que unen ambas construcciones. Los baños se construyen a una cota inferior que la del aljibe. Del aljibe, muy reformado en época moderna, subsiste la planta vieja de dos naves, claraboyas y conducciones de agua que llegan hasta la torre vecina y el baño.

Los baños construidos por Muḥammad I para las tropas que residen en la Alcazaba, se encuentran adosados a la torre de la Vela y al lienzo norte de la fortaleza. Se proyectan bajo la rasante de la plaza, de modo que sus bóvedas y claraboyas irían originalmente a la altura de aquella. La finalidad de construirse bajo la rasante es el mantener mejor la temperatura del ambiente. La existencia de las claraboyas, facilita la entrada de luz y la regulación de la temperatura y humedad interior.

De dimensiones reducidas y sencilla estructura, es el más antiguo de la Alhambra. Este baño sigue la misma tipología que el Buñuelo del siglo XI, aunque al estar éste en un nivel inferior, la iluminación original sería cenital.

El baño y el aljibe son descubiertos y excavados por Modesto Cendoya entre los años 1907 y 1909, quien los representa por primera vez en el plano de la Alhambra del año 1909.

En el extremo oriental, cerca de la torre Quebrada, al nivel del suelo se hallan varios silos que bien podrían ser de la misma época del barrio militar, aunque según Antonio Malpica no tengamos una idea muy cabal al respecto, pues no contamos con cronologías establecidas a partir de excavaciones estratigráficas.

De las torres existentes la que más marca la imagen fortificada de la Alcazaba es la torre del Homenaje, ubicada en el ángulo noreste del recinto. Aunque su altura no supera los 25 metros y no alcanza a la de la Vela, parece la más imponente de todo el recinto, seguramente por su posición[29]. En esta torre probablemente estaría en un primer momento la vivienda de Muḥammad I y posteriormente sería usada por los alcaides de la fortaleza.

En esta torre se sitúa el servicio de información y el estado mayor que regula y controla todo el sistema defensivo de la Alhambra, pues a través de ella la guardia se distribuía por todo el recinto de la Alhambra.

Tiene en su interior cinco plantas y un silo en la base, más una terraza con una pequeña plataforma desde la que se pueden enviar y recibir señales visuales a los castillos y torres de vigilancia diseminados por puntos estratégicos situados en los montes que rodean Granada, formando parte del sistema defensivo nazarí.

La torre Quebrada se encuentra situada en la mitad del lienzo oriental de la fortaleza, es maciza hasta la línea superior de la muralla y a partir de ese nivel, dos pisos más de cinco habitaciones cada uno la completan. Manifiesta una hendidura causada por el hundimiento de su parte alta en el año 1838, recibiendo su nombre a raíz de este acontecimiento. Esta torre es una ampliación de la primitiva torre de época zirí alojada en su interior.

La torre más meridional (conocida actualmente como torre Hueca) es llamada en el siglo XVI la del Adarguero y remplaza otra anterior de tamaño inferior. La actual hueca (de ahí su nombre), corresponde a la entrada del recinto por la plaza de los Aljibes en época castellana.

29. Aunque es un poco menor que la Torre de la Vela al estar situada más elevada sobre la anterior, su terraza se convierte en el punto más elevado de la Alcazaba donde se contempla todo el Conjunto Monumental y los principales cerros cercanos a la misma, siendo uno de los puntos privilegiados para la vigilancia y control de los demás puntos defensivos del Recinto.

La torre de la Vela es la más proporcionada y mejor dimensionada de todo el conjunto. Su imagen exterior es reflejo de una arquitectura de gran sobriedad y sentido constructivo propia de las estructuras defensivas de época almohade. Cierra el lado oeste del recinto defensivo sobre la ciudad y responde a la categoría de torre atalaya que vigila todo el espacio de la Vega.

Símbolo emblemático de la ciudad de Granada, es uno de los edificios más importantes de la Alhambra tanto en los aspectos constructivos como funcionales. En su base tiene un silo o mazmorra sobre el cual se levantan cuatro plantas y una terraza con unas inmejorables vistas de la ciudad. En la terraza que corona la torre, originalmente dotada de almenas, hay una espadaña con la famosa campana de la Vela.

En el lienzo norte existen tres pequeñas torres macizas (de las que ya hemos hablado), una de ellas parcialmente destruida por la torre-puerta de las Armas. Son torres rectangulares de paso que apenas sobresalen de la línea de la muralla. Están realizadas con tapial hormigonado y forradas en algunos puntos con mampostería encintada y ladrillo. Probablemente las torres sean construcciones de los siglos XI y los revestimientos de mampostería correspondan a reparaciones del siglo XIV y XV.

En la etapa almohade se adosa a la muralla sur del recinto la torre de la Sultana (llamada también del Arriate y de los Adarves), torre defensiva que enlaza con la torre del Adarguero (esquina sureste) mediante un adarve de unos dos metros de espesor. Sirve de nexo de unión, mediante una puerta a la izquierda de su base, de la plaza de las Armas y del jardín de los Adarves.

De base rectangular, aunque algo deformada, se encuentra adosada a la muralla por uno de sus lados mayores. Disposición poco frecuente en el recinto amurallado de la ciudadela, si se la compara con el resto de torres del recinto.

Al Oeste de ésta, se emplaza la torre de la Pólvora donde se encuentran los famosos versos de Francisco A. de Icaza sobre la belleza de Granada: «Dale limosna, mujer, que no hay en la vida nada como la pena de ser ciego en Granada.»

Actualmente esta torre permite el acceso al interior de la Alcazaba desde el jardín de los Adarves, teniendo adosado a ella un mirador. Es la torre más pequeña de la Alcazaba y responde a una construcción de paso con dos puertas en cada una de sus fachadas principales.

Es una torre de alto valor estratégico, protege el lado meridional de la torre de la Vela y vigila la puerta Primitiva y el antemuro meridional (barbacana), actualmente soterrado bajo el jardín de los Adarves. Esta zona aumenta en importancia estratégica a partir del siglo XV con los progresos de la artillería.

Desde ella arranca el lienzo de muralla que enlaza con la puerta de las Granadas y torres Bermejas. Además en el siglo XVII, aprovechando el aterrazamiento de esta zona, y utilizando los lienzos de muralla de la Alcazaba, se construye el actual jardín de los Adarves.

IL. 6. Adelaida Martín Martín, Alzado Este_Torre de la Sultana, 2015, Infografía, 1950 x 1463 pixeles

Luego el jardín de los Adarves, nace de la adaptación que sufre la Alcazaba en el siglo XVI al surgir la artillería, siendo más tarde, en el siglo XVII cuando marqués de Mondéjar lo convierte en jardín. Para ello se rellena hasta el nivel del adarve el foso que queda entre los dos muros al Sur. Sobre el muro más exterior y apoyado sobre éste se dispone el imponente muro de contención que apreciamos hoy en día.

El muro de contención sigue un trazado paralelo a la muralla sur, rodeando por el extremo oeste a la torre de la Pólvora, quedando de esta forma la propia torre incluida en el dispositivo de defensa como una especie de baluarte extremo. No se sabe exactamente la fecha en que la plataforma pasa a jardín. Presuponemos en el año 1628, porque de esta fecha es la construcción de uno de los dos pilares existentes en el jardín.

En un primer momento todo el recinto es rodeado por un antemuro o barbacana, que en su lado este[30], por ser el más indefenso, queda precedido por un gran foso. Depresión que actualmente no apreciamos por encontrarse ocupada por la cisterna existente bajo la plaza de los Aljibes del siglo XVI[31]. Se conforma de este modo antes del citado siglo, en este frente, un impresionante paño de muralla, que separa físicamente la Alcazaba del resto de la ciudadela de la Alhambra. La barranquera natural y la conocida plaza *«de organización urbanística»* ante el palacio de Comares acentúan aún más la separación física entre palacios y Alcazaba.

Al Sur de la torre de la Vela, en medio de una fuerte depresión del terreno, se encuentra la puerta más antigua de la Alhambra, siendo en sus primeros momentos la principal y única del recinto. Antes de llegar a ella hay que franquear dos entradas exteriores: la primera en el muro sur del revellín que precede a la Alcazaba por el Oeste –poterna[32]– y la segunda abierta en el muro que rodea la torre de la Vela. Una vez cruzadas las dos puertas hay que realizar dos recodos más hasta llegar a la puerta Principal. Según Basilio Pavón, este ingreso a la fortaleza es probablemente el más enrevesado de cuantos se conocen en nuestras fortificaciones.

IL. 7. Adelaida Martín Martín, Vista Exterior Oeste_Puerta Primitiva, 2015, Planimetría, 1950 x 1463 pixeles

Esta puerta que se descubre en el año 1894, es la puerta más antigua de toda la Alhambra, datada en el periodo prenazarí, tal vez en el siglo XI, no existiendo unanimidad al respecto.

Rafael Manzano «[...] La más vieja puerta de la Alhambra es, sin duda, la de esta Alcazaba, sencillo arco de pétreo aparejo, que puede ser reconstrucción de la del siglo XI, que responde en su simplicidad a viejos esquemas almohades. Se accedía a ella desde el adarve de la muralla del handaq, entrando a un patio con alberca que forzaba el paso por dos anditos estrechísimos, acumulando dificultades defensivas.» [33]

A finales del siglo XIII se añade al conjunto la puerta-torre de las Armas con objeto de comunicar la ciudad de Granada con los palacios de la Alhambra. Esta torre albarrana se levanta sobre la pequeña torre construida en época prenazarí, de la que ya hemos hablado. Desde ella se pasa al callejón de la barbacana que corre paralelo a la torre de la Vela para adentrarse en la Alcazaba por la puerta Principal, o se anda hacia los palacios rodeando la fortaleza por el callejón que lleva a la puerta de la Tahona.

Es muy probable que esta segunda entrada se ideara en relación a los primitivos palacios de la Alhambra que se asignan a Muḥammad III. Así el visitante puede elegir entre dirigirse a los palacios o al interior de la Alcazaba.

A parte de estas puertas, coetánea y en relación a la de las Armas se añade la ya mencionada puerta de la Tahona, puerta de ingreso directo ubicada entre la barbacana y el lienzo norte del recinto. Esta puerta comunica la Alhambra con el callejón que rodea la Alcazaba hacía el Norte y va a morir en la torre-puerta de las Armas.

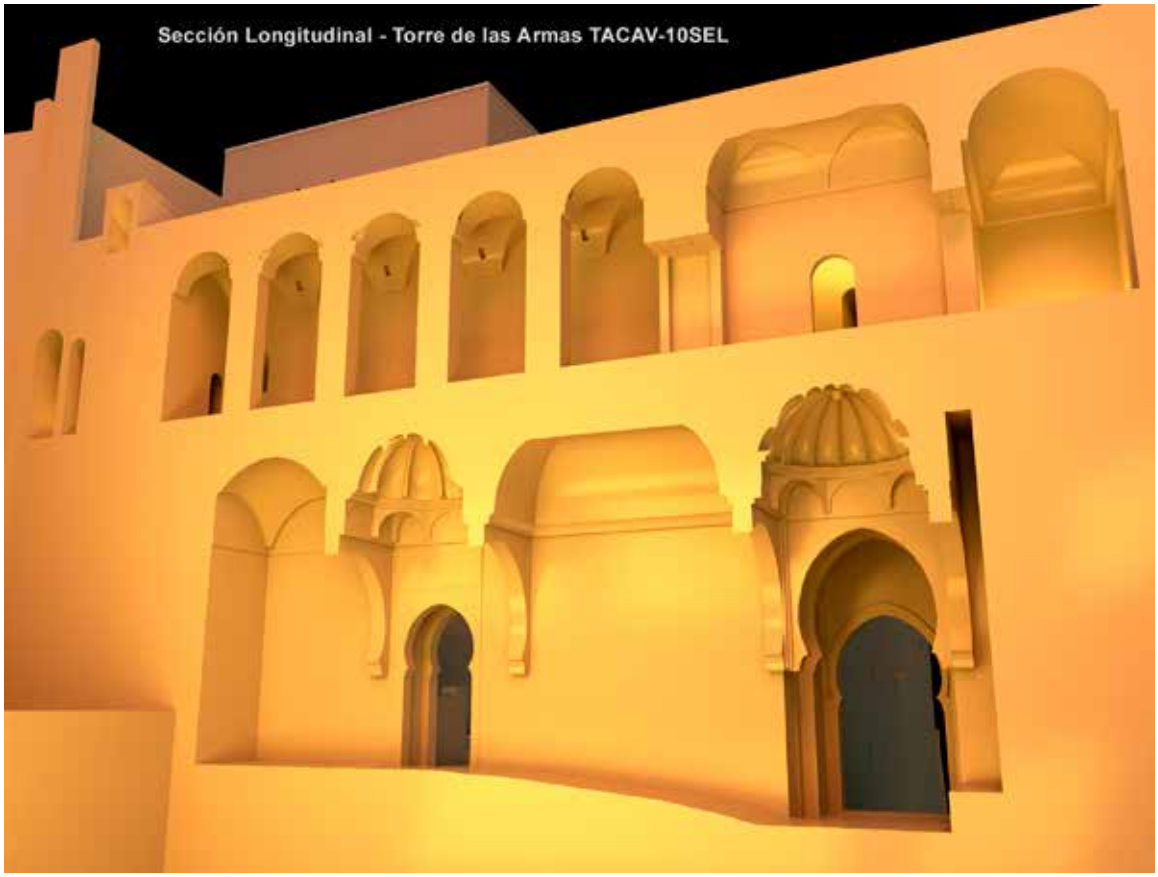
Actualmente la puerta de la Tahona no se aprecia, ya que se oculta por la torre del Cubo en el siglo XVI. Esta torre levantada en época moderna sirve para el emplazamiento de artillería. Hoy en día la puerta que apreciamos es una reconstrucción moderna de la original y mediante ella se accede a los palacios después de atravesar, por una perforación practicada al efecto, la cimentación del baluarte del Cubo del siglo XVI.

30. Un grabado de Jorge Joefnagel de la obra Civitates Orbis Terrarum 1565 muestra la desaparecida barbacana, precedida de un terraplén y coronada por almenas prismáticas. De hormigón durísimo, parte de este antemuro fue aprovechado en la valla actual, del siglo XVII, que corre en busca del «Cubo» situado en el extremo norte.

31. «*[...] Aunque el grupo de torres que forman la del Adarguero, Quebrada y Homenaje, alineadas sobre una muralla de más de cinco metros de grosor, mantienen un noble y decorativo testimonio de fortaleza medieval, no son sino una muestra parcial del aparato defensivo concentrado en la zona oriental del recinto [...]*» BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Alcazaba y torres de la Alhambra...*

32. «*[...] La existencia de una entrada reservada al uso militar practicada en la muralla que une la Alcazaba con torres Bermejas. Poterna o puerta que comunicaba con el adarve de la muralla de la ciudad que baja por la Cuesta de Gomérez en busca de torres Bermejas.*» GÓMEZ MORENO, Manuel. "Granada en el siglo XIII"..., p. 3-45.

33. MANZANO MARTOS, Rafael. *La Alhambra: el Universo mágico de la Granada islámica*. Madrid: Anaya, 1992.



IL. 8. Adelaida Martín Martín, Sección Longitudinal_Torre de las Armas, 2015, Infografía, 1950 x 1463 pixeles

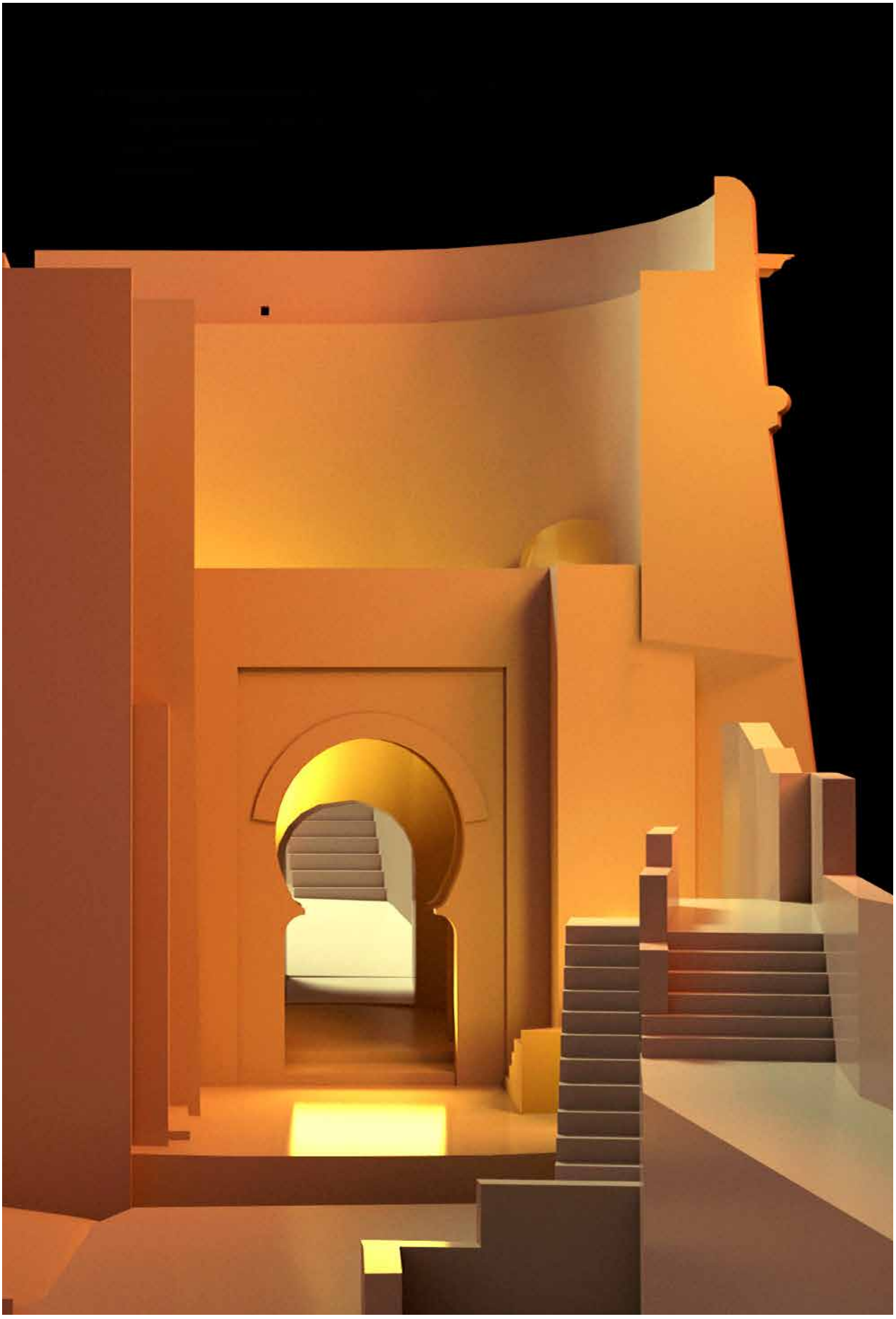
Fue Leopoldo Torres Balbás quien en 1929 repara el Cubo, pero es Jesús Bermúdez Pareja quien lo excava y halla la puerta de la Tahona de época árabe. Esta puerta embutida en el Cubo cristiano, se halla cuando se decide rebajar todo el relleno del espacio comprendido entre la Alcazaba y la zona palatina entre 1951 y 1954.

> [...] para dar unidad a esta supuesta Alhambra del siglo XIII y a la Alcazaba hubo de modificarse con el tiempo el costado norte de esta, adicionando nuevas puertas de acceso, pero siempre a base de respetar el contexto de la fortaleza, cuyas funciones siguieron prestando defensa y seguridad a la Sabika. Así surgieron las puertas de las Armas y de la Tahona de Muḥammad II.[34]

Independientemente de la datación de esta puerta, lo que tenemos claro es que los nazaríes la utilizan para cerrar el extremo norte. Además con la torre del Homenaje se refuerza el mismo frente y se domina la cuenca del río. Las torres pequeñas del recinto zirí, en el paño norte, no son sustituidas por otras, puesto que los despeñaderos sobre los que se asienta no exigen mayor defensa.

Otro elemento fundamental de la defensa de toda la ciudadela de la Alhambra y en estrecha relación con la Alcazaba, es el amurallamiento general exterior, el cual se conserva prácticamente completo. Toda la cerca se levanta sobre los bordes de las cortaduras del terreno, proyectándose en todo su desarrollo un camino que sirve de calle de circunvalación del poblado.
El adarve alto de la cerca general de la Alhambra enlaza mediante poternas con la barbacana de la Alcazaba, dicho adarve parte del ángulo sureste del recinto para rodear todo el conjunto palatino, hasta entestar sin acceso con la torre de las Armas, de este modo y para poder penetrar en la barbacana de la Alcazaba, el adarve se conecta con la torre del Homenaje. Este dispositivo permite a la guarnición contonear los palacios y hacer la ronda, vigilándola sin pisar su suelo[35].

34. PAVÓN MALDONADO, Basilio: «Estudios sobre la Alhambra, I»..., p. 31.
35. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *La Alhambra: Alcazaba y Medina*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1968.



IL. 9. Adelaida Martín Martín, Sección Longitudinal_Tahona y Cubo, 2015, Infografía, 1950 x 1463 pixeles

En cuanto a la barbacana, ésta envuelve casi por completo todo el recinto sin interrupción hasta que es levantada la torre-puerta de las Armas. Posteriormente se realizan una serie de reformas al Sur, junto a la torre de la Pólvora.

> La barbacana del lado sur, por estar protegida de los vientos fuertes, fue transformada en el siglo xvii en Jardín de los adarves [...] Por los extremos norte y sur del tramo oriental de este mismo dispositivo, a través de poternas reforzadas con torrecillas, enlazaba el recinto general de la Alhambra con el antemuro del recinto alto de la alcazaba. De estas poternas solo queda la que oculta el Cubo, sobre la puerta de la Tahona. La del extremo Sur desapareció con su torrecilla y en su lugar surgió la brecha que, cerrada luego por un postigo, sirve de entrada a los visitantes.[36]

En el sistema defensivo de la Alhambra se incluye posteriormente el revellín en el extremo oeste de la Alcazaba. Construcción de época castellana[37], que pretende actualizar el sistema defensivo del recinto militar a las nuevas necesidades surgidas con la artillería. Existen en sus proximidades dos aljibes, uno de los cuales (cerca de la torre de la Vela) se realiza con toda probabilidad antes que la construcción del propio revellín. El segundo se localiza en el exterior del revellín por la parte noroeste (no olvidemos que el revellín está en contacto con la muralla que desde el siglo xi unía la Alcazaba con el castillo de Mauror, la cual formaba parte del sistema defensivo y permitía el paso al recinto por su adarve).

Retomando la puerta de las Armas, al entrar por ella encontramos al fondo hacia la izquierda, la puerta que desemboca en la calle que sube a los palacios y al otro lado, frente a la anterior, un arco que da paso a una plaza convertida por las reformas nazaríes en una especie de patio interior. La puerta que da paso a la plaza se abre a nivel de suelo, de modo que hace posible el paso de caballos y provoca la ubicación de las caballerizas en esta zona.

Originalmente las caballerizas se proyectan con un desarrollo en planta mayor del que actualmente vemos, éstas son reconstruidas tras unos desprendimientos producidos en la ladera norte de la Sabīka, que provocan que su superficie disminuya. Posteriormente, según Gómez Moreno Martínez, se rehace en el siglo xvi. Hoy conservan la nave estrecha central de entrada y la distribución de caballos en dos naves de pesebreras a ambos lados, estando casi perdida la nave del lado norte. Su primitiva entrada se halla orientada hacia el Este. Las caballerizas se unen por su lado oeste con la torre de los Hidalgos. Torre de dos plantas levantada por los moriscos, que comunica con las caballerizas en planta baja.

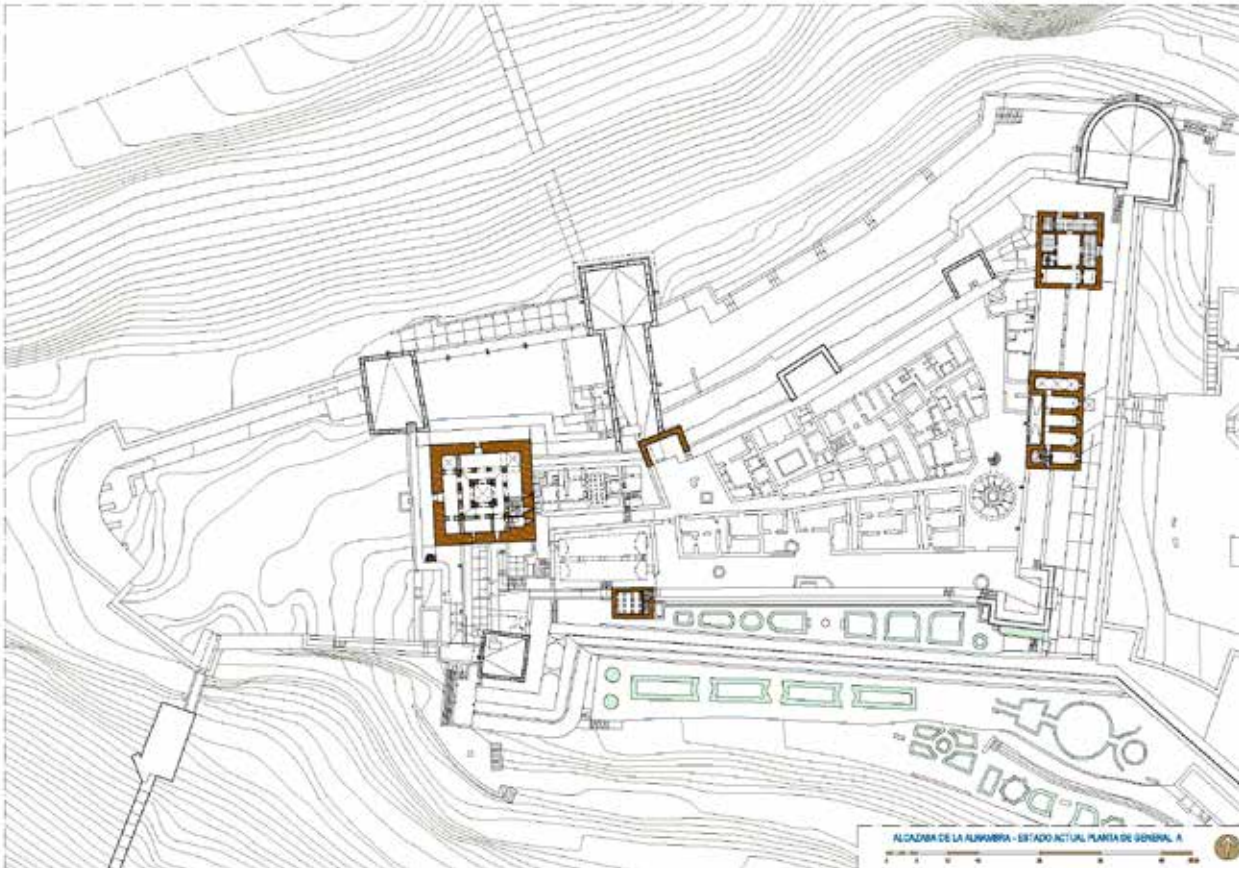
Aunque ya se ha descrito el recinto, hemos de resaltar, un elemento fundamental en la comprensión de la relación Alcazaba-Palacios-Saria, hablamos de la plaza ubicada a la salida de la puerta de la Tahona y frente a los palacios.

Hasta mediados del xx la plaza se prolongaba hasta la muralla norte, pero la actividad de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por Jesús Bermúdez Pareja entre 1951 y 1954 obliga a su modificación y desescombro para recuperar un importante sector de la Alhambra, hasta entonces oculto y desconocido. Al rebajar los citados terrenos, se interpreta, que en la etapa musulmana esta zona estaba ocupada por una gran plaza (lado norte) y una barranquera (lado sur), separando la Alcazaba de los Palacios mediante un muro y alguna torre. Esta plaza, llamada de «*organización urbanística*», es el espacio a partir del cual se ordena toda la estructura urbana de la Alhambra, desde aquí se distribuye la red viaria en torno a la cual se organiza la medina. Probablemente, en época nazarí, la calle Real Baja nace de la plaza de organización urbanística y sube hasta la puerta del Vino, desarrollándose esta calle de forma paralela a un muro inexistente a día de hoy, de tal forma (debido al desnivel existente) que habría una puerta en la barranquera en bajo y otra, la puerta del Vino con su plazoleta delante en alto.

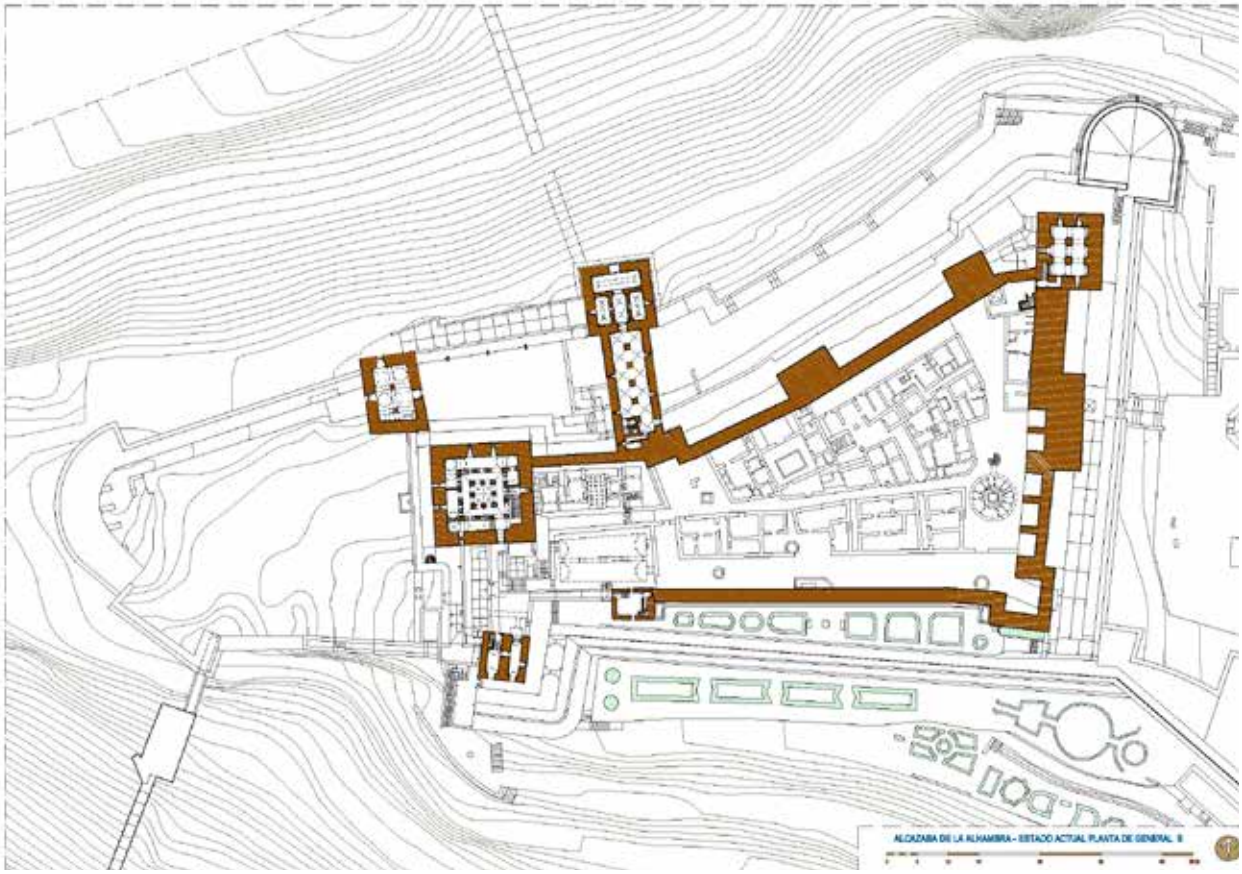
DESCRIPCIÓN DE LA TORRE DEL HOMENAJE

Torre fechada a principios del siglo xiii, de construcción casi contemporánea a la de la Vela. Argumentando muchos trabajos que ésta, es algo posterior a la de la Vela, por corregirse en la del Homenaje algunos errores estructurales que se detectan en la primera[38].

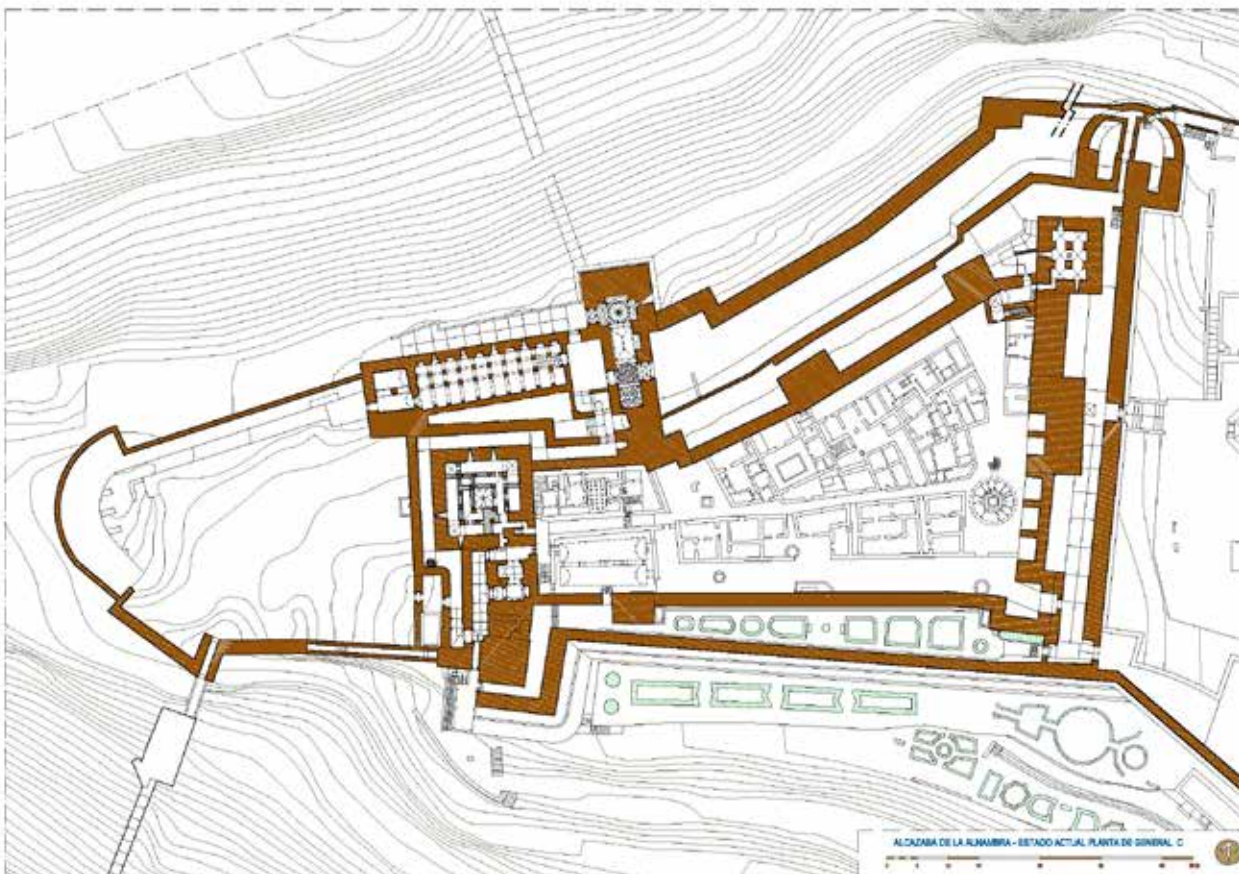
36. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Alcazaba y torres de la Alhambra*...
37. Antonio Gámiz Bordo atribuye el baluarte de la Alcazaba a la dinastía de Sa'd. GAMIZ GORDO, Antonio. *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, p.119.
38. VILLEGAS CERREDO, David. *Análisis estructural del patrimonio histórico. Torre del Homenaje de la Alhambra.* Trabajo final de Master de estructuras. Universidad de Granada, 2012.



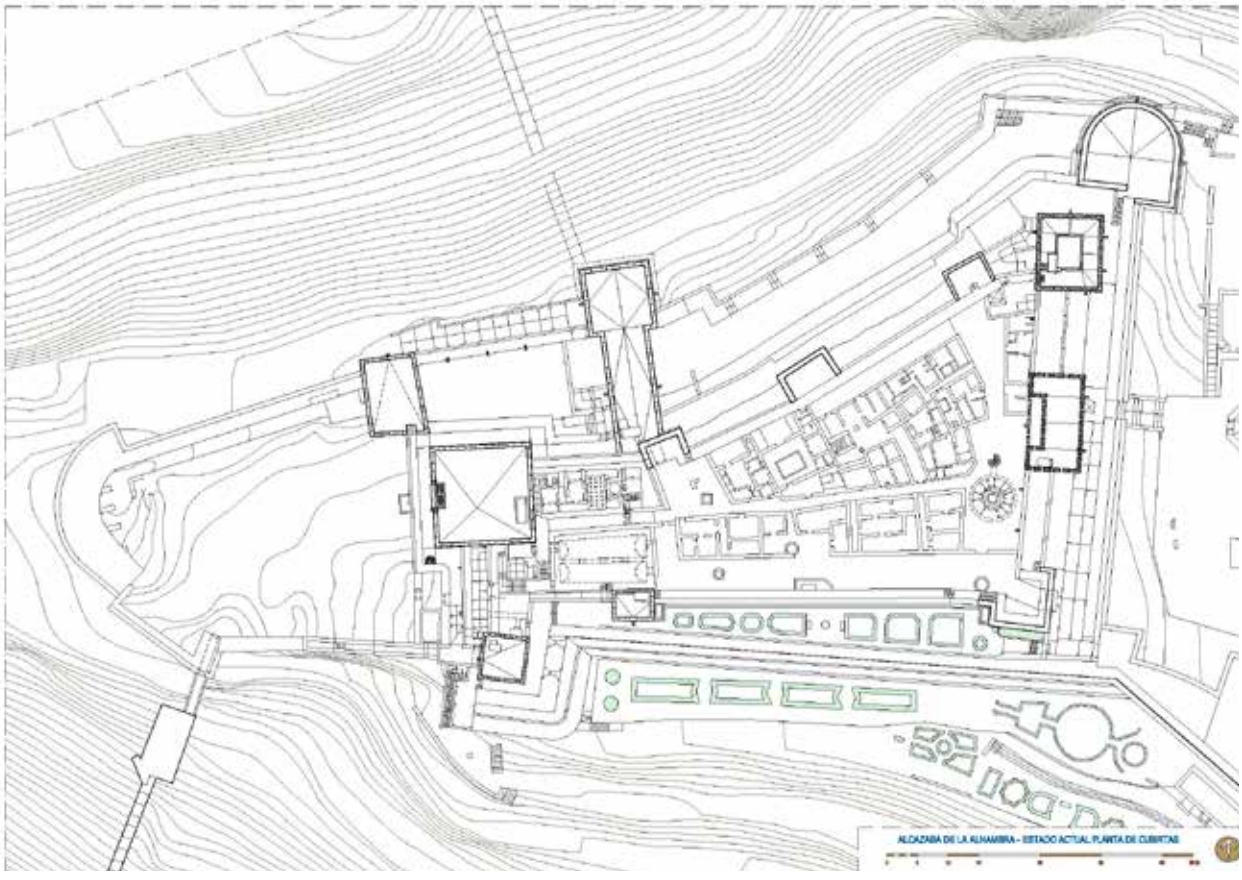
IL. 10. Adelaida Martín Martín, Planta del estado actual_ Alcazaba (A), 2015, Planimetría, 2339 x 1654 pixeles



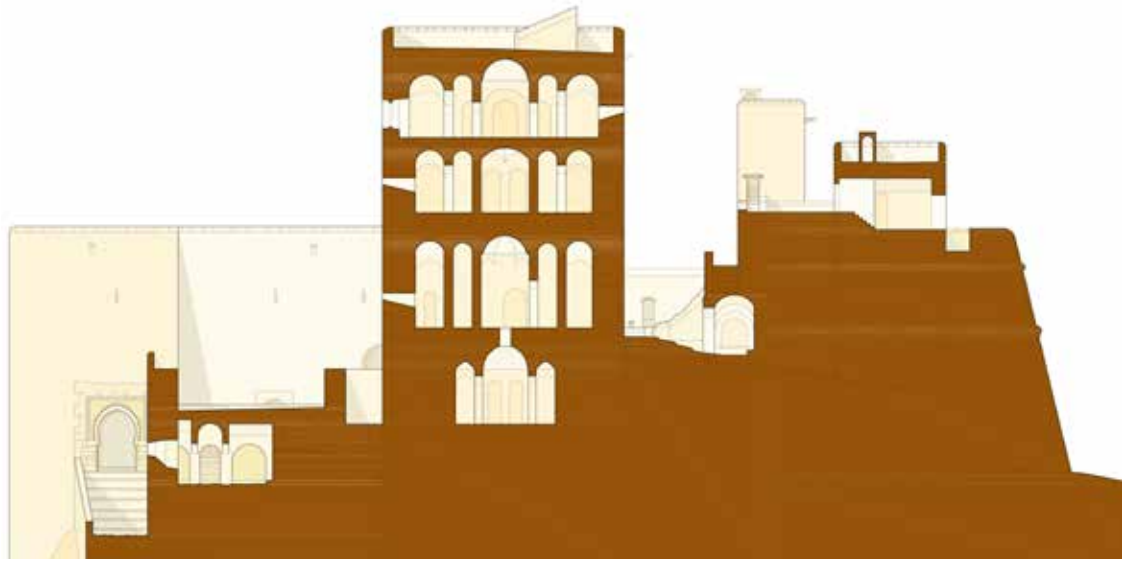
IL. 11. Adelaida Martín Martín, Planta del estado actual_ Alcazaba (B), 2015, Planimetría, 2339 x 1654 pixeles



IL. 12. Adelaida Martín Martín, Planta del estado actual_ Alcazaba (C), 2015, Planimetría, 2339 x 1654 pixeles



IL. 13. Adelaida Martín Martín, Planta del estado actual_ Alcazaba (Cubiertas), 2015, Planimetría, 2339 x 1654 pixeles



IL. 14. Adelaida Martín Martín, Plano del estado actual_ Alcazaba (Sección transversal), 2015, Planimetría, 2339 x 1654 pixeles

IL. 15. Adelaida Martín Martín, Plano del estado actual_ Alcazaba (Sección longitudinal), 2015, Planimetría, 2339 x 1654 pixeles

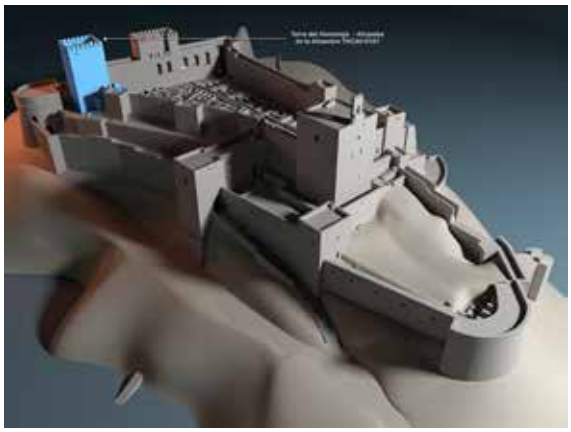
Esta torre, con vivienda en su piso superior (nivel 5), ocupa el ángulo nordeste de la Alcazaba. Con una altura de casi 25 metros, se diseña con planta rectangular de dimensiones 12,12 por 10,46 metros, la cual sin llegar a la altura de la torre de la Vela, resulta la más vistosa de la fortaleza. En su terraza se encuentra el punto más elevado de la fortaleza, lo que permite el contacto visual con las torres atalayas diseminadas por las montañas del entorno. Esta torre que alberga en su interior el centro de operaciones para la defensa de la Alhambra, es la más importante desde el punto de vista estratégico.

Construida originalmente en tapial, en la actualidad manifiesta cajones de ladrillo y mampostería de gruesos cantos rodados en las partes altas de sus fachadas exteriores. No existen restos de un posible revestimiento exterior original. Mostrando además, en sus partes bajas vestigios de antiguos apuntalamientos.

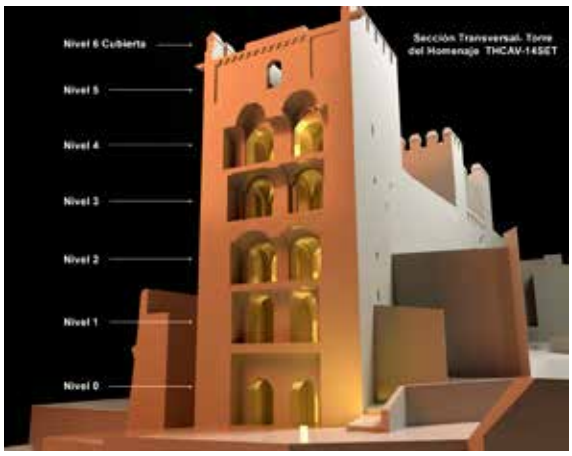
Se caracteriza por dividirse internamente mediante arcos, poseer una rica variedad de bóvedas y disponer en la zona central dos pilares que la recorren en toda su altura, excepto en el último nivel, en el que existe un patio. Se desarrolla en seis plantas (nivel 0-nivel 1- nivel 2-nivel 3-nivel 4-nivel 5), las cuales presentan una singular alternancia de espacios abovedados.

Excepto el nivel 0 y el 5, las restantes plantas se diseñan con seis espacios abovedados y ventanas en sus diferentes fachadas, salvo en la este, por ser el frente más vulnerable a la artillería enemiga.

El nivel 0 (sótano) en su origen es utilizado como almacén de grano, sal y especias, que con el discurrir del tiempo se transforma en prisión. A este espacio se accede a través del nivel 1 mediante una trampilla, siendo necesario para su paso utilizar una cuerda o escalera de mano.



IL. 16. Adelaida Martín Martín, Ubicación de la torre del Homenaje, 2015, Infografía, 2067 x 1550 pixeles



IL. 17. Adelaida Martín Martín, Sección Transversal_ torre del Homenaje, 2015, Infografía, 1280 x 960 pixeles

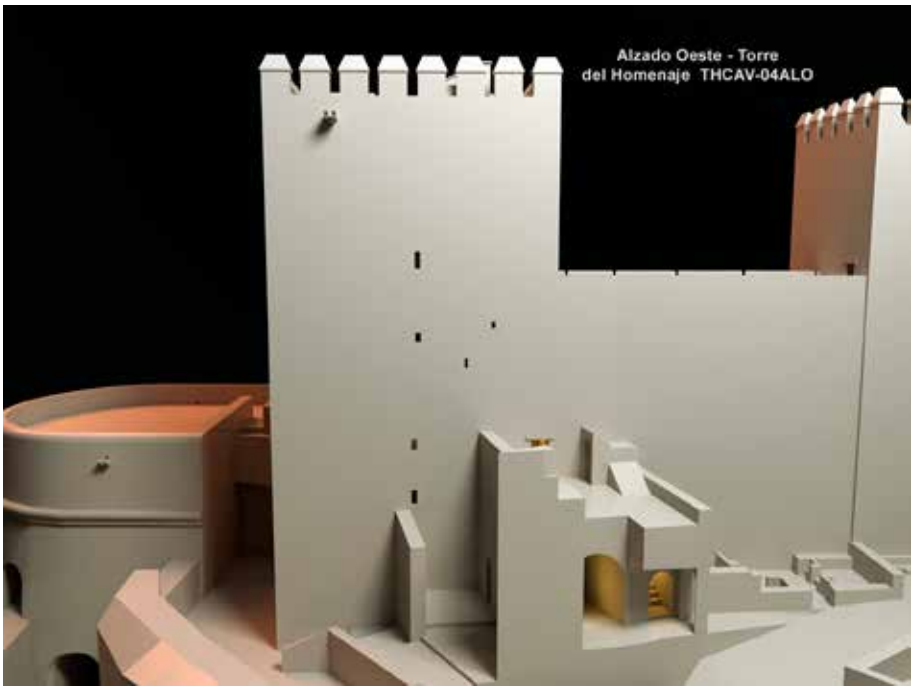
IL. 18. Adelaida Martín Martín, Planta de Cubiertas_ torre del Homenaje, 2015, Infografía, 1280 x 960 pixeles

La torre posee tres accesos independientes:
El acceso al nivel 1 se realiza bajo el adarve de la muralla norte, recorriendo previamente un pasaje cubierto mediante bóveda de cañón. El vano de acceso a la torre, en este nivel, se resuelve mediante dintel de madera visto y entregas y quicialeras practicadas en la cara interior de la torre.
El nivel 2, sin comunicación con el nivel 1, tiene su acceso desde el adarve de la muralla norte, ubicándose en su lado suroeste las escaleras que enlazan los demás niveles. Esta planta con escalera de ascenso a los pisos superiores, nos da el modelo de las restantes planta: seis tramos cuadrados, o sensiblemente rectangulares separados por pilares cruciformes y arcos de medio punto[39].
Existe en esta torre otra puerta ubicada en el nivel 4, con salida al adarve del muro este, no conociéndose actualmente si este acceso es contemporáneo a la torre, o si surge cuando la muralla este es reforzada y reconstruida en el siglo XIV. Independientemente de esto, no se conoce si la muralla original llegaba hasta este nivel, o si la construcción de la torre Quebrada es la que da lugar al nacimiento de esta tercera puerta con objeto de comunicar la torre del Homenaje y la Quebrada.
Estructuralmente y como ocurre en la torre de la Vela, conforme vamos subiendo en altura los muros perimetrales van menguando en sección, comenzado en el nivel primero con secciones de 2.35 metros y terminando en el nivel superior con espesores de 0.80 metros.

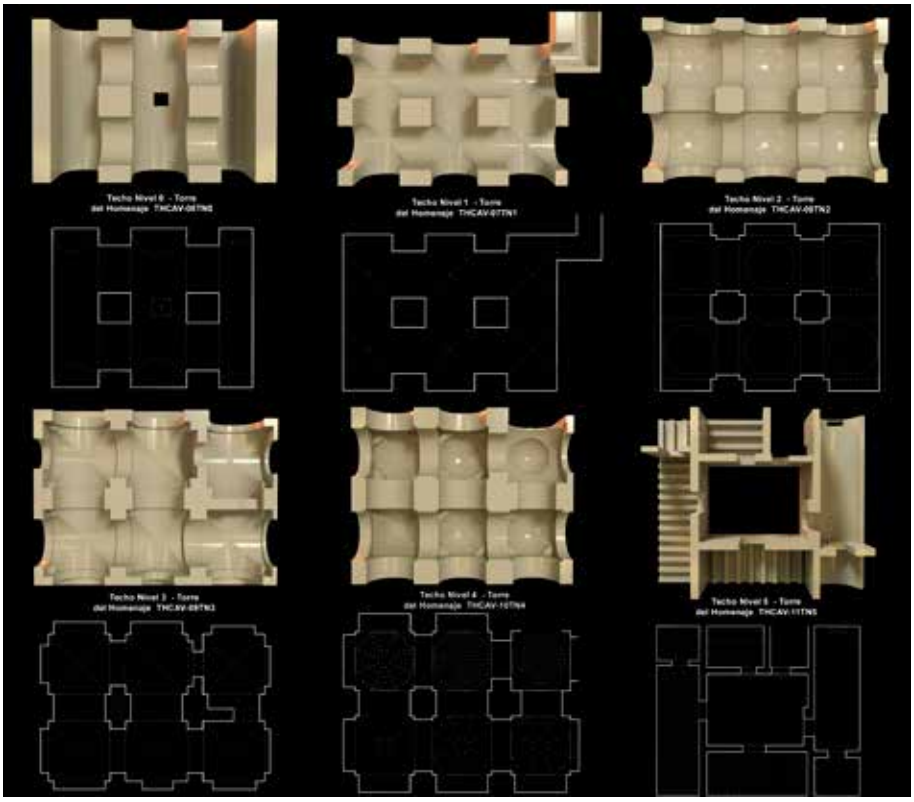
Descripción de cada uno de los niveles

El nivel 0 se organiza mediante tres naves rectangulares cubiertas por bóvedas de cañón que siguen la dirección Este-Oeste. La nave central es mayor que las laterales, siendo a su vez la ubicada más al Sur de menor dimensión. El paso entre las tres naves se realiza mediante cuatro arcos apoyados en los pilares centrales y en los muros este y oeste. Tanto las bóvedas, como los arcos y los pilares están realizados mediante fábrica de ladrillo, siendo sus juntas de igual espesor que los propios ladrillos.

39. Estas plantas vienen de las monumentales puertas y aljibes almohades. TORRES BALBÁS, Leopoldo. «La Mezquita Mayor de Granada». *Al-Andalus.* 1945, x, p. 226-228.



IL. 19. Adelaida Martín Martín, Alzado Oeste_ Torre del Homenaje, 2015, Infografía, 1950 x 1453 pixeles



IL. 20. Adelaida Martín Martín, Proyección Techos Niveles_ Torre del Homenaje, 2015, Infografía, 3657 x 3195 pixeles

A la puerta del nivel 1 se accede una vez realizado el último quiebro de entrada a la Alcazaba bajo el muro norte y subido seis escalones. Los peldaños se levantan mediante ladrillos dispuestos a tabla, exceptuando el primer y último escalón que son de piedra. Una vez pasada la puerta se acede al espacio principal mediante un pasillo en forma de «L» cubierto por bóvedas de cañón, ubicado en el interior del muro sur. Toda la planta se organiza en seis espacios consecuencia de la intersección de bóvedas de cañón, resultando con su encuentro seis bóvedas de arista. En esta planta, a diferencia de las restantes, no existen arcos de descarga entre los pilares. Las bóvedas apoyan directamente en los muros norte y sur, mientras que los apoyos en los muros este y oeste se realizan mediante pilastras. Esta planta se ilumina a través troneras ubicadas en los laterales norte, sur y oeste. Todo el suelo se halla rematado mediante ripios de tamaño medio. En el centro de esta planta nos encontramos el hueco que comunica con el nivel 0, cubierto mediante losa y encintado de piedra.

Al nivel 2 se accede desde el adarve de la muralla norte una vez recorrido el recodo de acceso bajo ésta y se han subido unas escaleras de altas tabicas que recorren el interior del citado muro. Las escaleras que arrancan a cota de la plaza de las Armas, se formalizan mediante peldañeado de ladrillo colocado a canto. Una vez pasada la puerta y mediante un pasillo en recodo, cubierto mediante bóveda de cañón y dispuesto en el interior del muro sur de la torre, accedemos al interior de este nivel. La puerta existente en este nivel es similar a la del nivel 1, excepto por sus jambas que son de piedra. La planta se organiza mediante seis espacios cubiertos con bóvedas baídas, bóvedas que descansan directamente en los muros norte y sur, en los pilares centrales y en pilastras dispuestas en los laterales este y oeste. Los pilares de esta planta son cruciformes perfectos, ya que los arcos existentes en ambas direcciones poseen el mismo ancho. Toda la estancia está iluminada mediante ventanas en sus muros norte, sur y oeste. El pavimento se resuelve, en cinco de los espacios delimitados por los arcos y bóvedas, mediante ladrillos colocados a testa y en un último espacio (zona sureste) mediante ripios. Toda esta planta originalmente se encuentra guarnecida y pintada, incluso las bóvedas, sin embargo tanto el revestimiento como las solería se hallan actualmente muy deteriorados.

La escalera de acceso al nivel 3 se dispone embebida en el muro oeste de la torre, una vez flanqueada la puerta de acceso al segundo nivel y dejando ésta a su derecha.

En el nivel 3 nos encontramos seis espacios cubiertos mediante bóvedas de arista delimitando espacios sensiblemente rectangulares, lo que implica que los arcos dispuestos en la dirección Norte-Sur sean más anchos que los dispuestos en la dirección Este-Oeste, y que los pilares centrales sean cruciformes rectangulares. Otro aspecto que la diferencia de la planta anterior, es que aparecen pilastras también en los muros norte y sur. El espacio se encuentra iluminado mediante dos huecos existentes en las fachadas oeste y sur.

Destaca en el diseño de este nivel, frente a los anteriores, el hecho de que el primer compartimento se independiza del resto mediante puertas, de las que sólo quedan los dinteles. El suelo se resuelve mediante baldosas cerámicas, usando para las habitaciones más cercanas a las escaleras baldosas colocadas a rafa y en las restantes, con sentido perpendicular entre sí, baldosas dispuestas en hiladas. Todo el revestimiento de este nivel, a causa de haber encendido fogatas, presenta manchas de humo.

En el nivel 4 nos volvemos a encontrar otros seis ámbitos, pero a diferencia de los anteriores niveles, se decide por razones estéticas cubrirlos con variedad de bóvedas: bóvedas esquifadas de ocho paños soportadas por trompas de aristas, bóvedas esquifadas sencillas de cuatro paños y bóvedas baídas sobre trompas de aristas.

> En el quinto piso [nivel 4] hay más variedad; las tres de hacia poniente serían iguales entre sí; casquete esférico sobre trompas de arco escarzano con arista; las restantes son: una esquifada ordinaria, otra esquifada también, pero de ocho cascos sobre trompas escarzanas de arista como las susodichas, y la última, baída de base octogonal y con trompas iguales, resultando de buen efecto. En los pisos segundo y cuarto hay ventanas pequeñas, como saeteras, con dinteles de mezquinas tablillas y muy derramadas hacia adentro. El sexto piso ha sufrido reformas y varía de los otros, dejando en medio una especie de patio y habitaciones alrededor, de las que una sola conserva su bóveda de cañón, bajita y aparejada con ladrillos al través y yeso. Su estado hace sospechar que las otras alas hubieron de caerse, y se les rehízo en tiempos cristianos con techos y argamasa encima. [40]

40. PAVÓN MALDONADO, Basilio: «Estudios sobre la Alhambra, I»...

Como en la planta anterior, se disponen arcos de descarga en las dos direcciones y pilastras en los cuatro laterales. Los arcos de descarga son de mayor envergadura en la dirección Norte-Sur, lo que genera pilares cruciformes rectangulares. La asimetría utilizada en pilares y pilastras nos permite apreciar la variedad de cúpulas resueltas en espacios cuadrados, y que la diversidad de bóvedas utilizadas produzca diferentes alturas de cubrición para cada espacio.

La iluminación de este nivel es mediante dos ventanas dispuestas en el paño norte, una en el oeste y otra en el sur. La solería de este nivel se dispone a rafa, permaneciendo casi intacta en toda su superficie. En los muros de ladrillo y en algunas bóvedas quedan restos de encalados y pinturas.

Destaca en este cuarto nivel la puerta de paso hacia el adarve de la muralla. Vano diseñado con falso dintel de 90 centímetros de altura y despiece de ladrillo visto en su fachada exterior. El dintel con forma de trapecio invertido se posiciona sobre otro de madera con quicialera. Este dintel coronaba una puerta hoy en día desaparecida.

El cuarto nivel da paso a la vivienda instalada en el quinto piso[41], la cual repite el programa de las casas instaladas en la plaza de las Armas. Ésta, de la torre del Homenaje, es la primera vivienda dispuesta en torre que se conoce en la arquitectura hispanomusulmana. La vivienda se organiza mediante salas rectangulares en torno a un patio. De su disposición original sólo se conserva la sala sur, cubierta mediante bóveda de cañón de ladrillo visto, este mismo ladrillo se usa también para revestir el paramento interior de hormigón. El resto de estancias, probablemente cubiertas mediante la misma solución, presentan actualmente entrevigado sustentando forjados planos. Esta intervención se realiza de la mano de Mariano Contreras en el siglo XIX, el cual reconstruye los forjados superiores del nivel quinto. Desde este nivel y continuando el núcleo de comunicación, se accede a la terraza de la torre, espacio rodeado de almenas, ejecutadas también por Mariano Contreras, puesto que las originales han desaparecido.

Los huecos adintelados dispuestos en esta vivienda en los alzados sur y norte son de mayor envergadura que los de las restantes plantas. El suelo se resuelve mediante baldosas cerámicas, encontrándonos en este nivel diferentes soluciones en cuanto a su disposición.

Con respecto a los materiales de esta torre, podemos resumir que se utiliza tapial calicastrado en la construcción de los muros exteriores y fábrica de ladrillo en los elementos resistentes del interior: pilares, arcos y bóvedas. Tal y como hemos visto, para cada nivel se utilizan distintos tipos de solerías, encontrándonos distintas soluciones con piezas cerámicas y pétreas.

CONCLUSIONES

La Alcazaba (al-Qaṣaba al-Ḥamrā') surge con la reconstrucción de un recinto fortificado (Ḥiṣn al-Ḥamrā') ubicado en la colina de la Sabīka, por orden de Muḥammad I.

El traslado desde la Alcazaba Qadīma (Granada) a la de la Sabīka viene motivado por razones de espacio y de defensa. Adquiriendo carácter urbano cuando Muḥammad I alimenta con agua la colina, facilitando que el recinto se pueble y desarrolle como ciudadela. Madīnat al-Ḥamrā' es un ejemplo claro de hábitat abocado a su ruina y abandono si no cuenta con sistemas hidráulicos, que le permitan elevar agua desde el río Darro hasta la colina de la Sabīka.

Es probable que todo el recinto de la Alhambra sea cercado por Muḥammad II y Muḥammad III mediante torres de tapial de pequeño tamaño, que después serán modificadas (hipótesis) por Yūsuf I (1333-1354), quedando a finales del siglo XIII toda la Sabīka abrigada por murallas.

Podríamos decir que Madīnat al-Ḥamrā' nace a partir de una arquitectura castrense (al-Qaṣaba al-Ḥamrā'), para después desarrollarse mediante arquitecturas, mezcla entre castrense y palatina (palacios, torres viviendas y puertas defensivas). Quedando al final la al-Qaṣaba al-Ḥamrā' como un apéndice en el extremo oeste de la ciudadela.

Probablemente al-Qaṣaba al-Ḥamrā', con sus torres residenciales y sistemas defensivos (murallas y barbacanas), estaría concluida en la primera etapa nazarí (periodo comprendido ente Muḥammad I y Yūsuf I). En cambio, precisar la cronología exacta del aljibe, los baños y viviendas que conforman el barrio castrense es bastante aventurado, aunque lo más probable es que se levantaran en este periodo, o incluso algunos de estos elementos pudiesen estar levantados ya en el siglo XI.

41. Gómez Moreno llegó a pensar si esta casa no sería la de Ibn Alhamar, ya que en el siglo XVI se sabe que en ella moró el alcaide de la fortaleza.

Con los nazaríes la al-Qaṣaba al-Ḥamrā' muta espacial y funcionalmente hasta convertirse en una medina (Madīnat al-Ḥamrā'), estructurándose a partir de unas directrices claras, que como hemos analizado ya estaban preestablecidas: Ḥiṣn al-Ḥamrā'.

La torre del Homenaje, por su contexto, por su construcción y por su diseño, es uno de los edificios defensivos más emblemáticos de las fortalezas hispanomusulmanas, además de ser la primera torre con vivienda instalada que se conoce en la arquitectura hispanomusulmana.

Su imagen es la de una arquitectura de gran sobriedad y sentido constructivo propio de las estructuras defensivas almohades, contrastando su monótono aspecto exterior con la diversidad de bóvedas interiores. Levantada probablemente en época de Muḥammad I, sobre una torre anterior de época zirí, con el objetivo principal de reforzar el extremo noreste de la Alcazaba y dominar la cuenca del río Darro.

La imagen externa de la Alcazaba, es su principal característica, pues ésta no esconde su propia naturaleza, al contrario «la manifiesta». Los materiales acompañan a la forma desde su propia concepción, reflejando su funcionamiento estructural y constructivo. Las formas responden a un profundo conocimiento de los sistemas constructivos que dan coherencia al uso de los materiales[42].

En la Alcazaba el volumen de material pétreo natural es mínimo frente a materiales artificiales: tapiales, ladrillos o morteros. Gracias a la argamasa colocada mediante tapiales se consiguen unos muros fuertes y consistentes, elaborados con una mezcla de gravilla, arena, arcilla ferruginosa y cal. Esta arquitectura queda completada con la utilización de ladrillos, especialmente en pilares, arcos y bóvedas.

Esperamos con este trabajo poder arrojar un poco de luz sobre el tema, a la vez que proporcionar una nueva visión de la Alcazaba. Redibujando planimetrías existentes con tecnologías del siglo XXI y plasmando nuestras conclusiones en otras nuevas de elaboración propia. Nos gustaría pensar que este colosal esfuerzo servirá para mostrar y poner en valor una de las mejores alcazabas hispanomusulmanas que a día de hoy dormita a la sombra de la belleza de los Palacios de la Alhambra esperando que alguien la despierte y la lleve a la primera fila, donde todo el mundo pueda admirar su belleza y verdadero valor.

42. GAMIZ GORDO, Antonio. *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

LA REHABILITACIÓN DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO EN LA ALHAMBRA. DE ESCUELA DE PINTORES Y PAISAJISTAS A PARADOR NACIONAL DE TURISMO

THE RESTORATION OF THE MONASTERY OF SAN FRANCISCO IN LA ALHAMBRA. FROM SCHOOL FOR PAINTERS AND LANDSCAPE ARTISTS TO PARADOR NACIONAL DE TURISMO

M.ª JOSÉ RODRÍGUEZ PÉREZ
DRA. ARQUITECTA
mariajose.rodriguez.0000@gmail.com

RESUMEN Desde el siglo XIX la Alhambra de Granada había despertado el interés de un turismo de élite interesado en el excursionismo cultural. En la segunda y tercera década del siglo XX la administración turística centraba sus esfuerzos en fomentar la incipiente industria de los forasteros mediante la creación tanto de una red de oficinas de turismo en el extranjero como de alojamientos turísticos del Estado en el territorio nacional. Tras la Guerra Civil el interés turístico de la Alhambra se acabó materializando, entre otros, en la rehabilitación hotelera del antiguo convento de San Francisco. El artículo analiza las intervenciones realizadas en el inmueble, desde la escuela de paisajistas y pintores, hasta la posterior transformación en establecimiento hotelero del Estado y sucesivas ampliaciones. La pauta común en todas ellas fue la figura del arquitecto conservador del monumento que se haría cargo de las obras por imposición de la administración patrimonial.

PALABRAS CLAVE Rehabilitación arquitectónica; turismo; patrimonio; arquitecto conservador

ABSTRACT Since the 19th century the Alhambra in Granada has attracted the attention of elite tourists interested in cultural tourism. In the 1920s and 30s the tourist administration concentrated its efforts on encouraging the developing industry of foreign tourism with the creation of a network of tourist offices abroad and state tourist accommodation within Spain. After the Civil War tourist interest in the Alhambra gave rise to, among others, the conversion of the former Convent of San Francisco into a hotel. This article analyses the interventions carried out in the building, from the school of landscape artists to the later transformation into a state hotel and further expansions. The common thread to all these was the figure of the preservation architect for the monument who would be in charge of works under the heritage administration.

KEYWORDS Architectural rehabilitation; tourism; heritage; commissioner architect

CÓMO CITAR / HOW TO CITE RODRÍGUEZ PÉREZ, M. J. La rehabilitación del convento de San Francisco en La Alhambra. De escuela de pintores y paisajistas a parador nacional de turismo. *Cuadernos de la Alhambra*. 2018, 48, 67-83. ISSN 0590-1987.

Recibido: 9 enero 2018 | Revisado: 8 mayo 2018 | Aceptado: 13 noviembre 2018 | Publicado: 27 noviembre 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

El antiguo convento franciscano construido por los Reyes Católicos (*c.* 1495) y reformado posteriormente en los siglos XVI y XVIII se encontraba enclavado dentro del recinto de la Alhambra, próximo al alcázar y al palacio de Carlos V. El edificio había sido parcialmente edificado sobre los restos de un palacio árabe, que era cruzado longitudinalmente por la Acequia Real.[1]

El convento sufrió daños durante la ocupación francesa, al igual que todas las construcciones de la parte oriental de la Alhambra, aunque se mantuvo en uso hasta la desamortización, con la consiguiente expulsión de los frailes en 1835, tras la cual se incorporó al patrimonio de la Corona, y fue sucesivamente utilizado como cuartel, almacén de guerra y casa vecinal, tras su enajenación a particulares.[2] Finalmente el convento quedó sin uso y el abandono hizo que deviniese en ruina,[3] hasta que en 1929 se acometió una restauración completa y adaptación para ser utilizado como Escuela de Pintores Paisajistas.

El conjunto fortificado de la Alhambra había sido la ciudad palatina de la dinastía nazarí y tras la Reconquista formó parte del patrimonio real en el que se realizaron interesantes reformas y ampliaciones,[4] y ya en el siglo XX, desde fecha temprana, fue foco de especial atención en materia de conservación del patrimonio, al haber sido declarado monumento histórico y artístico en el último tercio del siglo XIX.[5] La importancia del monumento se había hecho tangible a través de las numerosas intervenciones de las que fue objeto a lo largo del tiempo, primero a través del Ministerio de Fomento, al cual se encontraba adscrito tras la cesión que hizo la Corona; después mediante la constitución en 1905 de una Comisión Especial y posteriormente en 1913 un Patronato de Amigos, transformado en 1914 en el primer Patronato de la Alhambra que acabaría nombrando un arquitecto conservador del monumento.[6]

En 1921 el Generalife se incorporaba al patrimonio del Estado juntamente con la Alhambra, y en 1923 se producía el nombramiento de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) como arquitecto conservador del recinto monumental,[7] a cuyo frente estuvo hasta la Guerra Civil, ya que a su término no volvió a las labores de restauración por quedar sujeto a depuración profesional. [8]

El 9 de marzo de 1940 se creaba un Patronato para la instalación y adaptación a residencia del Palacio de Carlos V de la Alhambra, cuyas funciones se verían ampliadas al resto del recinto por Decreto de 13 de agosto de ese mismo año. El arquitecto conservador de la zona séptima, Francisco Prieto-Moreno y Pardo (1907-1985), fue el que se hizo cargo del inmueble (1942-1970) y continuó la labor de su maestro Torres Balbás.

1. A. Orihuela Uzal, «La Alhambra: de ciudad palatina de la dinastía nazarí a Patrimonio de la Humanidad» en J. Pérez Iglesias (dir.) *Cátedra Jorge Juan. Curso 2007-2008*. La Coruña, Universidad de La Coruña, 2010, 15-38, p. 21.

2. M. Gómez-Moreno y González, *Guía de Granada*. Granada: Imp. de Indalecio Ventura, 1892.

3. En 1840 fue subastado aunque no llegó a venderse, al quedar sin efecto por haberse declarado poco después del Patrimonio Real, aunque acabaría su gran huerta enajenada a particulares. A. Gallego Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta, 1961, p. 232; L. Torres Balbás, *Convento de San Francisco* (ms.) Granada: [s.n.], 1927, p. 8, [Patronato de la Alhambra y Generalife (APAG)].

4. L. Torres Balbás, *Memoria: El ex convento de San Francisco de la Alhambra*, mecan., Granada: [s.n.], 1927: 7, [APAG].

5. Orden de la Regencia del Reino, 10 de febrero de 1870, de declaración de la Alhambra como monumento nacional; Real Orden de 5 de diciembre de 1929, declaraba la ciudad de Granada «ciudad artística», *Gaceta de Madrid*, 341; Decreto de 27 de julio de 1943 otorgaba la condición de Jardín histórico al formado por el conjunto de la Alhambra y el Generalife, *Boletín Oficial del Estado,* 215; Decreto 2419/1961, de 16 de noviembre, ampliaba los límites del recinto de la Alhambra; Resolución de 19 de septiembre de 1984, de la Dirección General de Bellas Artes (*BOJA*, 88); Resolución de 24 de febrero de 1989, de la Dirección General de Bienes Culturales, de la Consejería de Cultura, acuerda incoar expediente de declaración de Conjunto Histórico como bien de interés cultural a favor de la Alhambra y el Generalife de Granada, BOJA, 60; Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, mediante resolución de 25 de octubre de 2002, BOJA, 133 y *Boletín Oficial del Estado,* 3 incoó procedimiento para la declaración y delimitación como bien de interés cultural con la categoría de monumento a favor de la Alhambra y el Generalife de Granada; el 2 de noviembre de 1984 se inscribió la Alhambra y el Generalife de Granada en la lista del Patrimonio Mundial.

6. Al frente de la conservación del monumento estuvo el arquitecto Mariano Contreras (1890-1907), posteriormente la actuación de Ricardo Velázquez Bosco (1917) y la continuada labor del arquitecto Modesto Cendoya (1907-1923), tras el cual se incorporaría Leopoldo Torres Balbás (1923-1936) para dar un giro completo a la labor restauradora de su predecesor y recuperar los criterios de R. Velázquez Bosco.

7. Real Orden de 20 de marzo de 1923.

8. J. Esteban Chapapría, «El expediente número 1652/1940 de responsabilidades políticas: proceso de depuración a Leopoldo Torre Balbás» *Papeles del Partal: Revista de restauración monumental,* 2002, nº 1, p. 4; C. Vilchez, «La depuración política de Don Leopoldo T. Balbás y Granada» *Papeles del Partal: Revista de restauración monumental*, 2008, nº 4, p. 47-62.

Estos dos arquitectos tuvieron un papel destacado en relación al convento de San Francisco del recinto fortificado de la Alhambra, al realizar el primero la recuperación de las ruinas del monumento (IL. 1 y 4) para su acondicionamiento como residencia de paisajistas y el segundo tuvo un papel activo en la rehabilitación hotelera del monumento a cargo de la Dirección General del Turismo (1939-1951), al ser nombrado redactor del proyecto y director de las obras por imposición del Ministerio de Educación Nacional.

IL. 1. Claustro del convento antes de la rehabilitación (c. 1926). Patronato de la Alhambra y Generalife (APAG)

ANTECEDENTES Y ADQUISICIÓN DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

El convento de San Francisco tras la desamortización del siglo XIX pasó a integrarse en el Patrimonio de la Corona, y posteriormente al Patrimonio del Estado, por orden de 18 de diciembre de 1869. El inmueble fue rehabilitado entre los años 1927 y 1929, por el arquitecto conservador del monumento Torres Balbás, para acondicionar sus dependencias a residencia de paisajistas, además de haber intervenido en el recinto de la Alhambra según el proyecto de reforma de Ricardo Velázquez Bosco de 1917, al actuar de forma innovadora en materia de restauración en la Torre de las Damas (1923), en la Sala de Embajadores y Patio de los Arrayanes (1925), en el Patio de la Alberca (1926), en el Tocador de la Reina (1929) o en el Patio de Machuca (1930).[9]

La intervención en el convento de San Francisco sirvió al arquitecto para realizar una investigación arqueológica, cuyo resultado fue la elaboración de planos de planta del antiguo palacio árabe sobre el que se había levantado la construcción conventual, en el que detalló los muros existentes que fueron aprovechados, los muros cuya traza se conservaba únicamente a nivel de cimientos y los muros superpuestos que desaparecieron con la nueva configuración.

El edificio residencial contaba con un patio cruzado longitudinalmente en su eje central por una acequia, cuyo espacio sirvió parcialmente al trazado del claustro. El convento conservaba escasos restos fundacionales del siglo XV, ya que casi toda la fábrica que se encontraba en ruinas en los años veinte procedía casi exclusivamente del siglo XVIII, y entre sus restos se encontraban algunos vestigios musulmanes.

> […] los restos de una sala árabe, rectangular y alargada, de 7,55 por 2,80 metros, con alcobitas en sus extremos y puerta a poniente que tuvo tres arcos y cuatro ventanitas encima. Dividiose en dos pisos en las obras del siglo XVIII. Quedaron partes importantes de decoración de escayola y entre ellas una labor muy semejante a las más viejas del Generalife y a la del mirador de la Torre de las Damas; en una cenefa conservase una inscripción arábiga […]. Parece que esta sala fue testero de un patio rectangular, cuyo eje ocupaba la acequia en la parte que cruza el claustro: formariase así un patio como el de la acequia del Generalife, pero de dimensiones más.[10]

Las obras dieron singular importancia a la recuperación de la iglesia, cuya nave única quedó sin cubrir. La capilla lateral del lado norte recibió el techo original que se conservaba almacenado dentro del recinto de la Alhambra, y se ejecutó otro del mismo tipo aunque de configuración lisa en la capilla contigua por su derecha. Las capillas que en su estado de abandono habían perdido el muro que las separaba de la nave central de la iglesia recuperaron su condición original al reconstruirse el muro ausente y fueron cubiertas por un agua.[11]

Se realizó excavación arqueológica en el subsuelo del convento, se derribaron varios muros ya parcialmente desplomados, aunque se salvaron los que conser-

9. Muñoz Cosme, A. *La conservación del patrimonio histórico español*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Institución de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989: 99.
10. Torres, *op. cit.*, p. 13.
11. Muñoz Cosme, A. La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás, [s. l.]: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005, p. 50.

vaban restos árabes. El claustro fue reconstruido según su disposición original, para lo cual fue necesario desmontar la cubierta de la crujía oriental y suprimir en esta zona una planta,[12] en contra de la capacidad de la futura residencia de pintores (IL. 5).

Las galerías del claustro mantuvieron su configuración original abierta y sin cerramiento (IL. 2), aunque sería posteriormente alterada en el proceso de transformación hotelera que realizase Prieto-Moreno en los años cuarenta para la Dirección General del Turismo (IL. 3).

El convento de San Francisco se encontraba en el tramo final de la Calle Real de la Alhambra, a modo de fondo de saco, en el cual se realizaron obras de consolidación pero también se derribaron algunas ruinas y edificaciones en mal estado, entre ellas la zona antigua de la Pensión Alhambra, la Casa del Guía y la Casa que albergaba la residencia de paisajistas. Todas estas actuaciones serían consecuencia de la implantación del parador en el antiguo convento.

Antonio Gallego Burín, alcalde de Granada (1938-1951), reunía en su persona la condición de comisario de la séptima zona y delegado provincial de turismo, lo que posibilitó la elección de Granada y la Alhambra por parte de la Dirección General del Turismo, dependiente del Ministerio de la Gobernación, como lugar adecuado para implantar uno de sus establecimientos hoteleros, el segundo de promoción propia del citado organismo tras la inauguración del parador de Andújar (Jaén).

Turismo tuvo que solicitar la titularidad del inmueble, que aunque era de propiedad estatal se encontraba afectado al Ministerio de Educación Nacional, y cuyo uso en aquel momento era similar al de un establecimiento hotelero de la red, al servir de residencia a pintores y paisajistas.

Educación Nacional cedió el uso del inmueble al Ministerio de Gobernación para que la Dirección General del Turismo instalase en él un parador, con ciertas limitaciones:

> Todas las obras que en el edificio puedan realizarse habrán de ajustarse a las normas que rigen sobre Monumentos Nacionales y habrán de efectuarse necesariamente, bajo la dirección técnica del Arquitecto Conservador de la Alhambra.
>
> La actual residencia de pintores paisajistas de la Alhambra continuará establecida en el edificio de San Francisco, y sus becarios hasta el número máximo de seis, se hospedarán en el Parador durante el tiempo de duración de la beca, abonándose a la administración del mismo un precio que no excederá del 50% de la pensión más económica establecida para el resto de los huéspedes.[13]

Las condiciones fueron impuestas de forma unilateral por la administración patrimonial y cumplida estrictamente por la administración turística,[14] ya que Prieto-Moreno no sólo se haría cargo de la rehabilitación de los años cuarenta, sino que también sería el artífice de la ampliación de los años setenta acometida por la Secretaría de Estado de Turismo.

La limitación de ajustar las obras a las normas que regulaban los monumentos nacionales,[15] necesariamente había de ser ejecutada bajo la dirección técnica del arquitecto conservador, tal y como había ocurrido en el parador implantado en el monasterio cartujo de El Paular (Rascafría, Madrid), y con la incómoda condición de permanencia de la residencia de pintores paisajistas en el edificio de San Francisco.

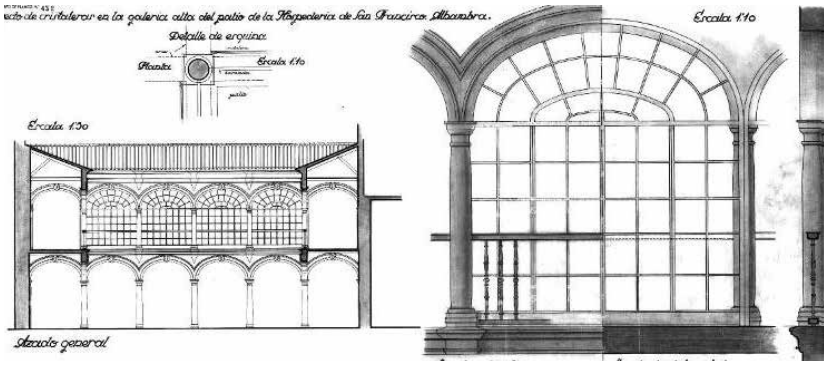
En 1942 se decidió destinar el convento de San Francisco a hotel que se integraría en la red de alojamientos turísticos del Estado, cuya noticia impactaba negativamente en Torres Balbás:

> Me causó malísimo efecto la lectura, en el Boletín Oficial, de la cesión de San Francisco. Personas con las que he hablado piensan como yo que eso causará un perjuicio considerable a la Alhambra. Es, también, una profanación que en el lugar de la antigua sepultura de los Reyes Católicos, primera iglesia después de la Reconquista y convento de franciscanos durante siglos se vaya a instalar una explotación comercial como es un hotel.[16]

El convento había acogido temporalmente, en la cripta de la iglesia, los cuerpos sin vida de los Reyes Católicos desde su fallecimiento hasta 1521 en que se terminaron las obras de la real capilla de la catedral, donde serían trasladados. El recuerdo de este hecho estaría presente en el futuro establecimiento hotelero a modo de reclamo turístico.

12. *Ibídem*, p. 50.
13. Oficio, de 26 de noviembre de 1942, del Ministerio de Educación Nacional a la Dirección General del Turismo del Ministerio de Gobernación, [Turespaña].
14. La cesión del inmueble y los condicionantes fueron establecidos mediante orden ministerial: Ministerio de Educación Nacional. Orden, de 26 de noviembre de 1942, por la que se cede a la Dirección General de Turismo la Residencia de Pintores de la Alhambra (Granada), *Boletín Oficial del Estado*, nº 335, p. 3791.
15. El 12 de julio de 1870 se declaraba la Alhambra Monumento Nacional, en la que se hacía referencia al Alcázar y todas sus dependencias, por lo que se entendía el antiguo convento de San Francisco comprendido en la declaración.
16. Carta, de 21 de diciembre de 1942, de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín. Gallego Roca, F. J. (ed.). *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. Granada: Universidad de Granada, 1995, p. 235.

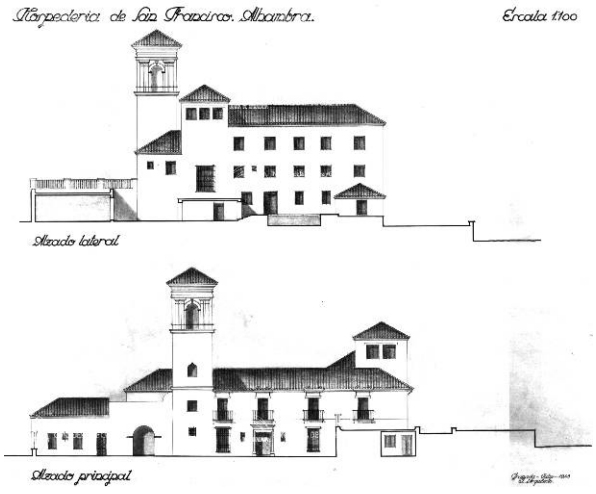
IL. 2. Obras de rehabilitación del convento como Escuela de Paisajistas y Pintores (c. 1927-1929). APAG



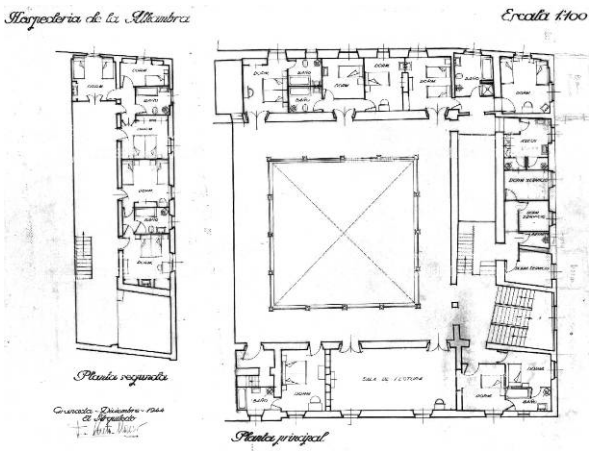
IL. 3. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Alzado meridional y oriental. 1945. APAG

IL. 4. Convento de San Francisco antes de la rehabilitación (c. 1926). APAG

IL. 5. Trasera norte del convento tras la rehabilitación (c. 1929). APAG



IL. 6. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Alzado meridional y oriental.1945. APAG



IL. 7. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Planta principal y segunda. 1944. APAG

La administración turística dejaba en manos del arquitecto de zona la redacción del proyecto, mientras hacía las gestiones necesarias para la cesión del inmueble y la adquisición de terrenos colindantes de titularidad privada, que serían necesarios para la construcción del garaje y obras exteriores del parador.[17]

La titularidad del inmueble siguió en manos del Ministerio de Educación Nacional, ya que éste sólo cedió el uso de los 1.863,67 m2 del convento. Con carácter previo se realizó una tasación y se recabó la opinión del arquitecto conservador del monumento en relación a la posible adquisición del inmueble:

> El desarrollo de las excavaciones, que dio lugar a la creación de los jardines del Secano, inmediatos al edificio en cuestión; la restauración del Ex-Convento de San Francisco, monumento de excepcional importancia histórica y la reciente instalación en dicho Ex-Convento de la Residencia de Turismo, son circunstancias que aconsejan la demolición del inmueble, con lo cual se podría llevar a cabo una reforma general de aquel sector, muy beneficiosa para la mejora artística del monumento y que resolvería además de la eliminación de un edificio antiestético en el centro de la Alhambra, las dificultades actuales de acceso a los jardines del Secano y el Ex-Convento de San Francisco.[18]

La visión que tenía el arquitecto era desde el punto de vista de la restauración y recuperación del monumento, lejos de la visión del oportunismo hotelero de obtener terrenos para construir pabellones anexos de ampliación del convento. El edificio que debía adquirirse estaba situado dentro del recinto histórico, con acceso desde la calle Real de la Alhambra, y formaba parte de una serie de construcciones modernas que fueron arbitrariamente levantadas en el siglo XIX cuando se consideraba que la salvaguarda del monumento radicaba exclusivamente en la restauración de sus edificios singulares, sin tener en cuenta cuestiones ambientales y paisajísticas que implicaban al recinto como conjunto organizado.

Turismo tradujo la opinión del arquitecto conservador del monumento en la necesidad de demolición de un edificio que era considerado «antiestético y estar situado en el centro del recinto de la Alhambra».[19]

El inmueble en cuestión se situaba en el número 48 de la calle Real de la Alhambra en Granada, destinada a hotel de viajeros denominado «Pensión Alhambra», junto al Arco de San Francisco y con los jardines de la Alhambra denominados «El Secano». El solar de forma irregular tenía una extensión de 522,35 m2, cuya edificación (*c.* 1893) constaba de tres cuerpos, construcción mediante muros de carga de fábrica de ladrillo, forjados de entramado de madera, cubiertas de armadura de madera y protección de teja árabe.

La tasación del inmueble fue realizada por el arquitecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, José María Muguruza Otaño, que colaboraba

17. Expediente nº 64/1944, instruido por la Sección de Alojamientos de la Dirección General del Turismo (Ministerio de Gobernación), [Turespaña].
18. Prieto-Moreno Pardo, F. *Francisco Prieto-Moreno, arquitecto Director de la Alhambra*, mecan., Granada: [s.n.], [15 diciembre] 1943, Dirección General de Turismo, [Turespaña].
19. Oficio, de 19 de mayo de 1944, del interventor general de la Administración del Estado (Ministerio de Hacienda) al Director General del Turismo, [Turespaña].

de forma habitual con la Dirección General del Turismo al no tener ésta una plantilla propia de arquitectos. La propiedad del inmueble debía llegar a un acuerdo en la oferta de compraventa para que la Dirección General del Turismo no tuviera que recurrir a la expropiación forzosa, que en todo caso no podría ser superior al valor de tasación obtenido por Muguruza. La cancelación de la hipoteca que pesaba sobre la finca se realizó con carácter previo a la compraventa efectiva del inmueble, que una vez adquirido debía ser demolido.

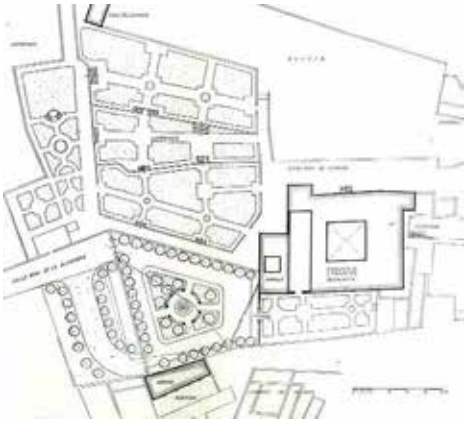
PROYECTO DE HOSPEDERÍA DE LA ALHAMBRA (1944)

La Dirección General del Turismo tenía en aquel momento menos poder que la Dirección General de Bellas Artes, que marcó las directrices en relación a la rehabilitación hotelera, mientras que la administración turística se limitó a la cuestión posterior del interiorismo.

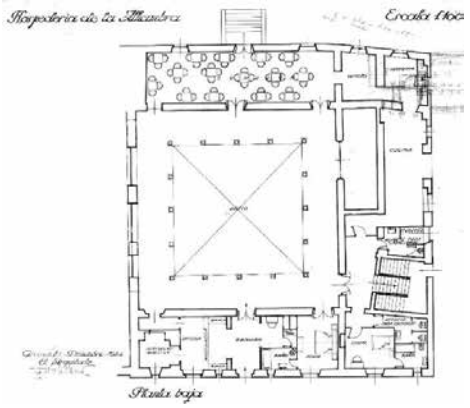
La intervención que realizó el arquitecto conservador de la Alhambra estaba en consonancia con la forma habitual en la que realizaba labores de restauración en el recinto, de modo que «las necesarias obras de adaptación a su nuevo destino, […] en nada han afectado a la integridad de la construcción y en nada han alterado su fisonomía».[20]

Se realizaron dos rehabilitaciones sucesivas en el inmueble. La primera acometida por Torres Balbás fue minimalista, ya que restauró el inmueble y le dio un uso no intensivo, que dejó sin incorporar al uso residencial tanto la iglesia como el salón árabe de la crujía oriental, a la vez que colocaba la portería en la base de la torre y dejaba el resto de espacios sin compartimentación excesiva para servir a los intereses de la Escuela de Pintores.[21] En la planta primera había restado espacio al eliminar el recrecido de la crujía oriental, respetó la escalera histórica, al igual que la de la torre que arrancaba de la planta primera, donde además sin compartimentación excesiva había dispuesto las zonas de estudio de pintores en la crujía norte, los dormitorios en la oriental y en la sur el salón y comedor de la escuela.

La segunda rehabilitación fue también realizada por el arquitecto conservador de la Alhambra, Francisco Prieto-Moreno, aunque el uso fue más intensivo y la exigencia de espacio mayor, debido a las directrices dadas desde la Dirección General del Turismo en relación al programa, que obligaron a realizar modificaciones en las fachadas para la apertura de nuevos huecos, ganar espacio mediante la excavación de la esquina sureste del convento, el cierre vertical del piso alto del claustro, o la modificación de la posición del comedor y salón del parador respecto del de la residencia de pintores (IL. 6-9).



IL. 8. Francisco Prieto-Moreno. Parador de San Francisco, Alhambra. Entorno. (c. 1942-1948). APAG



IL. 9. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Planta baja. 1944. APAG

20. Prieto-Moreno Pardo, F. «Hospedería de San Francisco en la Alhambra de Granada». *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, nº 84, 489-492, p. 490.

21. La residencia de paisajistas de la Alhambra se encontraba instalada, con carácter previo a la restauración del convento de San Francisco, en una casa de propiedad del Estado situada en la calle Real, la cual fue comprada hacía años con el objeto de ser demolida, lo que podría llevarse a término al dar fin a la obra del convento, «[…] desapareciendo tan feo edificio y mejorando el aspecto de esa parte del recinto, abrumada por una construcción de estilo árabe moderno». Torres, *op. cit*., p. 3.

Sin embargo, respetaba la escalera histórica y la de subida a la torre, el salón árabe de planta baja, tras el cual se situaría la cocina del establecimiento hotelero, la iglesia como patio con su cabecera cubierta, que sería objeto de un proyecto complementario junto con la resolución de la cuestión del aparcamiento de coches y ajardinamiento.

La cabecera de la iglesia que había sido una de las dependencias aprovechadas de la antigua construcción palaciega árabe se respetó en el estado que había quedado tras la restauración de Torres Balbás.

La iglesia quedó sin cubierta, tal y como la había dejado su antecesor en la restauración de los años veinte,[22] de modo que quedaría a modo de patio contiguo al deambulatorio del claustro.

El uso hotelero era muy similar al de la residencia por lo que Prieto-Moreno respetó casi de forma íntegra la intervención anterior de su maestro, con la salvedad de la reconstrucción de la planta segunda en la crujía oriental, que había sido desmontada en los años veinte, con el sólo propósito de disponer de una mayor superficie para las habitaciones.

La parcela del parador era grande ya que contaba con jardines previos en la entrada desde la calle Real de la Alhambra, y una gran huerta que se extendía fundamentalmente en la zona norte.

El ingreso al edificio se producía por la zona sur que era considerada la fachada principal del inmueble.

En la crujía norte se situaba el salón comedor de la hospedería que tenía acceso a una terraza en la zona de huerta situada en su trasera, mientras que la crujía oriental alojaba la cocina y un pequeño oficio, además de las escaleras principales del edificio. La crujía sur de acceso disponía dos habitaciones, aunque el grueso de habitaciones, incluidas las de servicio se situaban en la planta primera y segunda que abarcaba exclusivamente la crujía oriental con escalera independiente de un solo tramo y aislada de la principal, para no modificar la escalara histórica.

En planta baja completó la ausente esquina sureste para disponer una habitación en este punto, con lo que se conseguían 16 habitaciones y 9 baños, ya que no todas las habitaciones tenían un servicio independiente, sino únicamente un lavabo.

La planta superior del claustro fue cerrada con carpinterías que fueron pensadas ex profeso para su ubicación, con lo que aquí también se alejaba de la intervención mínima y de consolidación o reparación de elementos históricos arruinados que había realizado Torres Balbás.

El tipo de intervención que realizó Prieto-Moreno, estaba en consonancia con la intervención de Andújar (Jaén), y suponía la mímesis de lo nuevo con lo viejo, donde los elementos arquitectónicos incorporados como nuevos adoptaban las características de los antiguos, y la jardinería del establecimiento hotelero estaba en continuidad con la del conjunto del inmueble histórico.[23]

El arquitecto desvinculó en su intervención la antigua iglesia y cripta real respecto de los espacios destinados a parador, junto a la que se había construido una capilla en recuerdo de su función original.

Se llevaron a cabo demoliciones de edificios existentes en el entorno inmediato del parador, operaciones que fueron sugeridas por el propio arquitecto conservador, dentro del contexto de la valoración paisajística del monumento,[24] como es el caso de la denominada «Pensión Alhambra», que fue adquirida por la Dirección General del Turismo y demolida en 1945, en el mismo año de inauguración del parador.

Las obras de rehabilitación del convento se acompañaron de unas obras complementarias para disponer los anexos de servicios necesarios al establecimiento hotelero, junto con el acondicionamiento de los espacios libres inmediatos al antiguo convento.

Una vez demolida la antigua Pensión Alhambra se podían acometer las obras del pabellón de mecánicos, que disponía tres dormitorios para chóferes, 1 baño exterior a las habitaciones y 5 cocheras para vehículos, que tenían acceso directo desde la calle Real de la Alhambra, en lo que venía a ser un desvío en el fondo de saco que remataba en la puerta de acceso al recinto del parador.

Las obras de acondicionamiento de los accesos se realizan en sucesivos proyectos redactados en 1942 y 1945, de modo que el establecimiento pudiese abrir sus puertas con todos los servicios disponibles, incluido un pabellón de lavadero también concebido como anexo, situado al norte del convento en la zona de la antigua huerta.

La calle Real de la Alhambra estaba remataba con la Puerta del Compás (siglo XVIII), construida en ladrillo,

22. La iglesia perdió su cubierta en el último decenio del siglo XIX.
23. Ulled Merino, A. de J. (dir.). *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos: la experiencia española.* Madrid: Tecniberia, 1986, p. 76.
24. Romero Gallardo, A. *La restauración arquitectónica en el período franquita: La figura de Francisco Prieto-Moreno y Pardo.* Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte y Música, 2010, p. 13.

flanqueada por pilastras y con un nicho en coronación en el que se disponía la imagen de San Francisco, que se integraba en el proyecto de acondicionamiento de la plaza de acceso al parador, al disponerse una puerta de idéntica forma en el nuevo acceso creado junto al pabellón de mecánicos, y articulado por un pabellón de una sola planta destinado a venta de antigüedades, según proyecto de 1943. La segunda puerta se ejecutó sin el remate de la hornacina para el santo, pero no así el pabellón intermedio que ataba ambas, que quedó en un simple muro con ventanas.

El parador se inauguraba el 30 de junio de 1945, con capacidad para 26 plazas hoteleras, cuyo acto fue presidido por el Director General del Turismo, Luis Antonio Bolín, y otras autoridades de ámbito local y regional.[25]

PRIMERA AMPLIACIÓN DEL PARADOR (1948-1958)

El edificio histórico tenía agotadas sus posibilidades de crecimiento, por lo que cualquier nueva actuación de ampliación supondría construir pabellones nuevos anexos, tal y como se haría en los restantes inmuebles de la red, lo cual pasaba por el condicionante de tener que realizar el proyecto y las obras con el arquitecto de zona y por tanto someterse al criterio patrimonial del Patronato de la Alhambra y del Generalife. Los proyectos de ampliación del parador fueron objeto de intensos debates entre las opiniones encontradas de sus componentes, especialmente en los años setenta cuando se produjeron las actuaciones más traumáticas para el antiguo convento y su entorno inmediato.[26]

La ampliación del antiguo convento se realizó, mediante pabellones externos que a modo de tentáculos liberaron al edificio histórico, para alojar servicios como la cocina, que permitiesen disponer de mayor espacio público dentro de la zona antigua.

El proyecto de ampliación se redactaba en marzo de 1948, por Prieto-Moreno, como extensión de las zonas de servicio y despensa de la hostería, que consistieron en la construcción de un pabellón de una sola planta de desarrollo paralelo a la alberca situada en la zona exterior oriental del convento. La diferencia de cota entre la plataforma de la alberca y la huerta posterior, situada más baja, permitía desarrollar una pequeña zona de semisótano con iluminación natural, al crearse un patio de servicio y tendedero en su trasera a modo de patio inglés.

En marzo de 1949 se incluía con el proyecto de ampliación la vivienda del administrador del parador, situada también en un pabellón anexo conectado en la crujía oriental del convento, en la zona junto a las escaleras principales (IL. 12), que en el proyecto de 1948 aparecía como un simple añadido destinado a cuarto de calderas.

La vivienda se situaba en una buena zona, con vistas a la alberca, contaba con dos dormitorios, un baño y un estar, a la vez que quedaba oculta desde la zona de acceso del parador, al ser únicamente visible desde los ventanales del comedor de clientes. La alberca se había transformado en una zona de iluminación para los locales de servicio del parador.

La necesidad de ampliar el número de habitaciones se produjo a mediados de los años cincuenta, debido al gran éxito de afluencia que tuvo el establecimiento hotelero. El aumento del número de habitaciones se realizó de forma similar al resto de paradores, mediante la sustitución de las habitaciones para mecánicos en habitaciones de clientes, que denominaron «viajeros del parador». En marzo de 1956 se redactaba el proyecto de modificación del citado pabellón para incrementar el número de habitaciones, aunque serían individuales.

El pabellón de mecánicos situado en el acceso de vehículos junto a la puerta de nueva construcción se ejecutó a semejanza de la puerta histórica denominada del Compás, que remataba a modo de fondo de saco la calle Real de la Alhambra, y permitía el ingreso en la zona del parador.

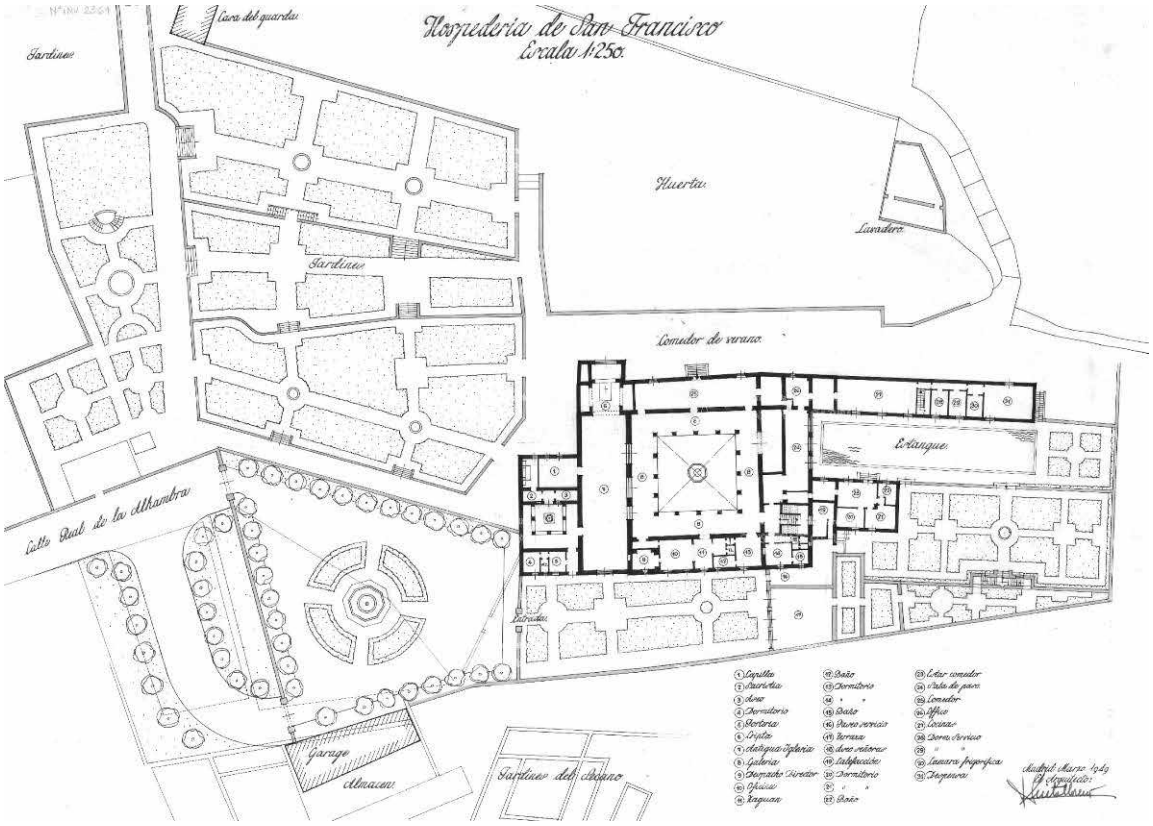
El edificio de garajes y habitaciones de mecánicos era muy sencillo, de una sola planta, de ladrillo visto y cubierta de teja, cuya distribución interior se dividía en dos partes: una destinada a vehículos con un total de cinco cocheras y otra destinada a dormitorio de los chóferes, con un total de tres habitaciones, un baño exterior y un patio interior al que daban las ventanas de los dormitorios.

25. El obispo auxiliar de Granada, el capitán general de la IX Región Militar, el gobernador civil y jefe provincial del Movimiento, el alcalde de Granada, el presidente de la Diputación provincial, el presidente de la Audiencia, el vicerrector de la Universidad, el delegado de trabajo, el presidente de la Comisión de Monumentos, el director de la Escuela de Artes y Oficios y el Secretario de la Delegación de Turismo.

26. *Ibídem*, p. 15.

IL.10. Fachada principal (sur) del convento antes de la rehabilitación (c. 1926). APAG

IL. 11. Acceso principal del parador nacional con jardines (c. 1945-1948). APAG



IL. 12. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Planta baja. 1949. APAG

La transformación consistió en crear 9 habitaciones, todas ellas sencillas a excepción de una que era doble, con baño independiente para cada una de ellas, y se cuidó especialmente el diseño y ajardinamiento del pequeño patio al que daban las ventanas de las habitaciones. Con el tiempo se vio que el pabellón de mecánicos no interesaba como ampliación, sino que era preferible incorporar nuevas habitaciones en el edificio histórico o en sus inmediaciones mediante pabellones que se conectasen a éste, igual que se había hecho con la cocina.

En el año 1958 se redactaba un nuevo proyecto de ampliación, que determinó la realización de algunos estudios que no llegaron a ejecutarse, como el que proponía construir en la zona de la alberca hasta colmatar su perímetro con edificación. En esta ampliación se incorporaban 16 habitaciones acopladas con las construcciones existentes y se eliminaban las cocinas de la zona oriental, ya que en la nueva ordenación esta ubicación alojaría exclusivamente habitaciones.

El proyecto no debió convencer porque lo que se ejecutó, según proyecto de febrero de 1958, fue un pabellón en la zona occidental de acceso, que a modo de nuevo tentáculo articulaba un cuerpo de habitaciones que venía a compensar el ya existente en el lado oriental destinado a servicios (IL. 13). El pabellón contenía un total de 6 habitaciones dobles y 1 de servicio, situado en el extremo de la plaza de acceso y conectado a través del patio creado en los años cuarenta para la capilla inventada, en la zona de la iglesia.

La intervención en la zona occidental presentaba una complicación ya que por ella transcurría la acequia que cruzaba el claustro, que debía ser respetada, que al construirse un pabellón estrecho y alargado permitiría salvarla y preservarla.

Con motivo de la actuación en la zona oriental del convento se promovió una campaña de excavación arqueológica en la zona exterior de la cabecera de la iglesia conventual, en un solar de forma triangular que se dejaría sin intervenir debido a la existencia de restos de construcciones, que se documentaron en el plano del proyecto de ampliación del parador.

El pabellón de ampliación ya existente en la zona oriental también se vio modificado, ya que se ampliaba con un cuerpo suplementario en su trasera, destinado a lavadero y se construyó una planta sobre el citado pabellón en la zona de contacto con el edificio histórico que incorporaba tres habitaciones más para clientes. Los jardines del entorno del parador se verían ampliados y mejorados, especialmente en lo referente al comedor de verano, y las zonas de parterres ganaron espacio en la huerta al norte.

Se realizaba la ordenación y ajardinamiento de los alrededores del convento, que conllevaron la creación de pavimentos a modo de mosaico de inspiración en las geometrías nazarís, para los espacios exteriores de jardín en el sur (IL. 10 y 11), el patio creado nuevo de acceso a la capilla y el propio claustro del edificio histórico, que ya lo tenía desde la rehabilitación que Prieto-Moreno hiciese del antiguo convento como parador nacional.

PROYECTO DEFINITIVO DE AMPLIACIÓN Y ORDENACIÓN DE LA ZONA ORIENTAL (1967-1975)

Con anterioridad a acometer la ampliación definitiva del parador, en agosto de 1967, se realizaron pequeñas obras de reforma para ampliar en dos habitaciones la vivienda del administrador, con una operación mínima de añadir un pequeño cuerpo de una sola planta.

A pesar de las ampliaciones sucesivas realizadas en las décadas anteriores, el parador necesitaba en el comienzo de los setenta, incrementar el número de plazas hoteleras debido a la gran afluencia de turismo que tenía la Alhambra, que se traducía en una constante demanda de alojamiento que no se podía atender, con la consiguiente pérdida económica que eso suponía para el Ministerio de Información y Turismo (1951-1977), sucesor y heredero de la anterior Dirección General del Turismo.

El parador de San Francisco contaba con 26 habitaciones, que hacían un total de 52 plazas hoteleras, pero se veía la necesidad de incrementarlas en 14 habitaciones, para poder obtener 28 plazas hoteleras que se adicionarían a las ya existentes, para llegar a un total de 40 habitaciones y 80 plazas hoteleras. El inmueble continuaba siendo de titularidad de la Dirección General de Bellas Artes, ahora perteneciente al Ministerio de Educación y Ciencia, y bajo la dependencia del Patronato de la Alhambra y del Generalife, ya que sólo estaba cedido el uso. Con el paso del tiempo se había ido consolidando de hecho una cesión no reconocida jurídicamente sobre los jardines del entorno inmediato, pertenecientes a la Alhambra, y una zona arqueológica sobre la que se instaló un aparcamiento. Era por tanto necesario construir de nueva planta en las inmediaciones del convento, por lo que se realizaron varios proyectos para ser sometidos a debate en el Patronato de la Alhambra y Generalife. La amplia-

ción encontró oposición en la persona del Vicepresidente del citado Patronato, Emilio Orozco Díaz,[27] a pesar de estar ya redactado un anteproyecto de ampliación del parador «[…] en una zona idónea, que no se interfiere para nada con el recinto monumental, la construcción de un amplio restaurante con autoservicio, cafetería y aparcamiento».[28]

La redacción del proyecto corrió a cargo nuevamente del arquitecto miembro del Patronato y conservador del monumento de la Alhambra y Generalife, Prieto-Moreno,[29] y el diseño de las instalaciones quedó en manos de un ingeniero técnico del Ministerio de Información y Turismo, Mariano de las Heras, que colaboró estrechamente con el arquitecto.

La obligación de realizar el proyecto por el arquitecto conservador era una obligación que se arrastraba desde los años cuarenta, y que no podía ser soslayada. La actuación se materializó en «[…] un cuerpo de edificio homogéneo en volúmenes como el ya construido y actualmente en uso, […] mejorando por otra parte el conjunto arquitectónico del edificio total».[30]

Los proyectos se sucedieron desde una primera propuesta que pretendía construir en todo el perímetro de la alberca, lo que suponía condenar las vistas hacia el norte, donde el terreno caía y se podía tener una mejor perspectiva; hasta un anteproyecto que proponía crear un claustro paralelo al histórico aunque de menor tamaño y conectado mediante un cuerpo intermedio (IL. 14). Ninguna de estas propuestas se ejecutó.

La ampliación que se llevó a cabo en la primera mitad de los años setenta conllevó la intervención más radical hasta entonces ejecutada en el monumento (IL. 15 y 16), que si bien respetó aparentemente la superficie edificada al incorporar construcción bajo rasante, en lo referente a las zonas de servicio, fue mucho mayor el volumen de edificación. La ampliación se debatió en el Patronato de la Alhambra que acabó aprobándolo, lo que motivó en la misma sesión la dimisión de su Vicepresidente, al encontrarla contraria a la ley y a la política seguida por el Patronato en cuestiones de obras y edificaciones en el interior del recinto amurallado de la Alhambra.[31]

El Vicepresidente observó los aspectos positivos que tenía el proyecto de Prieto-Moreno con destino a la ampliación del parador, a la vez que su postura personal en contra:

> […] muy aceptable la solución presentada desde el punto de vista ambiental, ya que respeta lo arqueológico y da mayor importancia a los elementos de jardinería y reduce la ampliación de la edificación del Parador al mínimo, lo suficiente para dar la conformidad a la petición del Ministerio de Información y Turismo. […] esa solución por ser preferentemente de jardinería, permitirá además hacer en su día, las modificaciones que pudieran ser necesarias, cuando toda la zona contigua sea objeto de la remodelación que se viene haciendo ya en todos los sectores del Secano. […] En cuanto al concepto de ampliación que dicha solución lleva consigo insiste que no puede estar conforme y que mantiene su criterio inicial opuesto a toda obra de ampliación por pequeña que fuese.[32]

Las claves de la intervención de la ampliación fueron la integración en el terreno, para ocultar en los cambios de cota la volumetría que necesitaba el nuevo parador, mediante la creación de patios ingleses, a la vez que potenciar las vistas lejanas, con el consiguiente proyecto de ordenación de la jardinería de toda la zona oriental. La acequia real se vio desviada mediante un proyecto que redactó el propio arquitecto autor de la ampliación del parador, al realizar una conexión de desvío una vez traspasada la Puerta del Compás para volverse a conectar en su posición original a través del cuerpo de la iglesia, bajo el crucero, de esta forma el claustro del convento podría tener su tramo de acequia y la alberca existente en el exterior del convento podría estar adecuadamente abastecida de agua. Si se superponía el trazado del nuevo edificio y el de la acequia real se observaba que ésta se solapaba con el pasillo de comunicación con las habitaciones del cuerpo de nueva construcción.

27. Vicepresidente del Patronato de la Alhambra y del Generalife (1970-1973) se opuso a realizar cualquier ampliación en el antiguo convento de San Francisco, pese a las necesidades manifestadas desde el Ministerio de Información y Turismo, por el Director General de Empresas, el Subsecretario de Turismo y el propio Gobernador Civil de Granada. En diciembre de 1973, Emilio Orozco renunciaba a su cargo en el Patronato y por Orden Ministerial, de 19 de diciembre de 1973, era nombrado en el cargo Juan de Dios López González.

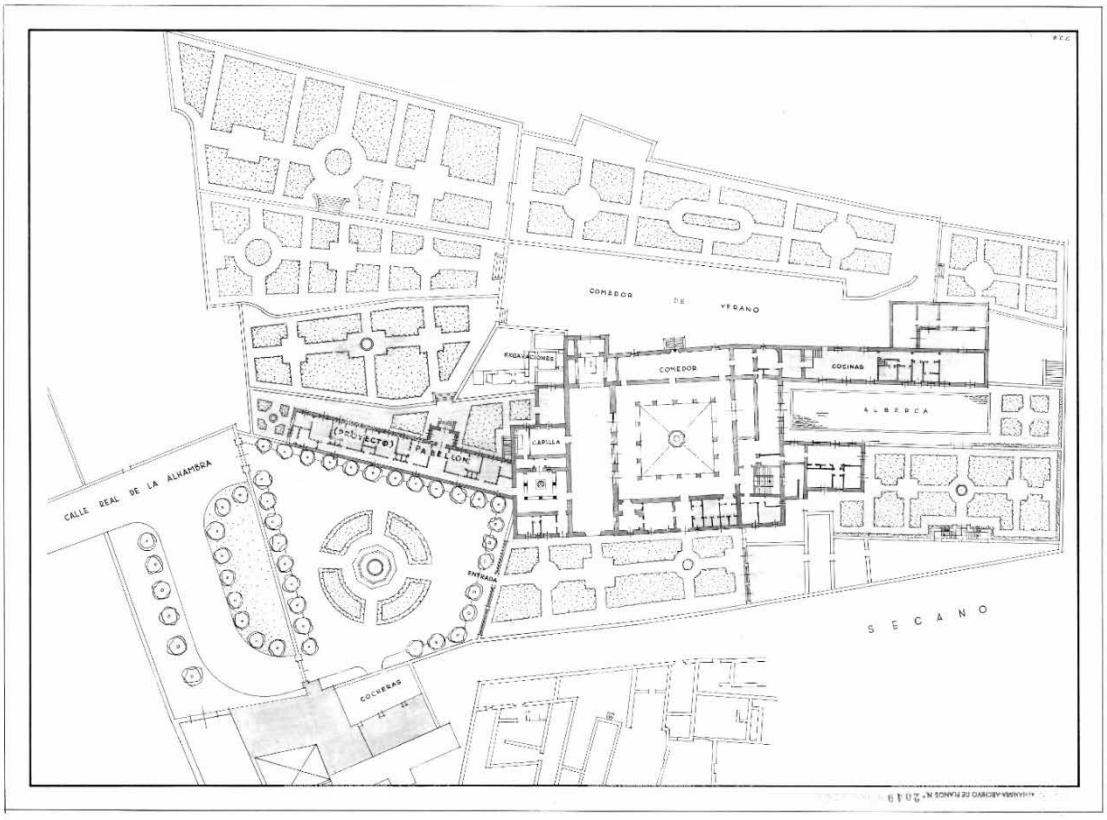
28. Carta, de 9 de junio de 1973, del Ministro de Información y Turismo al Director General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, [Turespaña].

29. El arquitecto Francisco Prieto-Moreno percibió honorarios por redacción de proyecto y dirección facultativa de las obras del parador del Ministerio de Información y Turismo, al igual que el aparejador Francisco Peña Rubio [Centro de Almacenamiento de Documentación Administrativa (CADA)].

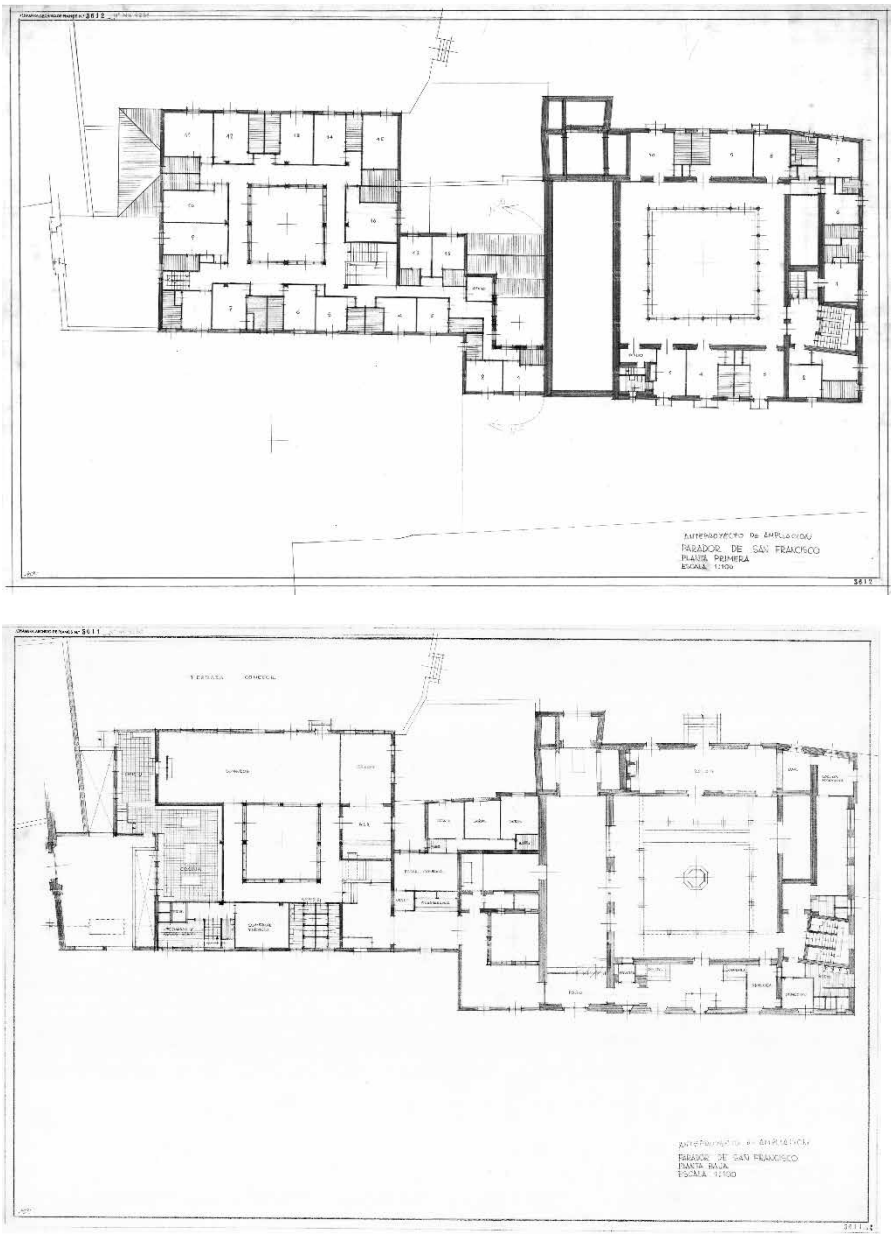
30. Carta, de 18 de noviembre de 1972, del Subsecretario del Ministerio de Información y Turismo al Gobernador Civil de Granada, [Turespaña].

31. Se encontraba en vía de ejecución la realización de un gran hotel en la finca de los Mártires, junto a la Alhambra, con el que se atendería sobradamente la demanda turística de la zona, además del plan de obras que venía poniendo en práctica el Patronato para hacer más fluida la visita de los turistas y descongestionar en lo posible el interior del recinto, y que resultaba excesiva la concentrada en el entorno del parador. Según consta en: Carta, de 17 de mayo de 1973, del Vicepresidente del Patronato de la Alhambra y Generalife, Emilio Orozco, al Subsecretario de Información y Turismo, José María H. Sampelayo, [Turespaña].

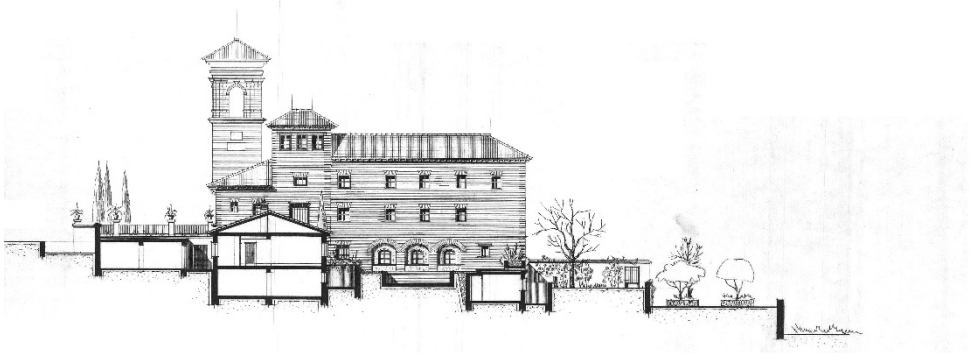
32. Acta de la sesión plenaria del Patronato de la Alhambra y del Generalife de 10 de diciembre de 1973, [Turespaña].



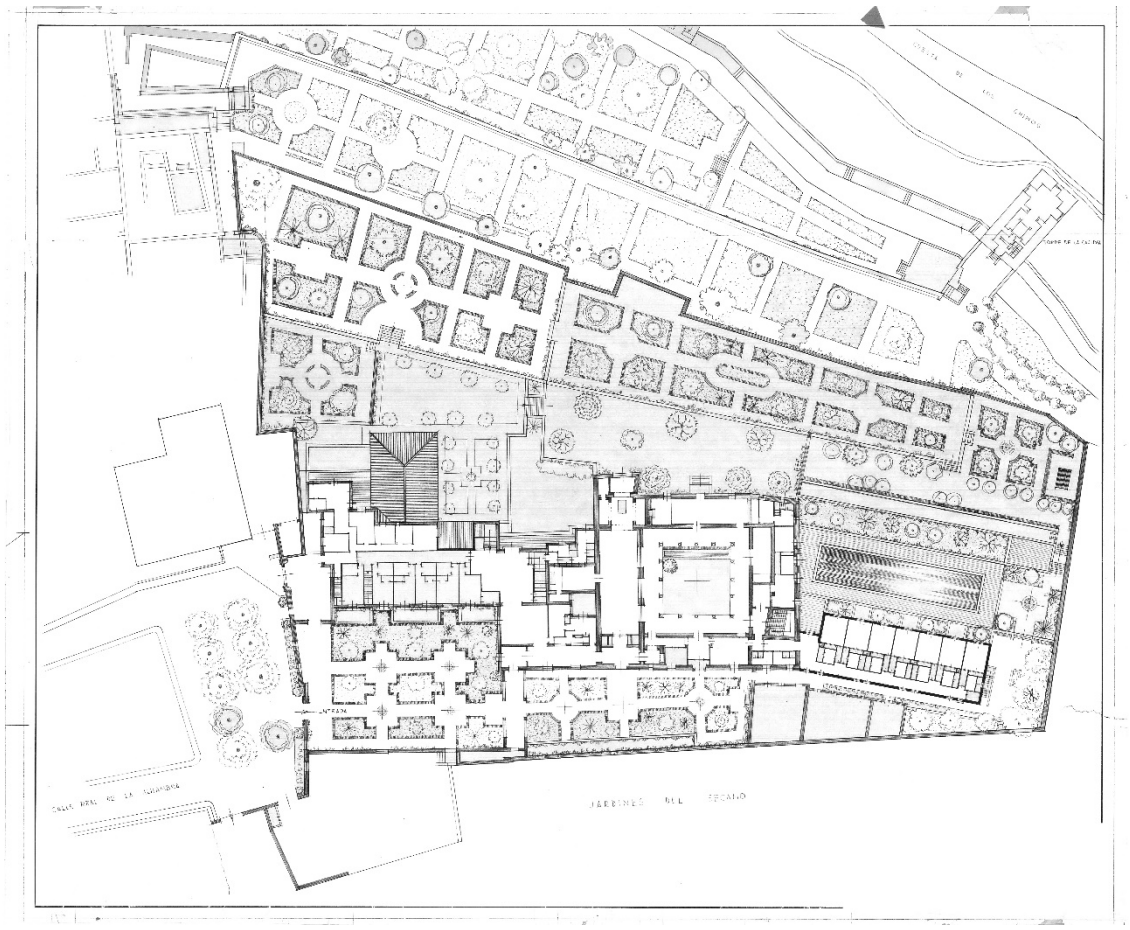
IL. 13. Francisco Prieto-Moreno. Parador de San Francisco, Alhambra. Planta general. 1958. APAG



IL. 14. Francisco Prieto-Moreno. Anteproyecto de ampliación [no ejecutado]. Parador de San Francisco. Planta baja y primera, (c. 1967-1968). APAG



IL. 15. Francisco Prieto-Moreno. Parador nacional de San Francisco (Granada). Proyecto de ordenación del sector este. Sección transversal por la acequia y pabellones de ampliación. 1975. Instituto de Turismo de España (Turespaña)



IL. 16. Francisco Prieto-Moreno. Parador San Francisco. Planta general. 1975. APAG

El resultado era una volumetría dispersa, escalonada que se diluía en el entorno sin forma definida, y se abandonaba la idea de las anteriores según tentáculos. De hecho el pabellón de cocinas de la zona oriental se demolió sobre rasante, y quedó oculto en el cambio de cota del terreno, de modo que las habitaciones situadas en este lugar se iluminaban por un patio inglés propiciado por el cambio de cota del terreno. En la parte superior quedaban liberadas las vistas desde la plataforma de la alberca hacia los jardines de nuevo diseño de la zona norte, antigua zona de huerta del convento.

Se intervenía fundamentalmente en el lado occidental del convento, en lo que fue el jardín de acceso que integraba el nuevo comedor, instalaciones y cocinas en planta semisótano, a la vez que permitía en la planta primera y segunda integrar nuevas habitaciones. El comedor nuevo estaba directamente vinculado con el exterior para disponer de un espacio exterior cuando hiciera buen tiempo, igual que el existente en el antiguo convento.

La conexión entre la edificación nueva y la histórica se realizaba a través de los pies de la iglesia, que era desde la primera adaptación a residencia de pintores y paisajistas un patio descubierto, y de forma subterránea bajo el crucero de la cabecera mediante un túnel que conectaba las zonas de servicio del parador. La creación de habitaciones en el semisótano de la zona oriental obligó a disponer un nuevo cuerpo de escaleras en el extremo noroeste del edificio histórico, que permitía el acceso del cliente alojado.

La ampliación trajo consigo la modificación de algunas de las carpinterías existentes en el convento, con diseño similar a las existentes en la galería superior, debido a que el arquitecto interviniente era el mismo, lo que dotó de gran coherencia a la actuación. Los motivos diseñados de lacería para ornar las barandillas de escaleras o el frente del mostrador del bar, estaban en la misma línea de las actuaciones que se realizaban en otros paradores por los técnicos de plantilla del propio Ministerio y sus colaboradores externos. En planta segunda se dispusieron siete habitaciones, en planta primera treinta y cuatro, y en el semisótano de la zona oriental otras doce habitaciones, lo que aumentaba considerablemente la capacidad hotelera del parador.

Las obras posteriores que se realizaron en las dos décadas siguientes fueron de mero mantenimiento y a cargo de los arquitectos funcionarios de las sucesivas Secretarías de Turismo, hasta la reforma completa acometida por el gestor hotelero Paradores de Turismo de España, S.A. realizada entre 2005 y 2008, que modificó sustancialmente el sentido del parador inicial.

EL INTERIORISMO DEL PARADOR-CONVENTO DE SAN FRANCISCO

El interiorismo del parador, atribuido a Antonio Gallego y Burín,[33] estuvo en la línea de conseguir una adecuada ambientación que permitiera retrotraer la imaginación del cliente alojado a otro tiempo. La instalación respondió al carácter del edificio que mantenía el recuerdo del uso inicial, al potenciar el aspecto monacal más que el de una hospedería moderna. El carácter austero era especialmente tangible en las habitaciones que recordaban a las celdas dieciochescas, pero no así los espacios de uso común que por lo general estaban más recargados con antiguos muebles españoles, todo tipo de cuadros, espejos y demás enseres en sus paredes. El mobiliario de anticuario se combinaba con las copias para dar una apariencia lo más próxima a la ambientación histórica que se pretendía emular.

El mobiliario subrayaba este carácter historicista de acentuado españolismo, para lo cual se reproducían obras de arte de El Greco, paisajes de Castilla, retratos goyescos, dibujos o grabados de la España romántica. Las alfombras, tejidos, latonería, albardonería, bordados, cobres y hierros estaban también en consonancia con el intento de recuperar la tradición española.[34]

El parador sólo contaba con alojamiento para veintiséis viajeros, lo que le hacía muy acogedor, más aun si pensamos en el ambiente creado con el mobiliario que le diferenciaba de cualquier otro establecimiento hotelero al uso. La arquitectura, el mobiliario, decoración y jardinería estaban especialmente pensados para ambientar en un tiempo pasado y compaginarse con el estilo de jardines y construcciones de la Alhambra.

La importancia de la industria y arte de carácter regional aparecían con fuerza reflejados en la profusión

33. L. Fernández Fuster, *Albergues y paradores.* Madrid, Temas españoles, 1957, nº 309, p. 22.
34. Prieto-Moreno, *op. cit.*, p. 490.

del uso de alfombras, tejidos o hierros de carácter popular en el comedor y el claustro del parador. El comedor disponía en su frente de una chimenea y alacenas repartidas en sus paredes, en las que se disponían todo tipo de utensilios de cocina y especialmente platos de loza, acompañado con el mobiliario de madera y asiento de enea.

El salón igualmente recargado disponía un pavimento de barro cocido que reproducía el dibujo del exterior del claustro con el diseño original del antiguo convento. Una chimenea presidía el espacio y el mobiliario muy variado se complementaba con arañas para iluminación, relojes de pie, cuadros y espejos. Las puertas de madera con cuarterones podían disponer de una franja superior acristalada que daba luz al pasillo, que también se decoraba con fraileros, arcones o bargueños, al igual que la galería alta del claustro que distribuía el acceso a las habitaciones.

El salón que conservaba restos del antiguo palacio nazarí se decoraba con el mismo tipo de mobiliario que se superponía al zócalo de azulejos de motivos geométricos original y los restos de decoración que conservaba la parte superior del muro, en cuyas paredes se colocaban en un nivel más bajo tapices o cuadros. Se hizo uso de carpinterías de vidrios emplomados en el descansillo de la escalera, cuyo motivo ornamental fue de tipo religioso, como correspondía al uso original del edificio.

Los salones disponían chimeneas, al igual que el comedor, además de artesonados de nueva construcción que se superponían a modo de falsos techos decorativos, que en el caso del comedor estaba policromado. Se cuidó especialmente el tipo de pavimento para cada zona, además de la labor artística de los mosaicos del claustro y de la nave de la iglesia convertida en patio.

El mobiliario e interiorismo actual del parador nada tiene que ver con el antiguo que fue modificado con el paso del tiempo y especialmente en la reforma de 2005.

EPÍLOGO

La rehabilitación del antiguo convento de San Francisco como establecimiento hotelero de la Red de Paradores se realizó en la etapa de la posguerra, marcada por la falta de personal técnico propio en la Dirección General de Turismo para la realización de las obras. La injerencia de la administración patrimonial en las competencias exclusivas de la administración turística supuso primar el conocimiento del edificio frente al conocimiento hotelero general en la elección del arquitecto interviniente.

El período en el que se integró la Alhambra en la oferta hotelera del Estado fue preparatorio para la posterior labor de expansión inmobiliaria del Ministerio de Información y Turismo, en la que la arquitectura militar aparecía como telón de fondo de otros tipos arquitectónicos como el religioso en el caso del convento de San Francisco.

La actuación de Prieto-Moreno en la Alhambra tiene el interés de permitir el estudio comparado de la singular forma de intervención de las diferentes administraciones, Patrimonio y Turismo, en lo referente a la forma de rehabilitación para uso hotelero de inmuebles históricos. La actuación de Granada conecta directamente con las intervenciones de los paradores del siglo XXI, realizadas bajo la tutela de las Comunidades Autónomas, herederas de la competencia patrimonial en la actividad económica-hotelera desarrollada por el Estado, a la vez que la caracterización de ambas mediante la ocultación subterránea de gran parte del volumen construido y la importancia del método arqueológico previo.[35]

35. M. J. Rodríguez Pérez, *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la Red de Paradores de Turismo (1928-2012).* Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p. 653.

SESENTA AÑOS DE PLANEAMIENTO EN LA ALHAMBRA: DEL PLAN DE ALINEACIONES DE 1951 AL PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN Y CATÁLOGO DEL SECTOR ALHAMBRA

SIXTY YEARS OF URBAN PLANNING IN THE ALHAMBRA: FROM THE 1951 ALIGNMENT PLAN TO THE ALHAMBRA HERITAGE PRESERVATION PLAN

ENRIQUE OLMEDO ROJAS
DR. ARQUITECTO. AYUNTAMIENTO DE GRANADA Y UNIVERSIDAD DE GRANADA
eolmedor@yahoo.es

RESUMEN El conjunto de la Alhambra y el Generalife abarca el monumento y su entorno y también la zona urbana de borde con la ciudad histórica, que debe ser regulada por el planeamiento urbanístico. En este trabajo se aborda el tratamiento que han hecho de esta zona los sucesivos planes. Los Planes de 1951 y 1973 siguen la técnica urbanística de la «zonificación». El Plan General de 1985 pormenoriza las calificaciones urbanísticas, incluyendo ya un amplio Catálogo, mientras que el primer Plan de la Alhambra y Alijares de 1989 considera la catalogación una calificación más. El Plan General de 2001, revisión del de 1985, asigna la misma calificación a zonas de la ciudad tipológicamente muy diferentes. El trabajo concluye con la necesidad de un alto nivel de precisión en el planeamiento de los conjuntos históricos, como deberá hacer el Plan Especial de protección y Catálogo del Sector Alhambra que se está tramitando.

PALABRAS CLAVE Planeamiento urbanístico; Conjuntos históricos; Tipo arquitectónico

ABSTRACT The complex of the Alhambra and the Generalife includes the monument, its surroundings and the urban area that borders the historical city, all of which must be regulated by urban planning. This study addresses how multiple planning documents produced over the years have approached this area. The 1951and 1973 Plans adhere to the urban development concept of «zoning». The 1985 Master Plan focused on uses as well as on the formal and volumetric characteristics of buildings, and it included an ample catalogue of listed buildings and assets. The first Plan of the Alhambra and Alijares, from 1989, considered the catalogue of listed heritage assets as a tool for the definition of uses and formal traits. The 2001 Master Plan, which updated the 1985 plan, applied the same definition of uses and formal qualities to areas of the city that were typologically very different. Our conclusion is that planning requires a high level of precision in historic contexts, and that this should be the goal of the Alhambra Heritage Preservation Plan that is currently being written up.

KEY WORDS Urban planning; Historic districts; Architectural type

CÓMO CITAR / HOW TO CITE OLMEDO ROJAS, E. Sesenta años de planeamiento en la Alhambra: del Plan de Alineaciones de 1951 al Plan Especial de Protección y Catálogo del Sector Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra.* 2018, 48, 85-95. ISSN 0590-1987.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | núm. 48 | 2019 | págs. 85-95
Recibido: 3 febrero 2018 | Revisado: 1 julio 2018 | Aceptado: 7 septiembre 2018 | Publicado: 27 noviembre 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

El presente trabajo es un extracto, en lo referido al ámbito de la Alhambra, de la tesis doctoral que con el título «Aprendiendo de las ruinas: tipo y urbanismo en la Granada del siglo XVI» fue defendida por el autor en la Universidad de Granada bajo la dirección del Dr. Arquitecto D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez, más concretamente del Capítulo 3, «Tipo y urbanismo en Granada».

Se pretende con este trabajo estudiar el tratamiento que han hecho las sucesivas figuras de planeamiento urbanístico de la ciudad de Granada del recinto de la Alhambra, desde el Plan de Alineaciones de 1951 hasta el último Plan Especial de Protección y Catálogo del Sector Alhambra en tramitación, centrándose con mayor precisión en las zonas urbanas del entorno del monumento, especialmente en los aspectos relativos a los tipos arquitectónicos, y reproduciendo al mismo tiempo su representación gráfica.[1]

EL PLAN DE ALINEACIONES DE 1951

La primera figura de planeamiento que puede considerarse como tal, que a su vez es la primera que plantea transformaciones de envergadura en el conjunto histórico, es el «Plan de Alineaciones»[2], que contiene dieciséis Ordenanzas de zona, de las que afectan al ámbito de este trabajo la Ordenanza I (Histórico-artística-Conservación de carácter), sobre todo al lateral derecho de la Cuesta de Gomérez y al barrio del Mauror, hasta el Campo del Príncipe; la Ordenanza II (Histórico-Artística-Cármenes), al barrio de la Churra (margen izquierda del Darro) y a los barrios de la Antequeruela y del Barranco del Abogado; y la Ordenanza XVI (Verde privada-edificación restringida) al Campo de los Mártires (lateral derecho de la Cuesta del Caidero, la única zona de la ciudad con esta Ordenanza). Cada una de ellas establece además de las condiciones de volumen y uso, unas condiciones de composición, que en algunos casos incluyen alzados de regulación fija. En cuanto al monumento en sí y su entorno inmediato, no se le asigna ninguna zonificación específica. (Il.1)

La Ordenanza I (Histórico-artística-conservación de carácter) establece unas condiciones de edificación muy compactas, definiendo la altura, en función del ancho de calle, entre 2 y 4 plantas, y permitiendo una ocupación muy alta de la parcela, determinando sólo la dimensión mínima de los patios en 7 m2 de superficie y 2,5 m de lado. Por el contrario, las Ordenanzas II (Histórico-artística-Cármenes) y XVI (Verde privada-edificación restringida) definen unas condiciones de edificación muy abierta, con altura de 2 ó 3 plantas y ocupación de parcela del 20% y 10% respectivamente.[3]

Este Plan proponía operaciones de reforma urbana en otras zonas de la ciudad, como la conclusión de la llamada «Gran Vía Liberal» uniendo las calles Postigo Velutti y Málaga, y sobre todo la prolongación de la Gran Vía sobre el barrio de San Matías, que pueden parecer ahora destructoras de la trama de la ciudad histórica[4]. También proponía un «nuevo acceso a la Alhambra» desde el Camino Nuevo del Cementerio a través del Carmen de los Mártires.

1. Todas las ilustraciones son reproducciones realizadas por el autor a partir de los fondos del archivo de la Subdirección de Planeamiento del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada.

2. Redactado por el Arquitecto D. Miguel Olmedo Collantes y formulado por el Ayuntamiento de Granada presidido por el Alcalde D. Antonio Gallego y Burín en 1951.

3. JUSTE OCAÑA señala que «la sectorialización se efectúa por tipos de edificación y no por usos... el urbanista divide la ciudad en 16 sectores y, a través de unas Ordenanzas, indica condiciones de uso, volúmenes, rasantes y protección episodios histórico-artísticos. Parece una zonificación más pensada para especular, es decir, para situar el negocio inmobiliario más favorable por volúmenes permitidos, alturas plantas, etc., que para formalizar responsablemente el marco vital de 250.000 habitantes.» JUSTE OCAÑA, JULIO: «Granada: Historia y planeamiento» en «Sobre el planeamiento en la comarca de Granada.» *Arquitectura Andalucía Oriental.* Marzo de 1980. pág. 34. Sin embargo, al menos en estas zonas, estas condiciones, con una densidad muy baja, pueden haber contribuido a la conservación de las edificaciones originales, por resultar poco «rentable» su sustitución.

4. Vid. en este sentido JUSTE OCAÑA, JULIO: *La reforma de Granada de Gallego y Burín (1938-1951).* Antonio Ubago, editor. Granada, 1979. Pág. 178; ACALE SÁNCHEZ, FERNANDO: *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos.* Universidad de Granada. Editorial Atrio. Granada, 2005. Pág. 481.

IL.1. Plan de Alineaciones, 1951, Zonificación

Sin embargo, al margen de la idoneidad de estas actuaciones, que deben situarse en su contexto histórico, sí debe decirse a favor de este Plan que respondía a un modelo claro de ciudad ordenada y planificada[5]; prueba de ello es su larga vigencia de más de 20 años, y también, en el ámbito de este trabajo, la previsión en la zonificación del Campo de los Mártires, con una densidad tan baja que fue preservado de su urbanización, lo que permitió la posterior adquisición de la mayor parte de estos terrenos por el Ayuntamiento[6].

EL PLAN COMARCAL DE 1973

En 1973 se aprueba el Plan General de Ordenación Urbana de la Comarca de Granada, que dirigido por el arquitecto Gabriel Riesco Fernández incluye la ciudad de Granada y los 20 municipios colindantes. Distingue dos ámbitos diferenciados: por una parte, las zonas de crecimiento, sometidas a una ordenación más precisa a través del planeamiento parcial; y por otra, el centro urbano, en el que se asumen las alineaciones, y en buena parte la zonificación, contempladas en el Plan de 1951[7].

El Plan define en sus Normas de edificación una serie de «tipos básicos de edificación» (N.2.3.1), estableciendo para cada uno de ellos las condiciones de posición de la edificación dentro de la parcela, para concretar en las Normas siguientes las restantes condiciones:

- de parcela mínima (N.2.3.2, en función del ancho de la calle).
- de ocupación de parcela (N.2.3.3).
- de altura (N.2.3.4, también en función del ancho de calle).
- de volumen edificable (N.2.3.5, siendo para las manzanas comprendidas dentro de alineaciones

5. Para ÁNGEL ISAC, «Gallego concibe un programa fundamentado en los principios de la crítica formulada por Ganivet contra el reformismo urbano, pero tratando al mismo tiempo de encontrar el camino de la modernización de una ciudad que sigue teniendo graves problemas sin resolver.» ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL: *Historia urbana de Granada*. Diputación de Granada. Granada, 2007. pág. 116.
6. El Carmen de los Mártires fue adquirido por el Ayuntamiento de Granada a su propietaria, Sor Cristina de la Cruz Arteaga, pocos años después, en 1957, siendo Alcalde D. Manuel Sola Rodríguez-Bolívar.
7. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, *Historia urbana*... cit., pág. 127.

oficiales, el definido por el fondo de edificación y la altura permitida).
- de uso (N.2.3.6, distinguiéndose por tanto entre uso y tipología).
- higiénicas (N.2.3.7).
- y estéticas (N.2.3.8, distinguiéndose tres tipos de composición, de los que los dos primeros afectan a elementos urbanos o conjuntos de interés histórico-artístico y se someten por tanto a condiciones especiales).

Por último, en el Capítulo III (Norma N.3.4) se asignan a cada una de las zonas en que el plano de zonificación divide la ciudad los tipos de edificación, las condiciones de volumen y los usos posibles. Dentro del ámbito de la Alhambra y su entorno, las zonas y subzonas son la Histórico-artística 1c (Cármenes-intensiva, para la mayor parte) y 1d (Cármenes-extensiva, para la zona de los Mártires). Se fija para ambas una altura de 2 ó 3 plantas (en función del ancho de calle); una parcela mínima de 400 m2 para la subzona 1c y de 2.500 m2 para la 1d; y una ocupación de parcela del 10% para esta subzona 1d. (Il. 2).

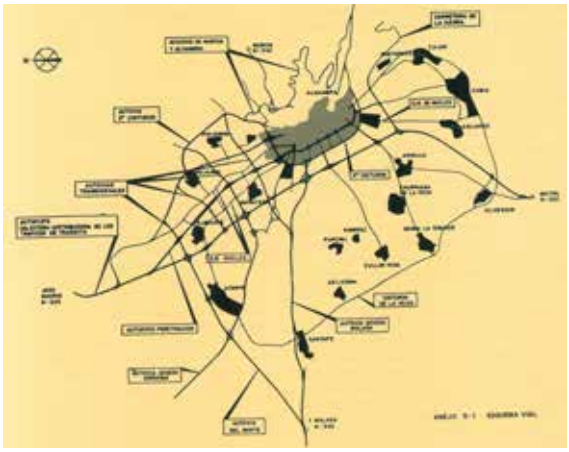
IL. 2. Plan Comarcal, 1973, Término Municipal de Granada, Estructura Urbana Propuesta

Para el ámbito del conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife sólo se indica «Parque de la Alhambra», asignándose a la zona de la Dehesa del Generalife y valle alto del Darro la zonificación 14P «Protección paisajística».
Este Plan, redactado a inicios de la década de 1970, asume como principio de ordenación los tipos de edificación, que estaban en pleno debate doctrinal en esa época. Sin embargo, los define desde un punto de vista genérico en cuanto a posición del edificio en la parcela, sin tener en cuenta las peculiaridades de la ciudad histórica, para la que únicamente se definen unas condiciones de composición de fachada, lo que constituye una de las razones por la que este Plan fue, ya en la época democrática, muy criticado [8].
Otro aspecto muy censurado del Plan general de 1973 fue la red arterial propuesta[9], dentro de la cual se incluía un acceso a la Alhambra a través del valle del Darro; sin embargo, la experiencia actual nos demuestra que tal vez no estuviera tan sobredimensionada, sino que únicamente tuviera un trazado demasiado rígido, como podemos deducir de la comparación con la «Estructura de articulación territorial» del POTAUG de 1998[10] (Il. 3 y 4).

8. Así, Pedro Salmerón señalaba: «Aclaremos entonces definitivamente que el Plan General viene ante todo a resolver un tema de ordenanzas (alturas, aprovechamientos, volúmenes, etc.), y no a resolver problemas urbanísticos, aunque fuese anunciado como un bien para la ciudad lo que resolvía eran las necesidades de un capital inmobiliario más modernizado que exigía ciertas precisiones y un mayor reparto de los beneficios.» »Por asimilación y coherencia las nuevas áreas de planes parciales van calificadas y dotadas de las mismas tipologías que el casco existente». SALMERÓN ESCOBAR, P.: «Las tipologías que propone el Plan» en «*Sobre el planeamiento en la comarca de Granada*». *Arquitectura Andalucía Oriental*. Marzo de 1980. Pág. 88. Por su parte, BERTOS GARCÍA, CASADO DE AMEZÚA y OLIVERAS CONTRERAS, comparando las tipologías propuestas por los Planes de 1951 y 1973, destacaban de la zona centro o casco antiguo que «este ámbito de la ciudad quedó calificado como suelo urbano, único en el que se podían conceder directamente licencias de edificación sin sin el trámite previo de redactar un plan parcial; lo que unido a la tardanza en la redacción de los planes parciales para el suelo de reserva urbana calificado en el Plan, originó a nuestro entender una tensión de la demanda de nuevas construcciones circunscrita al ámbito del casco.» «Su huella sobre la ciudad se ha caracterizado por la concreción de una fuerte presión de renovación urbana sobre el casco que ha materializado hasta sus últimas consecuencias las faltas de previsión contenidas en el plan del 51, incluso provocando la desaparición de las tipologías tradicionales de vivienda...».BERTOS GARCÍA, F., CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, J. y OLIVERAS CONTRERAS, S.: «Algunos aspectos cuantitativos» en «*Sobre el planeamiento en la comarca de Granada.*» *Arquitectura Andalucía Oriental*. Marzo de 1980. Pág. 50. Tensión que, adecuadamente canalizada a través de la rehabilitación de los edificios existentes o de su sustitución tipológica, hubiera ayudado a la revitalización del centro histórico.

9. Como indica ÁNGEL ISAC, «la pretendida cohesión estructural del territorio ordenado por el plan, tanto del casco histórico como de las zonas de expansión y el espacio comarcal, se confiaba a una red arterial sobredimensionada, a la que estaba subordinado todo el sistema urbano sugerido por el plan.» ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*... cit., pág. 127.

10. En este sentido, el mismo autor reconoce a continuación que «*a pesar de los muchos aspectos negativos que encerraba el plan de 1973, su escala regional apuntaba correctamente hacia el ámbito físico de la ordenación territorial requerido para poder controlar los fenómenos urbanos que se producen en estrecha vinculación entre la ciudad de Granada y el área constituida por los municipios de la vega más próximos.*» *Historia urbana*... cit., pág. 128.



IL. 3. Plan Comarcal 1973-Red Arterial

IL. 4. POTAUG-1998-Estructura De Articulación Territorial

Sin embargo, la asignación de las Ordenanzas en el entorno inmediato de la Alhambra tuvo consecuencias muy importantes: así, en el Campo de los Mártires, la Ordenanza 1d (Cármenes-extensiva, heredera de la XVI-Verde privada-edificación restringida del Plan anterior), de ordenación muy abierta como hemos visto, sobre unos terrenos que ya eran de titularidad municipal, permitió por una parte la concesión en 1974 de Licencia para la construcción de un hotel dentro de los jardines del Carmen[11]; y por otra, la construcción del Auditorio Manuel de Falla, proyectado por el Arquitecto José María García de Paredes e inaugurado el 10 de junio de 1978, actuaciones ambas realizadas por los Ayuntamientos predemocráticos.

Por otra parte, la Ordenanza 1c (Cármenes-intensiva, continuista con la II-Histórico-artística-Cármenes) era la asignada a la zona de los Alijares (lateral derecho del Camino Viejo del Cementerio), sobre la que se habían ido construyendo una serie de instalaciones hoteleras, y en la que se concedió en 1984, ya con un Ayuntamiento democráticamente elegido, Licencia para la construcción de un complejo residencial. Esta operación, paralizada por la Junta de Andalucía, está en el origen de la configuración actual del Patronato de la Alhambra y Generalife, y como se verá después, de la aprobación del todavía vigente Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Alijares[12].

EL PGOU DE 1985

Con el advenimiento de los Ayuntamientos democráticos, se comenzó la redacción del nuevo Plan General Municipal de Ordenación Urbana, dirigido por el Arquitecto municipal Francisco Peña Fernández y aprobado por Resolución del Consejero de Política Territorial de la Junta de Andalucía de 24 de enero de 1985[13]. Este Plan dedica gran parte del Capítulo tercero (Estrategia general del Plan) de la Memoria a la mejora de la ciudad actual, que se define como uno de los objetivos centrales del Plan, poniendo el énfasis en el entendimiento de la ciudad histórica como espacio donde se materializan valores históricos y valores estéticos, como organismo que se desarrolla históricamente, y con valores de funcionalidad. Contiene un extenso Catálogo, que amplía las fronteras cronológicas de lo que hay que conservar hasta nuestro siglo, superando la falsa oposición monumental-no monumental, de manera que ese patrimonio de más de 2.000 edificios no debe ser considerado de manera aislada sino formando conjuntos, entre los que se encuentra el de la Alhambra.

Sin embargo, el Plan, que para el resto del conjunto histórico definía en la Memoria tipologías básicas de vivienda y en la Normativa y en la documentación gráfica (Il. 5) los correspondientes usos pormenorizados, opta para el ámbito de la Alhambra y su entorno por dejarlo literalmente en blanco, renunciando a establecer su ordenación y remitiéndola a la redacción de un Plan Especial; y ello como consecuencia, como se ha visto anteriormente, del conflicto de competencias entre Ayuntamiento y Junta de Andalucía tras la concesión por aquél de Licencia para una urbanización en la zona de Los Alijares.

11. FERNÁNDEZ DE BOBADILLA CAMPOS, FERNANDO y OROZCO DÍAZ, MANUEL: *El Carmen de los Mártires: Apuntes para una historia*. Granada,1977. Edit. Fernando F. de Bobadilla.
12. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*... cit., pág. 138.
13. Editado por el Ayuntamiento de Granada. Granada, 1987.

IL.5. PGOU-1985- Clasificación y Calificación

IL. 6. Plan Especial de la Alhambra y Alijares-Calificación, Usos y Sistemas

Pero a pesar de ello es justo reconocer que el Plan General de 1985 tuvo sus resultados más favorables:

> […] en el capítulo de la creación de equipamientos y dotaciones, tan escasos en la ciudad en 1979», y que inspiró su filosofía «en la doctrina y en las experiencias internacionales de protección de centros históricos […] incorporando «por primera vez en el planeamiento urbano de la ciudad una normativa de protección del patrimonio arquitectónico vinculada a un extenso catálogo de edificios, contemplando al mismo tiempo la redacción de planes especiales para distintos barrios de la ciudad, con el objetivo de crear unos instrumentos más eficaces para la recuperación y rehabilitación del complejo y heterogéneo centro histórico de Granada.[14]

EL PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN Y REFORMA INTERIOR DE LA ALHAMBRA Y ALIJARES

La entrada en vigor de la Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español obligaba, por aplicación del art. 20.1, a la redacción de Planes Especiales para los Conjuntos históricos. Siendo Granada Ciudad histórica por Real Orden de 5 de diciembre de 1929, se inició por el Ayuntamiento la tramitación de estos Planes Especiales de protección (ya previstos por el propio PGOU de 1985). El Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Alijares, dirigido por el arquitecto José Seguí Pérez, fue aprobado en 1989. Este Plan, que surge con el objetivo de incluir dentro de la delimitación del Monumento la zona de los Alijares, ante la promoción de una nueva urbanización, resolvió otros problemas como eran el del acceso rodado y aparcamiento de los visitantes del conjunto monumental. Por otra parte, contiene una completa información, y un amplio Catálogo[15], con dos niveles de protección (protección integral-Monumentos, y protección arquitectónica), que tiene consideración de Ordenanza[16].

Sin embargo, a pesar de haber obtenido el Premio Nacional de Urbanismo convocado por el Instituto del Territorio y Urbanismo del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo en su edición de 1987, el tratamiento que se hace por el Plan de los bordes de contacto de la ciudad con el monumento (barrios de la Churra-Gomérez y Antequeruela) es bastante deficiente desde un punto de vista de la técnica urbanística, debido en parte a la mala calidad de la base cartográfica (Il. 6), pero también porque, al carecer el Plan de un estudio tipológico previo, se aplican a los inmuebles no catalogados las mismas calificaciones del PGOU-85 (Manzana cerrada extensiva, y Agrupaciones extensiva e intensiva de vivienda unifamiliar), con algunas matizaciones en la edificabilidad, en la altura y en las condiciones estéticas, pero no en cuanto a ocupación de parcela (la exigencia de una ocupación máxima de parcela del 60% o del 80% en las numerosas parcelas con superficie muy inferior a la mínima imposibilita la materialización de un mínimo programa edificatorio de vivienda) ni en cuanto a medición de alturas (en parcelas con acusado desnivel, incluyéndose únicamente para las Agrupaciones intensiva y extensiva de vivienda unifamiliar unas Normas de edificación en ladera bastante genéricas). Tampoco considera el Plan la relación con los edificios catalogados con el

14. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*… cit., pág. 131.
15. En realidad, para el entorno urbano de la Alhambra, es el mismo Catálogo de las fases previas del PGOU-85.
16. SEGUÍ PÉREZ, J.: *Plan Especial de protección y reforma interior de la Alhambra y Alijares*. Consejerías de Obras Públicas y Transportes y de Cultura de la Junta de Andalucía. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Patronato de la Alhambra. Geometría Monografías. Granada, 1986. Publicado en el BOP de Granada nº 133 de 12 de junio de 1992.

nivel de protección arquitectónica, para los que su propia protección tiene consideración de Ordenanza, limitándose a permitir para ellos, de forma muy imprecisa, «obras de adecuación de la edificación existente a los parámetros de la Ordenanza específica de la zona en la que se encuentra enclavada», lo que también causa indefinición en los casos de errores de catalogación (por ejemplo, solares ya inedificados a la entrada en vigor del Plan especial que sin embargo aparecen catalogados), en demoliciones por ruina o cuando sea posible la ampliación.

En cuanto al Catálogo, parece demasiado reducida la dicotomía entre Protección Integral y Protección arquitectónica para la diversidad de la edificación que se da en su ámbito. También se da cierta indefinición normativa para las obras permitidas en los edificios con el nivel de protección arquitectónica, para los que se indica que:

> […] se permiten obras de adecuación y mejora de las condiciones de habitabilidad o redistribución del espacio interior, manteniendo en todo caso las características estructurales y todos los elementos arquitectónicos de sus fachadas.

EL PGOU DE 2001

El Plan General de Ordenación Urbana, dirigido por el Arquitecto Ricardo bajo Molina y aprobado definitivamente por Resolución de Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía de 9 de febrero de 2001 (BOJA nº 27 de 6 de marzo de 2001)[17] dejaba vigentes las determinaciones de los Planes Especiales de Protección vigentes en el momento de su entrada en vigor (Alhambra, Albaicín y San Matías, D.T. 1ª), a excepción de las relativas a aprovechamiento tipo y edificabilidad, que serían las señaladas por el PGOU. En este sentido, el PGOU de 2001, en función de los objetivos que persigue, distingue una serie de calificaciones residenciales en suelo urbano, de las que afectan a los ámbitos de los PEPRIS las siguientes:

- Residencial unifamiliar en manzana cerrada.
- Residencial unifamiliar en manzana cerrada.
- Residencial unifamiliar aislada.
- Residencial plurifamiliar en manzana cerrada.
- Residencial plurifamiliar en bloque abierto (sólo en algunas zonas del P.E. Centro).
- Residencial plurifamiliar en patio de manzana.
- Residencial singular.

El PGOU no se detiene a analizar los tipos arquitectónicos propios del conjunto histórico ni su correlación con las distintas calificaciones, sino que se limita a remitir a los Planes Especiales de protección que en el momento de su aprobación se encontraban vigentes (Alhambra, Albaicín y San Matías) o en tramitación (Centro), para la definición de las condiciones de ordenación (alineaciones, ocupación y altura), pero especificando que prevalecen las disposiciones relativas a edificabilidad del PGOU[18].

Se especifica en la Normativa para las distintas calificaciones que en los supuestos de obras de conservación, restauración, rehabilitación y acondicionamiento de la edificación, u obras de reforma, la edificabilidad máxima será la existente correspondiente al edificio original, excluyendo los remontes, anejos y cobertizos añadidos al mismo.

Debe indicarse en este sentido que el PGOU asigna la misma calificación (Residencial plurifamiliar en manzana cerrada) a zonas tan distintas tipológicamente como la práctica totalidad del Área Centro, las zonas de contacto de los Planes Albaicín y Alhambra con el Centro, y zonas de ensanche como el Camino de Ronda, provocándose así los consiguientes y lógicos desajustes entre la edificabilidad asignada por el PGOU y las condiciones de ordenación impuestas por los Planes Especiales de Protección. (Il. 7)

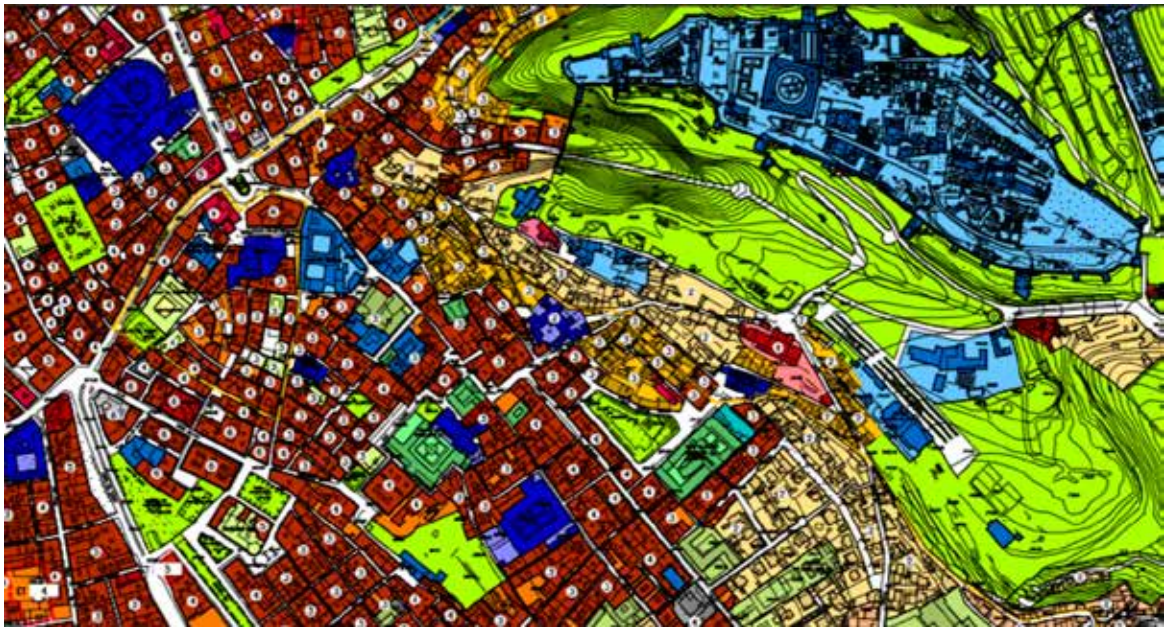
En cuanto al catálogo, el PGOU 2001 distingue cuatro niveles de protección, señalando para cada uno de ellos las intervenciones permitidas (Il. 8):

- Nivel 1: Protección monumental.
- Nivel 2: Protección integral.
- Nivel 3: Protección estructural.
- Nivel 4: Protección ambiental.

Mantiene la vigencia de los Catálogos de los Planes Especiales vigentes en el momento de su aprobación (Alhambra, Albaicín y San Matías) e incorpora el del Plan Especial del Área Centro, que se encontraba entonces en tramitación. Por lo tanto, sólo recoge como

17. Editado por el Ayuntamiento de Granada. Delegación de Planificación Urbanística y Obras Municipales. Granada, 2001.

18. Como, por otra parte, no puede ser de otro modo de acuerdo con la legislación urbanística vigente, ya que los usos pormenorizados y las ordenanzas de edificación para el suelo urbano consolidado, junto con la definición de los elementos que requieran especial protección por su valor arquitectónico, forman parte de la ordenación pormenorizada preceptiva de los Planes Generales de Ordenación urbanística, según lo señalado por el art. 10.2 de la LOUA. Los Planes Especiales sólo pueden modificar la ordenación pormenorizada potestativa (art. 14.3).



IL. 7. PGOU-2001-Calificación y Ordenación Física

IL. 8. PGOU-2001-Catálogo

Catálogo propio el de los inmuebles no incluidos en el Conjunto Histórico.

En suma, se trata de un Plan más tendente a poner suelo urbanizable en el mercado (Campus de la Salud, suelos entre la Circunvalación y La Chana) y a resolver algunas situaciones concretas del suelo urbano (estación de autobuses de Alsina-Graells, Piscina Neptuno, Estadio de Los Cármenes) que a solucionar los problemas del Conjunto Histórico, para lo que delega en los Planes Especiales de protección[19].

19. Como indica ÁNGEL ISAC, «a diferencia del plan general de 1985, que representó un cambio radical en todos los aspectos de la ordenación urbana de la ciudad, el nuevo plan resulta menos innovador y más atento a corregir algunas de las rigideces de la gestión urbanística anterior...Por lo que se refiere a la protección del Patrimonio Histórico, el plan se ha limitado básicamente a incorporar las determinaciones del planeamiento especial vigente, junto con aquellas otras avanzadas por el Plan Especial del Área Centro, antes de su aprobación definitiva en 2002. Para fomentar la rehabilitación del patrimonio, el plan propone dos líneas de actuación que pueden resultar eficaces si tenemos en cuenta los buenos resultados que se han obtenido en otras ciudades: la concesión de mayores aprovechamientos urbanísticos en operaciones de conservación, y la aplicación de beneficios fiscales en actuaciones sobre edificios catalogados». ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*... cit., pág. 145. Sin embargo, las dos líneas de actuación a las que alude el autor, que se incluyen en la memoria del Plan, no han llegado a tener efectividad, pues la primera se ha limitado al reconocimiento de la superficie construida existente en las actuaciones de rehabilitación, y la segunda no ha tenido su reflejo en las Ordenanzas fiscales correspondientes.

EL PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN Y CATÁLOGO DEL SECTOR ALHAMBRA

La última figura de planeamiento de protección que se ha tramitado es el Plan Especial de Protección y Catálogo del Sector Alhambra, dirigido por el arquitecto Juan Carlos García de los Reyes y promovido por el Patronato de la Alhambra y Generalife, en la actualidad en fase de informe y aprobación por el órgano consultivo de dicho organismo[20]. Este Plan incluye dentro del bloque 5 «Estudios para el conocimiento de la estructura urbana» de su Memoria general un apartado E dedicado a la morfología urbana y las tipologías de la edificación, en el que se relacionan las distintas calificaciones (Residencial unifamiliar, Residencial plurifamiliar y Edificación singular) con las tipologías y subtipos, según el cuadro siguiente (Il. 9). Las tipologías de la edificación se representan en la documentación gráfica, describiéndose también las características de cada una de ellas. (Il. 10)

La ordenación pormenorizada la define el Plan Especial mediante la asignación de las distintas calificaciones (las del PGOU más la residencial en cueva y en casa cueva), y la definición de las condiciones de ordenación (alineaciones interiores y exteriores y alturas, diferenciando las existentes de las modificadas). (Il. 11)

Se especifica en la Normativa que el aprovechamiento subjetivo es el otorgado por el PGOU, mientras que el objetivo es el definido por el Plan Especial, lo que puede provocar discrepancias, que sin embargo no se pueden imputar a los Planes sino a la legislación urbanística a la que están subordinados.

En cuanto al Catálogo, se distinguen los siguientes niveles de protección (Il. 12):

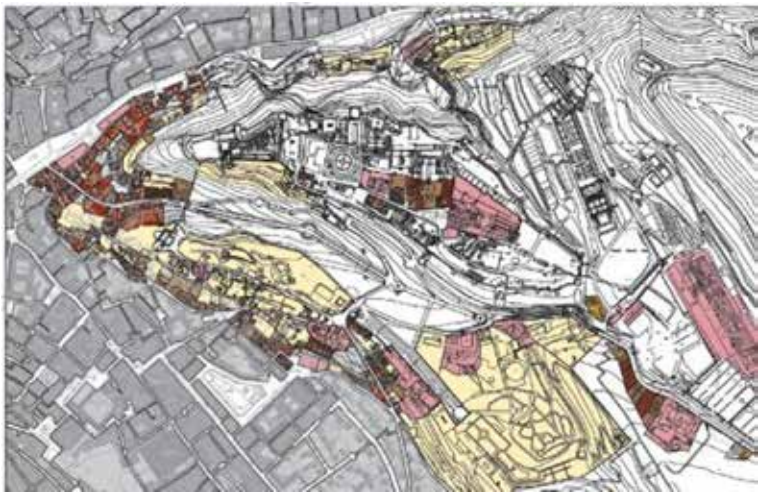
- Nivel 1A BIC (Monumentos y sitios históricos)
- Nivel 1B Asimilable a nivel monumental
- Nivel 2 Valor singular
- Nivel 3 Valor tipológico
- Nivel 4 Valor genérico

También se incluyen las heráldicas, los jardines, el Patrimonio Arqueológico y el Patrimonio Etnológico, así como los entornos de protección de los BIC y los elementos descatalogados. Las fichas de Catálogo contienen la descripción de los elementos a conservar, las intervenciones permitidas y los usos y obras recomendados, incluyendo además un apartado específico de organización tipológica. En los casos en que un mismo inmueble pueda estar afectado por distintos Catálogos (por ejemplo, inmuebles, heráldica y jardines), están sistematizadas de forma que se incorporan tantas fichas como elementos estén incluidos en los distintos catálogos.

IL9. P.E. de Protección y Catálogo Sector Alhambra-Relación Calificaciones-Tipologías-Subtipos

En resumen, a falta de un análisis más profundo, este Plan de la Alhambra parece un documento técnicamente correcto, con las reservas que se han expuesto respecto de las discrepancias entre aprovechamiento objetivo y subjetivo, que permitiría resolver problemas aún existentes, como los de usos y los de acceso de visitantes al conjunto monumental, problemas que deberán solucionarse en el nuevo Plan que se está iniciando por los Servicios Técnicos del Patronato de la Alhambra.

20. Este Plan se formula, por una parte, por la obsolescencia del Plan de 1989, y por otra, por los cambios en el régimen jurídico aplicable a la Alhambra y Generalife, tanto en su propia configuración como «monumento» y no como «conjunto histórico» (Decreto 107/2004 de 23 de marzo), como en las modificaciones legislativas producidas en materia urbanística (Ley 7/2002, de 17 de diciembre, de Ordenación Urbanística de Andalucía) y patrimonial (Ley 14/2007 de 26 de noviembre del Patrimonio Histórico de Andalucía), como se pone de manifiesto en el *Plan Director de la Alhambra*, dirigido por el arquitecto PEDRO SALMERÓN ESCOBAR y aprobado por el Pleno del Patronato de la Alhambra y el Generalife en 2007.



IL. 10. P.E.P.C. Sector Alhambra-Tipologías de la Edificación

IL. 11. P.E.P.C. Sector Alhambra-Ordenación Física y Alineaciones

IL. 12. P.E.P.C. Sector Alhambra-Catálogo y Afecciones del Patrimonio Cultural

CONCLUSIÓN

Las primeras figuras de planeamiento estudiadas, los Planes de 1951 y 1973, carecen de un estudio de las características tipológicas que han dado forma a la ciudad histórica, limitándose a aplicar una amplia zonificación, aplicando unas ordenanzas más o menos acordes con las edificaciones existentes.

Los Planes posteriores, a partir del PGOU de 1985, pretenden ser mucho más proteccionistas de la ciudad histórica, realizando esta protección sobre todo a través de una amplia catalogación, pero asignando a las distintas parcelas unas calificaciones más o menos arbitrarias, no basadas en los estudios tipológicos realizados. El planeamiento general no puede llegar a definir con precisión, en un número más o menos amplio pero siempre limitado de calificaciones u ordenaciones pormenorizadas, la infinita variedad de situaciones que se dan en una ciudad histórica, en la que como hemos visto se superponen sobre un determinado territorio toda una serie de sucesivos desarrollos a lo largo de la Historia.

Resulta curioso, en este sentido, que planes generales como el de Granada de 2001 (y en desarrollo del mismo, el Plan Especial Centro de 2002) califiquen con el mismo uso pormenorizado (residencial plurifamiliar en manzana cerrada) buena parte del Albaicín, la práctica totalidad del conjunto histórico, la zona de contacto del Sector Alhambra con el Centro, y zonas de ensanche tan recientes como el Camino de Ronda, con diferencias históricas y tipológicas tan evidentes, cayendo en los mismos vicios que la tan criticada zonificación del urbanismo desarrollista de los años 60 y 70 del pasado siglo.

Este problema se agrava cuando existe descoordinación entre el planeamiento general y las determinaciones que le son propias (como el aprovechamiento urbanístico), y el planeamiento especial de la ciudad histórica y sus determinaciones (altura y ocupación).

Los Planes Especiales de protección de los conjuntos históricos son los que, en aplicación de la legislación de patrimonio histórico, deben definir estas condiciones de ordenación de la ciudad histórica. En este sentido, el nuevo Plan de la Alhambra (al igual que el Plan Albaicín de 1990) acompañan el repertorio de tipos propuesto en la Normativa de una precisa definición grafica de alineaciones y alturas vinculantes, si bien se les puede criticar el hecho de que no exista una correspondencia entre las determinaciones normativas y gráficas; pero todas las figuras de planeamiento consultadas carecen de una correlación clara entre el estudio tipológico, que se realiza en la fase de información del planeamiento (aunque después se incluya en la Normativa), y los parámetros urbanísticos de ocupación de parcela, altura y edificabilidad que como hemos visto forman parte de la ordenación pormenorizada y se determinan normativamente. El Plan Centro de Granada contenía una propuesta en este sentido en el documento de Preavance, pero que en el texto definitivo ha quedado reducida a un repertorio formal-compositivo de fachadas. Además, nos encontramos con el problema derivado de que la legislación urbanística otorga al Plan General la facultad de asignar el aprovechamiento subjetivo, que puede entrar en conflicto con el aprovechamiento objetivo definido por las condiciones de ordenación de los Planes Especiales.

Es preciso, por tanto, llegar a una definición parcela por parcela, o al menos por manzana, de las condiciones de la edificación, así como a una determinación de los parámetros urbanísticos (ocupación de parcela, altura y edificabilidad), basada en las condiciones de ordenación derivadas del tipo arquitectónico predominante, modificando la ley urbanística si es necesario para otorgar esta posibilidad al planeamiento de protección (tal vez dedicando un capítulo específico a los planes especiales de protección de los conjuntos históricos, de forma que estos instrumentos puedan definir las calificaciones pormenorizadas y los estándares de dotaciones dentro de su ámbito). Pero al mismo tiempo, es necesario vincular las determinaciones de las figuras de planeamiento de los distintos conjuntos históricos entre sí y con los de la ciudad en que se enclavan, lo que se está intentando, al menos en lo relativo a movilidad, en los Planes actualmente en tramitación del Albaicín-Sacromonte y del Sector Alhambra.

OCULTACIÓN VISUAL DE MONUMENTOS A CAUSA DE LA VEGETACIÓN ARBOLADA: EL BOSQUE DE SAN PEDRO EN LA ALHAMBRA DE GRANADA

THE FOREST OF SAN PEDRO IN THE ALHAMBRA OF GRANADA: THE VISUAL CONCEALMENT OF HISTORIC MONUMENTS BY TREE VEGETATION

IGNACIO MÓRON GARCÍA [1]
RICARDO SALAS MARTÍN [2]
RAFAEL DE LA CRUZ MÁRQUEZ [3]

RESUMEN Se presentan una metodología y una herramienta de visualización objetiva, basadas en tecnología SIG, para el control, gestión y ordenación de masas vegetales de significativa función paisajística, que, por altura, volumetría y posición, puedan perturbar la percepción visual de la arquitectura de un monumento. Se analiza el caso concreto del bosque de San Pedro en la Alhambra de Granada (España). El objetivo del método es lograr un equilibrio entre el papel protector y ornamental de la vegetación sin ocultar visualmente los elementos arquitectónicos más relevantes del Conjunto Monumental. El modelo permite estimar la repercusión paisajística de la actuación, traducida en la superficie de la ciudad que vuelve a recuperar vistas sobre la arquitectura del monumento.

PALABRAS CLAVE Tecnología SIG; arbolado; percepción visual de monumentos; paisaje

ABSTRACT In this work, methodology and tools for objective visualization are presented. They are based on GIS technology for the control, management and organization of vegetal masses with a relevant landscaping function which, because of their height, volume and location can disrupt the visual perception of the architecture of a monument. Special attention is paid to the forest of San Pedro in the Alhambra of Granada, Spain. The goal of this method is to emphasize the protective and ornamental role of vegetation while controlling it so that it does not hide the most relevant architectural elements of historic monuments. The model permits an evaluation of the impact on the landscape of an intervention, making it possible to recover views of the architecture of the monument from the city.

KEYWORDS GIS; trees; visual perception of monuments; landscape

CÓMO CITAR / HOW TO CITE MORÓN GARCÍA, I. *et al.* Ocultación visual de monumentos a causa de la vegetación arbolada: el bosque de San Pedro en la Alhambra de Granada. *Cuadernos de la Alhambra*. 2018, 48, 97-110. ISSN 0590-1987.

Recibido: 27 enero 2018 | Revisado: 15 junio 2018 | Aceptado: 23 junio 2018 | Publicado: 27 noviembre 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

Introducción

El bosque de San Pedro es un espacio arbolado de 4,2 ha situado en la ladera norte de la Alhambra. Está compuesto por 1.024 árboles de 21 especies diferentes. La especie predominante en la masa es el almez (*Celtis australis* L.), representado por el 66 % del total. Le siguen, ya con porcentajes inferiores al 10 %: aligustres (*Ligustrum lucidum* W.T.Aiton), almendros (*Prunus dulcis* (Mill.) D.A.Webb.), fresnos (*Fraxinus angustifolia* Vahl), laureles (*Laurus nobilis* L.), olmos (*Ulmus* spp.), falsas acacias (*Robinia pseudoacacia* L.), árboles del amor (*Cercis siliquiastrum* L.) y cipreses (*Cupressus sempervirens* L.), entre otros. La densidad media de la masa arbolada es de 240 pies por hectárea. Los almeces más altos llegan a medir en torno a 20 metros de altura y hay 15 de ellos que superan 1 metro de diámetro de fuste.

Esta arboleda, además de los innumerables beneficios ambientales que genera, cuenta con dos objetivos principales de gestión. El primero es su importante papel en el control de la erosión de la ladera y el segundo su gran aportación paisajística a la escena de la Alhambra cuando esta se contempla desde los miradores situados en los barrios del Albaicín y Sacromonte.

Sin embargo, tal y como recoge el Plan Director de la Alhambra y Generalife[4]: «*En ocasiones, el crecimiento profuso de la vegetación interfiere en la contemplación del Monumento.*»

Identificada esta problemática, el Servicio de Jardines, Bosques y Huertas del Patronato de la Alhambra y Generalife encargó en el año 2012 el desarrollo de una metodología para la gestión del arbolado cuyo crecimiento provocaba ocultación de vistas en la fachada norte de la Alhambra. Las directrices y conclusiones fueron posteriormente incorporadas en un Plan de Actuaciones para el bosque de San Pedro que fue aprobado por la comisión técnica del Patronato en el año 2013 y que se ejecutó entre los años 2013 a 2017.

El presente artículo muestra tanto la metodología, herramientas y propuestas de gestión desarrolladas para este trabajo como los resultados obtenidos.

El método es acorde al artículo 19 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre de 2007, del Patrimonio Histórico de Andalucía[5], donde se exponen los conceptos de la «contaminación visual o perceptiva» y es aplicable a otras situaciones donde una masa arbolada pueda perturbar la percepción visual de un monumento.

1. Ingeniero de Montes y Paisajista. Tragsatec. Federico García Lorca, 8. 18014 Granada, España. Teléfono: 600912557. Correo electrónico: imoron@tragsa.es
2. Biólogo y Especialista en SIG. Nubia Consultores SLL. Pedro Antonio de Alarcón, 34. 18002 Granada, España. Teléfono: 958250421. Correo electrónico: ricardosalas@nubiaconsultores.es
3. Ingeniero de Montes. Máster en Jardinería y Paisaje. Jefe de Departamento de Gestión de Espacios Naturales Protegidos, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, Junta de Andalucía. Joaquina Eguaras, 2, 18013 Granada, España. Teléfono: 671562431. Correo electrónico: rafael.cruz@juntadeandalucia.es
4. Villafranca Jiménez, M.M. y Salmerón Escobar, P. (dirs.), Plan Director de la Alhambra y Generalife, 2007-2015, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010, p. 375.
5. Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía (BOJA núm. 248, de 19 de diciembre).

IL. 1. La Alhambra y el bosque de San Pedro desde el Mirador de San Nicolás. 2011

IL. 2. Ortofotografía digital donde se resaltan los puntos de observación del estudio y el bosque de San Pedro –indicando la designación actual de los rodales

MÉTODO

Elección de Puntos de Observación

El método se inicia con la elección de los puntos de observación desde donde es posible contemplar la Alhambra y el bosque de San Pedro. En este caso se tenía como referencia el inventario de vistas sobre el monumento llevado a cabo en el Plan Especial de Protección y Catálogo del Sector Alhambra[6].

Los criterios para la selección de puntos de observación fueron: que desde el mirador se viera la Alhambra y el bosque de San Pedro (inclusión de la zona de estudio en la cuenca visual del mirador), que desde el mismo hubiera una buena limpieza visual (sin obstáculos relevantes que interrumpiera la visión), que el mirador fuera de titularidad pública y acceso libre, que el mirador fuera conocido y visitado por mucha gente (alto consumo visual) y que, en lo posible, la vista estuviera consolidada histórica y artísticamente (y por ende, con interés turístico).

El número mínimo de puntos de observación necesarios para la aplicación de este método es de uno, no existiendo un límite máximo. El número idóneo dependerá en cada caso de la complejidad geográfica y visual del territorio de estudio.

Se deben seleccionar el mayor número de puntos de observación posibles que sean representativos dentro del territorio desde donde se mira. A mayor número de puntos de observación «representativos» mejores y más precisos serán los resultados obtenidos.

Para el caso concreto de este estudio se decidió tomar cinco puntos de observación, todos ellos consolidados, de acceso libre, muy valorados y consumidos por los visitantes en la actualidad, y que cuentan con la representatividad geográfica exigida por el método al estar ubicados en diferentes orientaciones y a distintas cotas. Fueron: el mirador de San Nicolás, el mirador de la placeta de Carvajales, plaza Nueva, el paseo de los Tristes y el mirador del camino del Sacromonte.

Modelo digital del terreno

El análisis de visibilidad necesita obligatoriamente de un modelo digital del terreno (en adelante MDT) que abarque espacialmente tanto a la zona objeto de estudio como a los puntos de observación.

Para ello se partió de la imagen *ráster* del MDT oficial ofrecido por el Instituto Geográfico Nacional de 5 metros de píxel, y concretamente de la hoja 1009 que engloba al núcleo urbano de Granada (*MDT_5m*). A partir de este se generó otro modelo digital de mayor resolución de 0,1 m de pixel (*MDT_5m_10cm*) para evitar la formación de escalones en el relieve (derivados de la resolución de 5 m) y también para obtener resultados que visualizaran cartográficamente y con suficiencia los elementos que se pretenden analizar, en este caso arbolado (difícilmente se podían analizar con píxeles de 5 m, que es una distancia mayor que las copas de algunos árboles).

De otra parte, también se elaboró el modelo digital del conjunto monumental. Para ello, se utilizó la base cartográfica de la Alhambra y Generalife en formato *shapefile* con la que se generó un MDT con una resolución de píxel de 0,1 m (*MDT_ALH_10cm*). Por tener mayor precisión en el ámbito de la Alhambra, este actualizó el anterior para obtener el modelo digital del terreno definitivo (en adelante *MDT_GEN_10cm*) con el que se han realizado todos los cálculos y relaciones topológicas necesarios para la obtención de resultados en la presente metodología.

A continuación, se llevó a cabo el posicionamiento en planta de los puntos de observación seleccionados utilizando ortofotografía digital. Posteriormente, se posicionaron en el espacio (XYZ) proyectando los puntos anteriores sobre el *MDT_GEN_10cm* con lo que se obtuvo una capa 3D (*PUNTOS_OBS*) con las coordenadas XYZ de cada punto de observación.

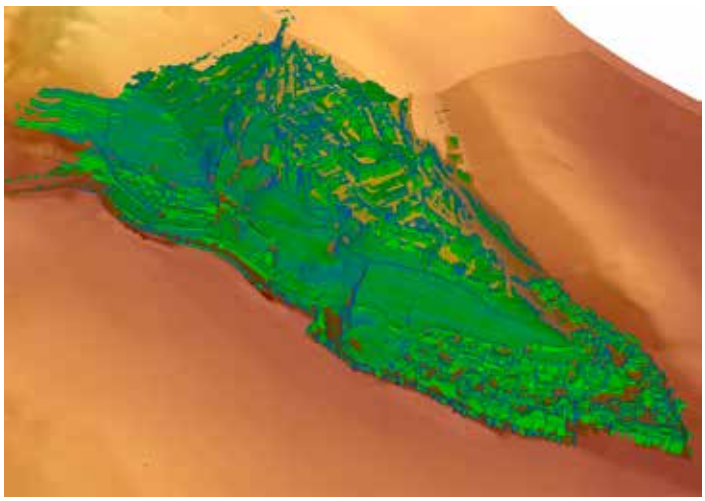
Límite de visualización

La variable sobre la cual gira todo el proceso de modelización y cálculo pretende responder a una cuestión: «¿Qué es lo que queremos que se vea del conjunto monumental?». En este caso, se parte del supuesto más restrictivo: «toda la arquitectura de la fachada norte de la Alhambra debe ser vista», dándole así prioridad visual a la arquitectura frente a la vegetación del bosque.

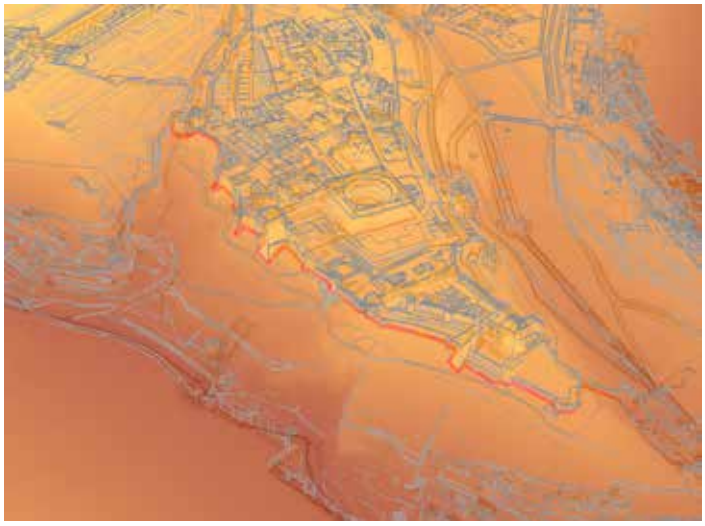
Esto se traduce gráficamente en la construcción de una línea que marca el límite visual de lo que debe ser visto desde los puntos de observación, línea que se procede a definir como «límite de visualización». Este

6. García de los Reyes Arquitectos Asociados, S.L.P.U., Plan Especial de Protección y Catálogo del Sector Alhambra (Documento de trabajo inédito), Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010, pp. 249-375.

se construye inicialmente mediante una polilínea 3D en CAD (*LINE_BASE.DWG*), que se simplifica en una capa de puntos 3D (*PUNTOS_BASE*), utilizando para ello los vértices o puntos en donde la línea produce alguna inflexión significativa.
Estos puntos 3D, que pasaremos a denominar «puntos de referencia», delimitan el objeto que se quiere analizar visualmente y sirven de base, junto a los puntos de observación (miradores), para el estudio de intervisibilidad.



IL.3. Modelo Digital Terreno con elementos vectoriales. MDT_GEN_10cm



IL.4. Límite de visualización. LINE_BASE

IL.5. Alineaciones visuales. MDT_ {nombre del punto de observación}

Alineaciones visuales

Este paso de la metodología va a implicar la generación de planos (definidos por triángulos) desde cada lugar de observación a todos los puntos de referencia de la fachada del monumento.
Previamente, es necesario realizar un estudio de visibilidad para conocer los puntos de referencia visibles desde cada lugar de observación, descartando aquellos que quedan ocultos. En esta operación, se utiliza el MDT_GEN_10 cm, y se genera una cobertura *ráster* por cada uno de los lugares de observación. Posteriormente, se seleccionan los puntos de referencia visibles utilizando la cobertura *ráster* de visibilidad antes generada. La operación se repite para todos los lugares de observación y se obtiene para cada uno de ellos una capa compuesta exclusivamente con sus puntos visibles.
En este momento del proceso, ya es posible trazar las alineaciones que unan el lugar de observación con los puntos de referencia visibles (y que forman triángulos, entre cada dos puntos consecutivos).
Esto constituye en su conjunto una superficie 3D de triángulos concatenados a modo de abanico. Esta operación topológica se repite para cada uno de los lugares de observación, con los que se obtienen coberturas *shape* de polígonos 3D.
Desde el punto de vista paisajístico, estos «planos» representan la frontera espacial, por encima de la cual, la vegetación que sobresalga estará ocultado la línea límite de visualización del monumento y, por tanto, tapando parte del volumen edificado.
Trasladado a la gestión del arbolado, los planos marcan la altura máxima que debe tener la vegetación para no interferir en la visual del mirador con el monumento.

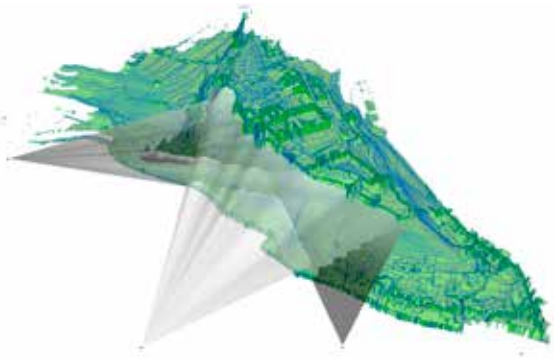
Dado que fue necesario realizar operaciones con otras coberturas *ráster*, a partir de los planos triangulares concatenados, se generó para cada punto de observación un MDT de alturas máximas de la vegetación.

Ráster de altura máxima media de la vegetación

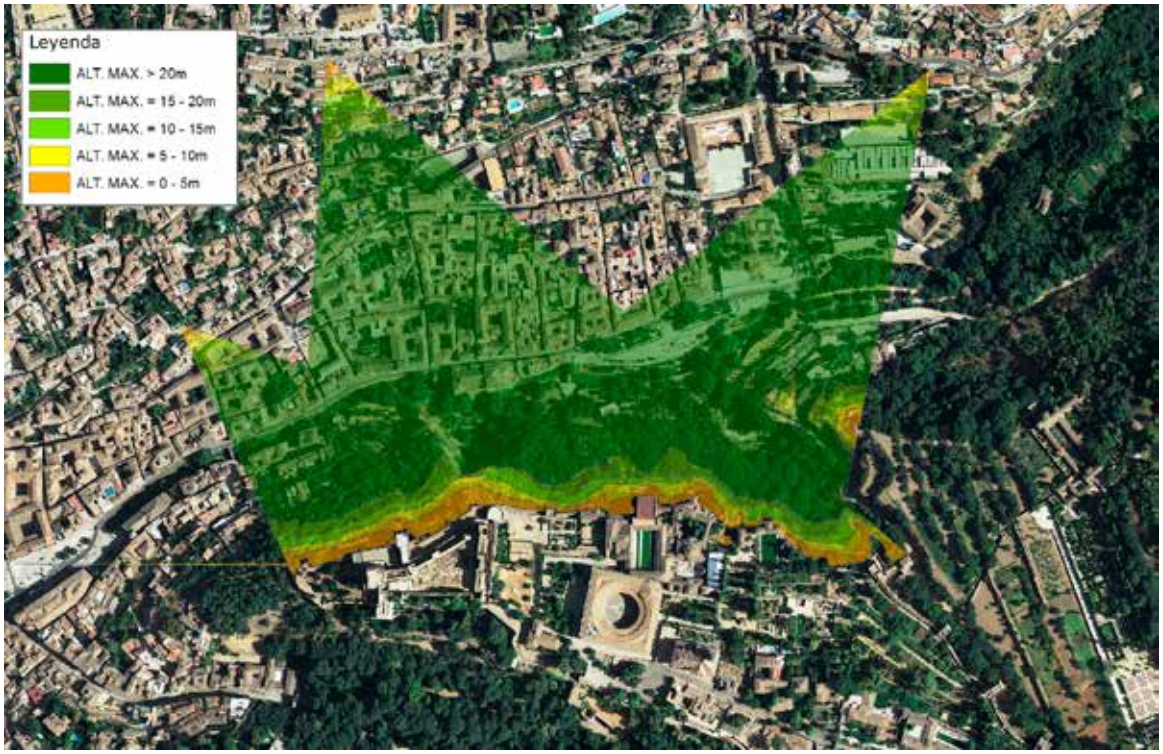
Una vez conocidas las superficies de alturas máximas de la vegetación para cada punto de observación, las cuestiones que se plantearon fueron varias:

- Puesto que un mismo árbol puede sobrepasar la altura máxima de varias superficies de planos, ¿cuál de estos planos se escoge para el análisis?
- Y, ¿por qué se ha de escoger uno y no todos los planos a la vez?
- Pero, si se utilizan todos, ¿tienen la misma importancia por igual o los planos de algunos miradores son más importantes que otros?

Metodológicamente, el dilema se resolvió utilizando todas las superficies, pero dando mayor relevancia a aquellos lugares donde el «consumo visual» (entendido como el número de observadores total) es mayor a lo largo del año.
Una vez se aplicaba el concepto de «consumo visual» era posible aplicar un «peso visual» a cada una de las superficies, pudiendo entonces, mediante la ayuda de un sistema de información geográfica, llevar a cabo el cálculo de una «superficie promedio».
Esta «superficie promedio» permitiría a su vez la obtención de una «cobertura *ráster* de altura máxima media». Esto supuso un gran logro ya que gracias a este *ráster* sería posible en adelante establecer unos rodales (zonas) de plantación en función de la altura máxima de crecimiento.



IL.6. Ráster altura máxima media de la vegetación. Tridimensional. ALT_MAX_MED



IL.7. Ráster altura máxima media de la vegetación. Plano planta. ALT_MAX_MED

Indicar que la precisión del modelo es por tanto, no sólo directamente proporcional al número de puntos de observación y a su representatividad geográfica, sino también directamente proporcional a la precisión del dato del consumo visual del punto de observación. Al no existir un registro estadístico del número de visitantes que acuden anualmente al Albaicín y sus miradores, para este estudio se asignaron, en función de la experiencia personal de los autores, los siguientes valores de consumo visual: mirador de San Nicolás (=4), placeta de Carvajales (=1), plaza Nueva (=1), paseo de los Tristes (=3) y mirador del camino del Sacromonte (=2).

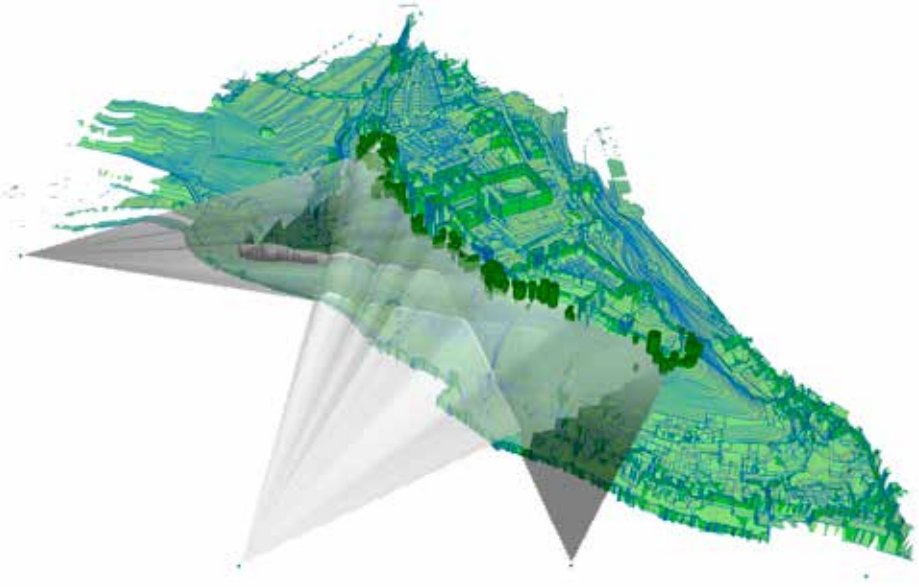
Dado que las superficies máximas de arbolado tienen una distribución espacial muy desigual, la obtención del número entero por el que se ha de dividir para llegar al promedio se llevó a cabo analizando el número de superficies de los puntos de observación que afectan a todos los píxeles del ámbito de estudio. Para ello se utilizó un procedimiento abreviado para evitar la generación de nuevas coberturas y gasto de tiempo en procesos de cálculo. Se generó en primer lugar una superficie (*SUMA_ALTMAX*) en donde se acumulaban los valores de altura máxima de todos los puntos de observación multiplicados por los factores de consumo visual de cada uno de ellos. De otra parte, se generó un *ráster* (*DIV_ALTMAX*) con el número de superficies con su factor de consumo incluido que intervienen por píxel. Con las dos superficies anteriores se calculó el *ráster* de altura máxima media de la vegetación (*ALT_MAX_MED*) realizando la división de la suma total de alturas entre el *ráster* división antes calculado.

Proyección de posiciones arboladas

La presente metodología requiere de un inventario de la vegetación que recoja las siguientes variables: posición XY, especie (nombre científico), perímetro de tronco (cm, dato tomado a 1,3 m de altura), y altura máxima de copa (m).

El inventario de las posiciones arboladas del bosque de San Pedro se llevó a cabo en la primavera de 2013. Se inventariaron las posiciones que contaban con un perímetro de tronco superior a 62 cm (diámetro tronco > 20 cm). El total de posiciones inventariadas fue de 1.024 árboles.

IL.8. Plano general del bosque de San Pedro con el inventario de la vegetación arbolada



IL.9. Intersección entre el ráster de altura máxima media de la vegetación y las copas de las posiciones arboladas en la banda superior del bosque de San Pedro representadas como cilindros según su altura y diámetro de copa

Los puntos (XY) correspondientes al inventario del arbolado (Arbolado D20 Rodal14 BA) se posicionaron en el espacio (XYZ) utilizando como referencia el *MDT_GEN_10cm* y se generó un nuevo campo «z» con el valor de la cota a la que se ubica el pie de cada árbol. Se genera una cobertura de arbolado de tipo 3D, con nombre *ARBOLADO_3D*.

Criterios de gestión del arbolado que oculta vistas

Una vez calculada la superficie visual promedio e inventariadas las posiciones arboladas del bosque de San Pedro, fue necesario establecer una serie de criterios de gestión a partir de las cuales determinar las actuaciones sobre el arbolado que provocaba el problema de ocultación de vistas.

Los criterios más evidentes fueron: la «altura del árbol» (o la parte de copa que sobrepasaba la superficie visual promedio y provocaba problemas de ocultación) y la «forma de la copa del árbol» (siendo las copas más voluminosas las que generan mayor ocultación).

Otro criterio fue la «distancia del árbol a la fachada del monumento». El Plan Director de la Alhambra y Generalife[7] establece la necesidad de un perímetro de seguridad contraincendios libre de densas masas arbóreas a 15 m de la murallas.

Se incorporó también como criterio la «función paisajística» que desempeñaban algunos de los árboles del bosque que, lejos de ocultar la arquitectura del monumento, servían o habían sido plantados con la finalidad de ocultar infraestructuras diversas, tales como focos de iluminación, casetas, puertas de servicio, etc.

El valor individual del árbol o «singularidad del árbol» fue, lógicamente, otro de los criterios importantes tenidos en cuenta. Debe destacarse que el arbolado es un elemento patrimonial de especial relevancia ambiental y paisajística y que forma también parte del propio monumento. Por ello, y a pesar de que se había establecido un «límite de visualización» para ver el máximo posible de la arquitectura, era aconsejable matizarlo con la salvaguarda de los árboles de gran relevancia, singularidad o valor individual que, aunque generaban problemas de ocultación, aportaban otros valores de gran interés.

Finalmente, y fruto básicamente de la aplicación del criterio de «distancia del árbol a la fachada del monumento», fue necesario establecer un criterio por el cual se pudieran romper las posibles «líneas rígidas» o «transiciones bruscas» obtenidas de la aplicación del mencionado criterio. En zonas visuales donde los árboles no ocultaran torres u otros hitos visuales relevantes, sería posible la existencia de bosquetes o árboles individuales que generasen entrantes y salientes de manera que el resultado visual fuera un perfil o silueta más natural u orgánica.

Altura del arbolado

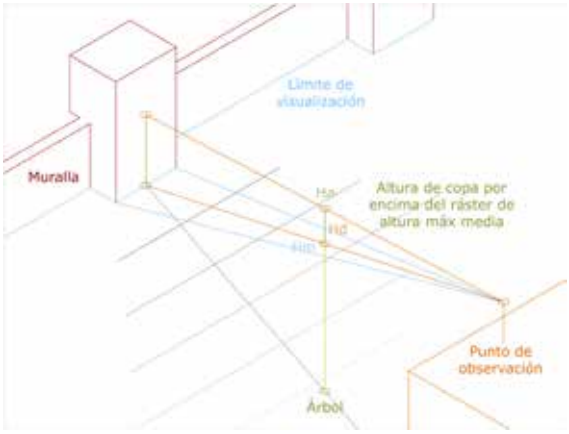
Se calcula la cota de la copa de cada árbol utilizando la cota z donde se posiciona la base del árbol, a la que se suma la envergadura de cada pie. Se obtiene así la cobertura *ARBOLADO_3D*, de la cual se logra otra cobertura derivada (*ARBOLADO_ALT_MAX*) añadiéndole en un campo la información del *ráster* de la altura máxima media (*ALT_MAX_MED*).

Se halla la diferencia de altura (Hd) entre el dato de envergadura del arbolado procedente del inventario (en adelante Ha) y el dato de altura máxima media (en adelante Hm) procedente del *ráster ALT_MAX_MED*. Y se calcula el porcentaje (Hratio) que representa Hd frente a Ha.

El criterio de gestión establece que, en caso de que sea necesario llevar a cabo una poda drástica de manera periódica o reiterada, de tipo «desmoche», para reducir la altura del árbol de cara a evitar problemas de ocultación visual, es preferible proceder a su retirada. El motivo principal es que los desmoches son cortes drásticos difíciles de compartimentar por parte de los árboles y que ocasionan en muchos casos graves problemas de pudrición del fuste. Además, generan un destacado riesgo de fractura ya que favorecen el crecimiento de numerosas ramas (yemas adventicias) que, con el tiempo y las cargas del viento y la nieve acaban rompiendo la estructura del ejemplar. Para reducir el riesgo de fractura, este tipo de podas requieren, por tanto, de la ejecución de continuas podas que, por la falta de acceso mecanizado al lugar, se han de realizar con laboriosas y costosas técnicas de trepa. En este contexto, es necesario replantearse si es oportuno invertir una gran cantidad de tiempo y dinero en árboles que han recibido podas drásticas, que han desencadenado problemas de pudrición y que supondrán un problema añadido de riesgo para los

7. Ibidem. p. 397.

visitantes y trabajadores del bosque, o bien sustituir progresivamente estos árboles por otros de alturas adecuadas a las condiciones expuestas de ocultación de vistas y que requerirán en el futuro únicamente podas de formación y de mantenimiento. La decisión no es fácil y deberá ser estudiada en cada caso de manera individual y pormenorizada.



IL.10. Diferencia de altura –Hd- entre el dato de altura del arbolado procedente del inventario –Ha- y el dato de altura máxima media procedente del ráster –Hm-

El criterio adoptado en nuestro caso, cuando sea necesario cortar más de una tercera parte del árbol (lo que equivaldría, casi siempre, a un desmoche, siempre superior a una poda de terciado del árbol) es el de plantear la ejecución de una poda progresiva de reformación y, si no fuera viable, la retirada del árbol. Cuando la altura que se haya de detraer del árbol sea inferior a una tercera parte de su altura, se planteará únicamente llevar a cabo una poda progresiva de reformación y posteriores podas necesarias para la conformación del árbol (poda de equilibrio, de reducción de copa, de mantenimiento, etc.)
Se establece el siguiente criterio de gestión:

- En el caso en que la cota de la copa del árbol no supere la altura máxima media se propone la CONSERVACIÓN del ejemplar (Hratio ≤ 0 %)
- Si la cota de la copa del árbol supera la altura máxima media, se calcula si dicho exceso de altura supera un tercio de la talla del árbol. En caso de no superarla, es viable y recomendable la PODA (Hratio ≤ 33,3%). En caso de superarla, se estudiará la viabilidad de la PODA DE REFORMACIÓN y, en caso negativo, se recomendará la RETIRADA (Hratio > 33,3 %).

Forma de la copa del árbol

Se adopta el siguiente criterio basado en la forma de la especie y en su agrupación: - Si el árbol tiene una forma de copa columnar, se recomienda la CONSERVACIÓN, a excepción de que estén agrupados formando una pantalla visual, situación en la que podría recomendarse la RETIRADA.
En el bosque de San Pedro sólo el ciprés común (*Cupressus sempervirens* L.) cumpliría el criterio basado en la forma. Existen trece ejemplares que, en ningún caso, forman pantalla vegetal por lo que se acepta su CONSERVACIÓN.

Distancia del árbol a la muralla

Se incorpora el criterio de RETIRADA para todos los árboles que estén a menos de 5 m de la fachada, medida esta distancia en planta. Se destaca que se opta por 5 m en lugar de los 15 m recomendados en el Plan Director ya que la aplicación de esta segunda propuesta exigiría un gran sacrificio de cortabilidad.
Este criterio se justifica por varias razones: eliminar la posibilidad de daños sobre los elementos monumentales edificados por contacto de la copa del árbol, establecer una franja de defensa contra incendios y favorecer a corta distancia la visión e inspección de la arquitectura del monumento.

Uso específico del árbol

Se considera que un árbol cumple una función paisajística cuando, entre otros casos, permite la ocultación de elementos contaminantes visualmente. De acuerdo con el artículo 19.2 de la Ley 14/2007, de 26 de noviembre de 2007, del Patrimonio Histórico de Andalucía, se consideran elementos de contaminación visual o perceptiva, entre otros:

- Las construcciones o instalaciones de carácter permanente o temporal que por su altura, volumetría o distancia puedan perturbar la percepción del bien.
- Las instalaciones necesarias para los suministros, generación y consumo energéticos.
- Las instalaciones necesarias para las telecomunicaciones.
- La colocación de rótulos, señales y publicidad exterior.
- La colocación de mobiliario urbano.
- La ubicación de elementos destinados a la recogida de residuos urbanos.

IL.11. Perímetro de seguridad contraincendios a 5 m de la muralla

Este criterio permite justificar la CONSERVACIÓN de cualquier árbol que, según los criterios físicos, haya sido considerado para PODA o RETIRADA.

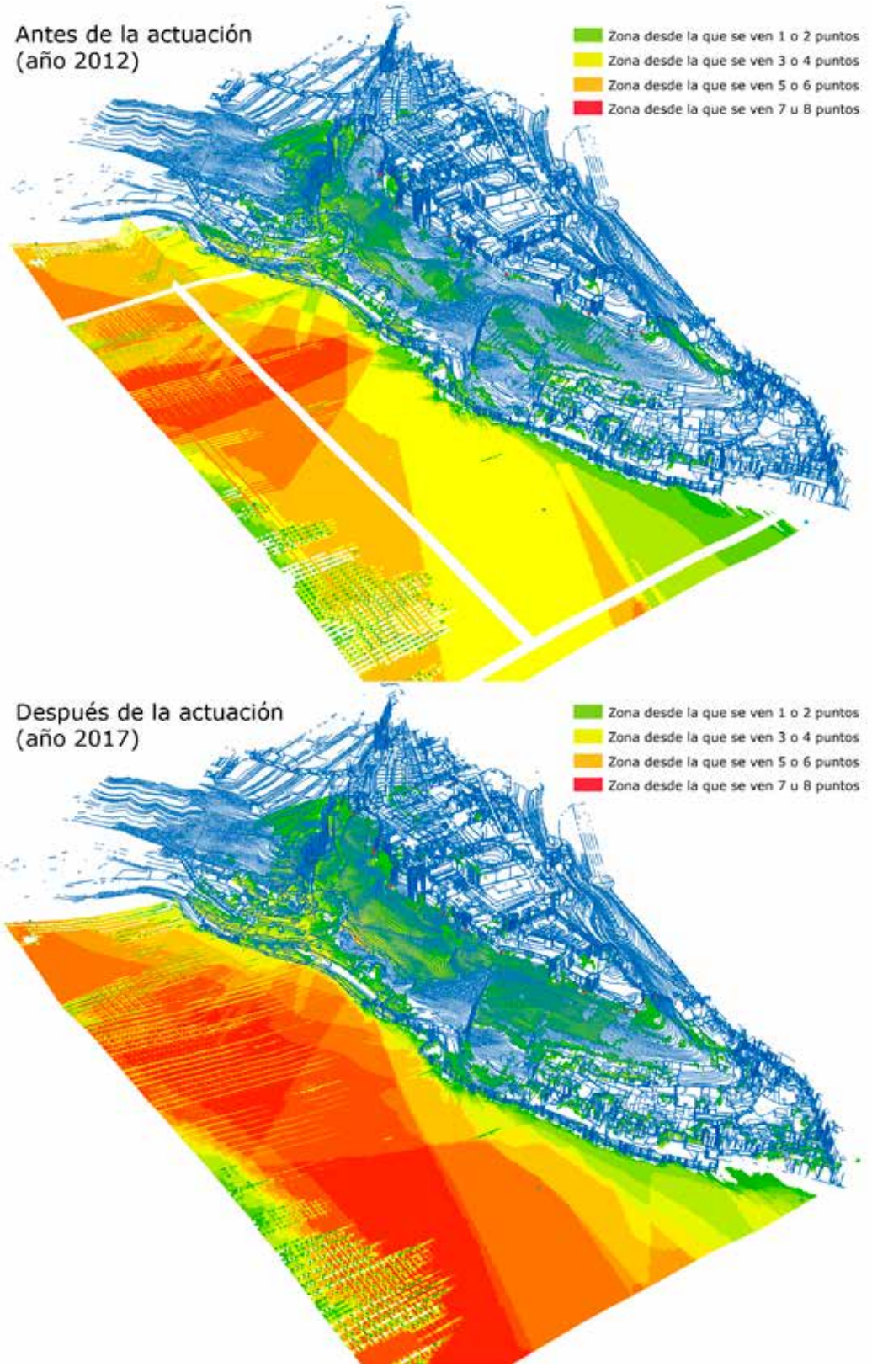
Interés paisajístico del árbol

La aplicación estricta de los anteriores criterios, y, más en concreto, del relativo a la distancia del árbol a la muralla, podría generar una línea rígida o transición brusca entre la muralla y la banda alta del bosque.
Resulta, por tanto, necesaria la aplicación de un criterio paisajístico (factor de corrección) que aporte mayor naturalidad a este límite, permitiendo entrantes y salientes de la vegetación en los espacios menos conflictivos visualmente, tales como los paños largos de muralla.
Esto permitirá la salvaguarda de algunos ejemplares arbóreos que, incluso cumpliendo los condicionantes técnicos para su retirada por motivos de ocultación de vistas, tengan un papel demostrado en la composición de la vista o contribuyan a un resultado escénico más natural al estar posicionados en zonas visuales de transición (paños largos de muralla) y siempre que no oculten hitos de relevancia (tales como torres o fachadas de palacios).
Para la elección de estos ejemplares arbóreos que se salvarían por razones paisajísticas, se analizan también (*in situ* y sobre fotografía digital) las vistas que se tienen desde puntos de observación interiores al propio monumento, tratando de evitar que los visitantes perciban la existencia de esa franja cuando se asoman a los adarves de muralla o a las torres del conjunto monumental.
Los puntos de observación (miradores) interiores del monumento se eligen de igual forma que los puntos de observación exteriores anteriormente seleccionados. Son los siguientes: baluarte o revellín de la Alcazaba, torre de las Armas, torre del Cubo, torre de Comares, galería romántica, Peinador de la Reina, torre de las Damas y torre de los Picos.

Singularidad del árbol

Finalmente se tiene en cuenta el valor individual o singularidad de cada uno de los árboles propuestos para su retirada según los criterios anteriores. De esta manera se conservarán los árboles que muestren un magnífico estado, forma y vitalidad, así como los árboles considerados singulares por razones (entre otras):

- Histórica: vinculación a un personaje, hecho histórico o cultural, cuento, leyenda, o ser un vestigio de una gestión o concepción anterior del paisaje.
- Social: apego o valoración especial por parte de los ciudadanos.
- Botánica: tener una edad, unas dimensiones o una forma destacadas o fuera de lo común para la especie, o tratarse de una especie, variedad o cultivar raro, escaso, propio o exclusivo del sitio.



IL.12. Repercusión paisajística después de la actuación -comparativa-. En rojo, la zona desde la que es posible divisar de 7 a 8 puntos clave

REPERCUSIÓN VISUAL DE LA ACTUACIÓN

El modelo propuesto se denomina de inter-visibilidad ya que permite realizar estudios de visibilidad en ambos sentidos.

Se definen como «puntos clave» aquellos puntos que destacan por su posición topográfica relevante con relación a la visibilidad con la que se quieren analizar.

Una vez establecidos los puntos clave de referencia y bajo los supuestos de alturas máximas de la vegetación anteriormente definidos, es posible analizar las zonas de la ciudad desde las cuales se pueden ver los puntos de referencia.

Para ello, se genera una nueva cobertura de puntos clave a partir de la cobertura previa de puntos de referencia. A continuación, se realizan los cálculos de visibilidad desde los puntos clave de referencia y el *MDT_GEN_10cm*, con lo que se obtiene el mapa de visibilidad sin arbolado (*V_TERRENO*).

Para elaborar el mapa de visibilidad con arbolado es necesario un *ráster MDT_ARB_10cm* que se obtiene a partir de una cobertura 3D de cilindros de arbolado (como aproximación a la forma del árbol), que actualiza el *ráster MDT_GEN_10cm*. A tal objeto, se realiza una capa de polígonos con la cobertura ocupada por el arbolado, partiendo de la cobertura 3D de puntos del arbolado y del dato de diámetro de copa. Con este nuevo MDT y los mismos puntos clave, se repite el análisis de visibilidad con arbolado (*V_ARBOLADO*).

Con ambas coberturas *ráster* (V_TERRENO y V_ARBOLADO) ya es posible obtener una cobertura derivada (con una simple resta matemática) que resalte las nuevas zonas de la ciudad desde las que son visibles los puntos clave y, por tanto, que han ganado la visión de la muralla nazarí.

RESULTADOS

El sacrificio de cortabilidad del arbolado por razones de ocultación de vistas, en función de la metodología desarrollada en el presente trabajo, es de 58 árboles, lo que representa el 5,66 % sobre el total de la masa del bosque de San Pedro.

La metodología seguida igualmente concluye con la necesidad de poda en altura sobre 32 árboles, lo que representa un 3,13 % sobre el total de la masa.

La repercusión visual de la actuación, calculada sobre una superficie de estudio de 500.000 m2, correspondientes al Modelo Digital del Terreno, muestra un incremento de la visibilidad sobre los puntos clave de la superficie de estudio del 20,53% en comparación con la situación actual.

El resultado se puede observar comparando la estampa de la Alhambra desde el mirador de San Nicolás de las imágenes tomadas en los años 2012 y 2017.

CONCLUSIONES

La falta de consideración sobre el potencial crecimiento en volumen y en altura de la vegetación, en especial de la de carácter arbóreo durante las actuaciones de ajardinamiento o de restauración vegetal en entornos monumentales suele ser una de las causas más frecuentes que generan problemas de apreciación paisajística e incluso, de conservación de los elementos patrimoniales que forman parte del bien.

Cuando la altura del arbolado no es la adecuada por razones paisajísticas, debe procederse a su sustitución programada y progresiva por especies de menor porte que cumplan con los restantes objetivos y finalidades perseguidos para la masa vegetal.

El presente trabajo desarrolla una metodología y una herramienta de visualización objetiva, basadas en tecnología SIG, para la gestión y ordenación de masas vegetales que, por su altura, volumetría o distancia puedan perturbar la percepción visual del patrimonio arquitectónico de un monumento.

La metodología expuesta, basada en alineaciones visuales desde los principales miradores o puntos de observación del monumento, permite la obtención de un sistema de superficies 3D de alturas máximas de la vegetación en formato *ráster*.

La información tridimensional obtenida, que destaca por presentar un aspecto naturalizado y formas orgánicas en todo su conjunto, permite establecer un plano de rodalización en función de intervalos de alturas máximas de la vegetación.

Estos resultados se completan con la aplicación de otros parámetros que permiten un adecuado ajuste del modelo en función de las condiciones particulares del lugar.

Para la aplicación de la metodología es requisito indispensable contar con un modelo digital del terreno, una cartografía tridimensional del monumento y un inventario de la vegetación arbolada.

También es importante destacar, tal y como ha quedado expresado en la metodología, que la clave del modelo es la definición del límite de visualización.

Esta fase del estudio debe abordarse desde un enfoque multidisciplinar que garantice el respeto a las diferentes aproximaciones o formas de ver la misma realidad física o visual.

Para finalizar queremos destacar que, en nuestra opinión, el principal logro del trabajo es aportar una metodología centrada en variables objetivas que permite la obtención de resultados cuantitativos y que, por tanto, posibilita la toma de decisiones para la conservación, gestión y ordenación de masas forestales urbanas o periurbanas establecidas por razones paisajísticas en entornos monumentales.

IL.13. Imagen comparativa desde el mirador de San Nicolás entre los años 2011 a 2017

ATRIBUTOS DE LOS SUFÍES Y DERVICHES EN LAS MINIATURAS ISLÁMICAS PRESENTES EN MANUSCRITOS DE LOS SIGLOS XV AL XVII

ATTRIBUTES OF SUFIS AND DERVISHES IN THE ISLAMIC MINIATURES WITH APPLICATION ON MANUSCRIPTS FROM XV TILL XVII CENTURIES

IBRAHIM ELASSAL
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, ESPAÑA; INSTITUTO SUPERIOR DE SINAÍ, RAS SEDR, EGIPTO
ibrahimelassal2@gmail.com

RESUMEN El objetivo de este artículo es investigar sobre los diferentes atributos que fueron utilizados por los sufíes y derviches y aparecen en la miniatura de varias escuelas del arte islámico. Todas ellas pertenecen a época medieval, cuando comienza a valorarse la miniatura islámica. La vida de los místicos musulmanes acaparó en gran medida el interés del miniaturista musulmán y todos los estudios abordados hasta ahora son fundamentalmente descriptivos, sin considerar los atributos característicos de los sufíes y derviches, su significado espiritual, sus formas y tamaños, ni las diferencias entre una escuela y otra o dentro de un marco cronológico. El artículo clasifica los atributos místicos en tres grupos principales: los religiosos, que están relacionados con rituales islámicos y poemas sufíes tradicionales; los atributos civiles y los instrumentos musicales, que aparecen claramente en las miniaturas de celebraciones y festividades de las escuelas sufíes dedicadas a la meditación y el espíritu.

PALABRAS CLAVE miniatura islámica; instrumentos musicales; sufismo; derviches; místicos; bol de mendigo (*kashkul*)

ABSTRACT The purpose of this article is to investigate in attributes used by Sufis and dervishes through the Islamic miniatures in different periods and from various origins of manuscripts. Mysticism is represented widely in Islamic paintings, all introduced related studies were descriptive for miniature itself without focusing on traditional instruments formed the life of mystics and accompanied them in various scenes of daily life rituals. The article classifies those implements in to 3 main categories; religious related to Islamic verses rituals and Sufi traditions, civil ones used in public subjects, and musical related to spiritual Sufi celebrations. Moreover, introducing samples of miniatures to support that presented analysis through historical artist point of view, with recognizing mystical thoughts of each implement that makes harmony between art represented in illustrations and religion appeared in Sufi belief.

KEY WORDS Islamic miniature; musical instruments; Sufism; Dervishes; mystics; Beggar bowl (*kashkul*)

CÓMO CITAR / HOW TO CITE ELASSAL, I. Atributos de los sufíes y derviches en las miniaturas islámicas presentes en manuscritos de los siglos XV al XVII. *Cuadernos de la Alhambra*. 2018, 48, 111-127. ISSN 0590-1987.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | núm. 48 | 2019 | págs. 111-127
Recibido: 4 febrero 2018 | Revisado: 23 mayo 2018 | Aceptado: 4 julio 2018 | Publicado: 27 noviembre 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

Las representaciones pictóricas de sufíes y derviches fueron una temática recurrente entre los artistas musulmanes, influidos por la propagación del sufismo y el misticismo en la sociedad islámica.
La temática mística en las miniaturas islámicas puede clasificarse en tres grandes grupos: las ceremonias sufíes *Sema*, que tuvieron lugar desde la aparición temprana de lo que denomina *«tariqa»,* o grupo de sufíes que poseen formas específicas de *dikr* de práctica espiritual dirigidas a la búsqueda de la verdad absoluta. En segundo lugar, aquellas miniaturas que versan sobre la relación entre los sufíes y los *sheij*s con los gobernadores, emperadores, sultanes y nobles y que abundan en las ilustraciones de los manuscritos islámicos. El último grupo de miniaturas representa historias de eminentes sufíes y derviches a través de los distintos periodos del Imperio Islámico que o bien fueron narradas por generaciones históricas o aparecían en una parte importante de la literatura islámica a lo largo de todos los períodos de la civilización.
Las miniaturas de sufíes y derviches proliferaron en todas las escuelas de arte, como es el caso de la timúrida y la safávida en los manuscritos persas, además de la escuela otomana o la escuela mogol de la India. Al mismo tiempo, no están conectadas a periodos temporales concretos más que otras: aparecen de forma constante en los manuscritos ilustrados desde el siglo XII al siglo XVII, lo que ha resultado en la existencia de gran variedad de imágenes y pinturas de sufíes y derviches que abarcan todos los aspectos de la práctica espiritual cotidiana.

Entre los principales rasgos característicos de las miniaturas místicas se encontraban los atributos e instrumentos que los sufíes portaban y utilizaban durante la consecución de los rituales.
Este estudio tiene como objetivo principal identificar todos esos instrumentos y herramientas y su significado en el pensamiento místico, además de estudiar la extensión del uso de instrumentos musicales y su aparición en la pintura de una escuela de arte a otra y de una época a otra.
Esos atributos se dividen en tres grupos: los religiosos, asociados a los rituales de los derviches y ritos sufíes como el cuenco limonero o *kashkul*, las cuentas de oración, los libros o las banderas, además de los civiles, utilizados en actos y actitudes de carácter civil. A estos se añaden los instrumentos musicales, fuertemente relacionados con las ceremonias místicas sufíes *Sema,* que proliferaron en las miniaturas islámicas.

ATRIBUTOS RELIGIOSOS

La mayoría de las representaciones sufíes en las miniaturas islámicas muestran escenas de carácter religioso, como las ceremonias de los rituales espirituales, la meditación y las manifestaciones de adoración y veneración, lo cual nos lleva a la existencia de atributos relacionados con tales acciones, como los cuencos limosneros, que también aparecen como objetos artísticos independientes aparte de su representación en las imágenes de los derviches en los manuscritos islámicos, así como otros objetos relacionados con los rituales religiosos sufíes como los libros, los rosarios y las banderas.

Cuenco limosnero (kashkul)

El *kashkul* está considerado como uno de los únicos atributos privativos de los sufíes y los derviches y solía aparecer de forma frecuente en las miniaturas, aunque a veces se representaba como objeto independiente hecho de madera, de coco o de metal, y como tal se puede encontrar en museos y centros patrimoniales de todo el mundo, portando en su parte externa versos del Corán, así como términos místicos de alabanzas persas.
El cuenco limosnero o *kashkul* era un símbolo de la pobreza religiosa adoptada por los místicos islámicos, función que quedaba reflejada en las inscripciones de su parte externa. Se han llevado a cabo varios

estudios y análisis históricos sobre el *kashkul* y su desarrollo, pero todos ellos se refieren al objeto práctico de forma independiente, no como objeto integrado en las miniaturas[1].

El término persa *kashkul* designa al cuenco con forma ovalada o de barco que generaciones de derviches han llevado colgado de los hombros para recoger donativos y limosnas[2]. De hecho, muchos derviches han vivido únicamente de la caridad. Los cuencos limosneros de factura noble apenas se usaban para recolectar limosnas en forma de dinero o en especie. Los derviches mendigaban en beneficio de sus *sheijs*, que vivían en los monasterios y esperaban cada noche esas limosnas de sus discípulos, ya que ellos dedicaban el día a la veneración y la alabanza. En cuanto al origen del término, se trata de una expresión de origen persa que se divide en dos palabras: «*kash*», que significa «tirar», y «*kul*», que designa a los hombros. La combinación de ambas se aplica a lo que se cuelga del hombro, explicando así su posición al hombro de los derviches y sufíes en las miniaturas e ilustraciones[3].

Normalmente, el *kashkul* lleva más de una fecha inscrita debido a que eran objetos que los derviches heredaban unos de otros como una especie de bendición, lo cual refleja la importancia simbólica de estos cuencos en el desarrollo del sufismo a lo largo de los distintos períodos de la historia del Islam[4].

Aparte del estudio de las características materiales de los *kashkul*, el hecho de que estos aparezcan representados en las ilustraciones islámicas de los manuscritos en distintas formas y categorías ayuda a interpretar los diferentes puntos de vista en cuanto a la función de estos cuencos, ya que algunos académicos afirman que no solo se utilizaban para recolectar limosnas y otras dádivas, sino que además se usaban para comer y beber[5]. Varios ejemplos de cuencos representados en miniaturas han verificado ambas hipótesis en cuanto a su función: la de recoger limosnas y la de servir como recipientes para la comida.

Los cuencos de derviche aparecen en una miniatura que representa a seis *sheijs* sufíes conversando en un jardín, un folio del álbum de Shah Jahan que data de 1640 y se conserva en el Museo de Arte de San Diego, perteneciente a la escuela mogol de la India (IL. 1). El *kashkul* aparece colgado descuidadamente del hombro del maestro situado al frente a la derecha y que se muestra dialogando con otro de los interlocutores en la conversación, lo que prueba que los derviches solían llevar esos cuencos a todas partes, hasta cuando no están en uso[6].

Este tipo de cuencos con apertura reducida en la parte superior, que se mantenían tapados cuando no estaban en uso, proliferaron en las pinturas de la escuela mogol de la India[7] , como se evidencia en otras miniaturas, sobre todo en las que datan del siglo XVI en el período de Shah Jahan, donde derviches que portan este atributo aparecen caminando por el desierto acompañados de leones y panteras[8].

El origen de este tipo de *kashkul* data del segundo período de la escuela safávida, cuando las miniaturas representaban reuniones de príncipes y nobles con *sheijs* y derviches que llevaban sus cuencos colgados al hombro[9]. Estos *kashkul* se extendieron a la pintura turca, como se hace patente en un ejemplo datado en Bagdad en 1590 que narra la escena de la ejecución de Mansur Al-Hallaj[10], donde uno de los derviches del primer plano sostiene un *kashkul* que pertenece a la misma categoría de los que se utilizan para pedir limosnas y otras dádivas (IL. 2)[11].

Otro tipo, utilizado tanto para comer como para pedir limosna, no aparece colgado del hombro de los derviches sino sujeto a una vara que ellos mismos sostienen, sobre todo en las miniaturas de la dinastía safávida.

Existen algunos ejemplos de ambos tipos de cuenco colgando de una misma vara, como aparecen en una miniatura mogol de la India que data de 1603 y repre-

1. Como el de Arthur Upham Pope en su libro de consulta »A survey of Persian art, From Pre-historic times to the Present», que consta de dieciséis volúmenes que analizan varios aspectos del arte histórico persa incluyendo al *kashkul* como parte fundamental de este patrimonio, y que él denomina en sus escritos como «cuenco limosnero simbólico» o «cuenco derviche».
Véase: Pope, (A.U.) *A Survey of Persian art*, Vol.13, P.1393 – 1394

2. Dado que uno de los cinco pilares del Islam es la obligación de pagar un impuesto especial u ofrecer limosna a los necesitados.

3. Scher (A.), *Qamos almostalahat alfarsya «Persian Arabic expressions Dictionary»*, P.135

4. Maher (S.), *Alfenon alislamya «Islamic Arts»*, Cairo, 1986, P.143

5. Abu Bakr (N.), *Ketab Alfan Al Araby Alislamy «Islamic Arabic Art Book»*, Tunis, 1997, P.320

6. Okada (A.), *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th to 17th*, Pl.257

7. Welch (S.C.), Schimmel (A.), *The Emperor's Album Images of Maghul India*, Pl.77

8. Como un folio datado en 1630 procedente de otra copia del álbum de *Shah Jahan* en el que aparece un derviche que camina por el desierto con un león y lleva un *kashkul* colgado del hombro en la misma posición que el de la miniatura del ejemplo citado. Véase: Claud (A.), *Exhibition of Persian miniatures at muse des arts decoratifs*, Paris – ii, the Burlington magazine, Vol.22, 2008, P.105-117, Pl.J

9. Canby (R.), *Persian Masters, Five Centuries Painting*, Chicago, 1990, Pl.12

10. Mansur al-Hallaj (Hijri c. 244 AH – 309 AH) fue un místico persa, escritor revolucionario y maestro del sufismo que escribió exclusivamente en árabe. Es famoso sobre todo por sus poemas y por la acusación de herejía que condujo a su ejecución por orden del califa abasí Al-Muqtadir tras una extensa, prolongada investigación.
Para más información, véase: Ernst (C.W.),*Words of Ecstasy in Sufism,* State University of New York Press,1985, P.111-142.

11. Schmitz (B.), *Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*, Pl.23

senta un discípulo místico o *murid* besando los pies de un derviche (IL. 3)[12].

Algunos de los *kashkul* representados en las miniaturas islámicas no aparecen colgados del hombro ni de ningún objeto, sino sostenidos por los derviches o ubicados en la escena junto a los *sheijs* y los sufíes, como en una miniatura que data de 1488 procedente del manuscrito de *El Bustan*, del poeta persa sufí Saadi, que se conserva en la Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto (IL. 4)[13] y que representa a un derviche en la puerta de una mezquita que, sujetando dicho cuenco con las manos, pide a un *sheij* algún donativo o limosna[14].

A partir de los ejemplos mencionados de miniaturas islámicas, deducimos la representación de tres tipos de *kashkul*: uno colgado del hombro, un segundo sujeto a una vara apoyada sobre el hombro y un tercero que los derviches sujetan con las manos. Desde el punto de vista funcional, en las miniaturas aparecen representados tres tipos de *kashkul*: uno para contener los alimentos, un segundo para pedir limosna y una tercero con ambos usos.

Rosario (sebha)

Los musulmanes utilizan rosarios para contar la repetición de las oraciones, cantos o devociones, además de una práctica de recordatorios conocida en el Islam como «*dikr*»[15], similar al Rosario de la Virgen María en el cristianismo[16].

El término árabe «*Sebha*» procede del acto devocional en sí mismo. Por lo general, los musulmanes utilizan el *sebha* después de las cinco oraciones del día, aunque los sufíes y los derviches lo usan con más frecuencia en una especie de reflejo, a través de una mayor cantidad de invocaciones y alabanzas, de la naturaleza de un misticismo que requiere de más evocaciones de Dios y recitados del Corán.

Como atributo principal de los sufíes y derviches en las miniaturas, el *sebha* se asociaba a los rituales religiosos llevados a cabo por los sufíes, de modo que aparecía de forma frecuente. En los escritos del Sufismo se le considera un símbolo de iluminación en la oscuridad de la vida; el sufí que lo lleva disfruta de esa luz y el que no, permanece en las tinieblas hasta la oscuridad inmortal en la otra vida[17].

El número de cuentas varía entre los cortos, de treinta y tres cuentas, y los largos, de noventa y nueve. Los sufíes suelen utilizar los largos porque les permiten realizar mayor número de remembranzas e invocaciones, teniendo en cuenta su rectitud en la ejecución del rezo[18].

El material de las cuentas varía de un período a otro: los pintores de la escuela persa solían ser más realistas y representaban materiales sencillos acordes con la austeridad de los derviches y los sufíes, mientras que los miniaturistas de la escuela turca y la escuela mogol de la India solían exagerar en los materiales de las cuentas, que eran de marfil, mármol, madera de cedro y, en ocasiones, perlas[19].

El *sebha* aparece en diversas miniaturas islámicas en formas, tamaños y ubicaciones distintas. En una miniatura mencionada anteriormente (IL.1), un *sheij* sufí sostiene el clásico *sebha* largo con ambas manos, al tiempo que dialoga con un interlocutor en un debate[20].

En una pintura timúrida del manuscrito del *Divan* de Hafez, del siglo XV, que se conserva en la Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto en El Cairo, se nos muestra otra ubicación del *sebha*: sostenido por una sola mano (IL.5)[21]. La escena representa a un *sheij* sufí rechazando una escena afectiva entre dos amantes. En la mano izquierda lleva las cuentas de oración y expresa su objeción agitando la mano derecha.

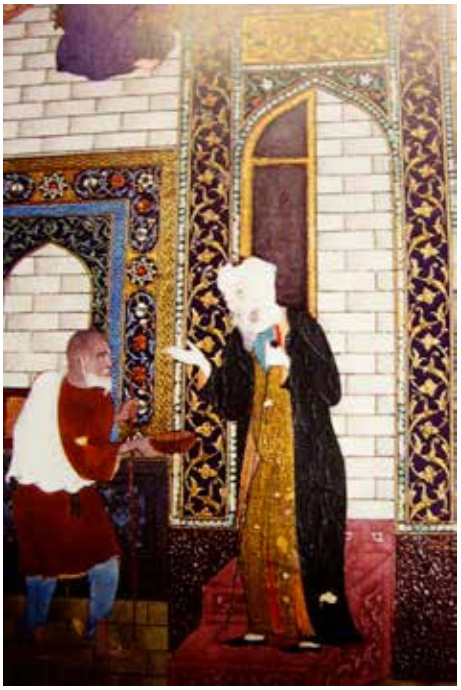
Su presencia se expande hasta aparecer en las danzas ceremoniales místicas de los sufíes, interpretadas por derviches y bailarines en las ceremonias *Sema*: normalmente se llevaba no con el fin de utilizarlo, sino como símbolo de iluminación de la oscura vida inmortal de los místicos[22].

12. Elaine (W.), *Muraqqa, Imperial Maghul Albums*, Fig 8.
13. Por el autor del manuscrito original y con permiso de la Biblioteca Nacional de Egipto.
14. Otro ejemplo que muestra este tipo de cuenco representado junto a un derviche es una miniatura que data del siglo XVII del célebre derviche Yashi Yashmi que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York. Véase: Sims (E.), *Peerless Images: Persian Painting and its sources*, Pl.174
15. El dikr es un acto devocional islámico, que normalmente implica un recitado—en su mayor parte silencioso—de los nombres de Dios y de plegarias tomadas de los hadices y versos del Corán. Existen varios versos del Corán que subrayan la importancia de recordar la Voluntad de Dios cuando se dice: «si Dios quiere», «Dios sabe más» «si es tu voluntad», etc.
16. El rezo del rosario es una devoción católico romana sacramental y mariana, así como la conmemoración de Jesús y los acontecimientos de su vida. Allen (W.), *Stories of the rose: the making of the rosary in the Middle Ages*, 1997, pages 32-34
17. Alzoby (M.), *Moaagam Alsofya «Dictionary of Sufism»*, P.204
18. ElTaamy (M.), *Oloum Altaswuf «Sciences of Sufism»*, P.29
19. Rizq (M.A.), *Khanqwat Almotaswfeen «Sufi Kahnqahs»*, P.52
20. Okada (A.), *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th to 17th* , Pl.257
21. Por el autor del manuscrito original y con permiso de la Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto.
22. Welch (S.C.), Schimmel (A.), *The Emperor's Album Images of Maghul India,* Pl.52

IL. 1. «*Kashkul*» y «*Sebha*» y «Libro». Seis *sheijs* sufíes conversando en un jardín, folio del álbum de Shah Jahan, 1640. Museo de Arte de San Diego, OR.32.ab. Okada (A)., Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th to 17th, Pl.257

IL. 3. «Kashkul». Discípulo místico o *murid* besando los pies de un derviche. 1603. Museo Nacional, Nueva Delhi, CBL.37. Escuela mogol de la India. Elaine (W.), Muraqqa, Imperial Maghul Albums, Fig 8

IL. 2. «Kashkul». Escena de la ejecución de Mansur Al-Hallaj. Folio del manuscrito *Manqib Al-Thawqeb*, 99 Verso. Biblioteca Pierpont Morgan, M.466, Bagdad, 1590. Schmitz (B.), Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library, Pl.23



IL. 4 «Kashkul». Un derviche en la puerta de una mezquita pide a un *sheij* un donativo o limosna. (Fragmento de una miniatura). Manuscrito de *El Bustan*, de Saadi, 1488. Behzad. Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto, 22-Literatura persa. Por el autor del manuscrito original

IL. 5. Cuentas de oración o sebha. Un sheij sufí rechaza una escena afectiva entre dos amantes. Manuscrito del Divan de Hafez, 17 Verso, siglo XV, Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto, El Cairo, 2 Literatura persa – Khalil Agha. Escuela de arte timúrida. Por el autor del manuscrito original

Las cuentas de oración aparecen de forma muy frecuente en las pinturas místicas espirituales que se extendieron por lo general en el ámbito sufí, y los miniaturistas se esmeraban en representarlas en las reuniones de meditación, en las que normalmente sus portadores aparecían con los ojos cerrados, concentrados en la evocación de Dios[23]. Esta posición se representa ampliamente en la escuela mogol de la India de ilustraciones artísticas, donde el análisis místico dominaba todos los aspectos de la representación pictórica[24].

El rosario musulmán se representaba como una costumbre religiosa tradicional practicada también por los sufíes en el transcurso de su vida diaria[25].

Así, en las miniaturas islámicas con representaciones de sufíes y derviches que introdujeron el *sebha* como un atributo religioso vinculado a las pinturas sobre el misticismo, a través de diferentes ejemplos de imágenes se observan tres tipos de cuentas de oración: unas sostenidas por el sufí con ambas manos, las segundas sostenidas por una mano sin darles uso y las terceras utilizadas con una mano mientras se ejecuta una acción distinta con la otra.

Todo esto, sumado a su presencia en escenas místicas cotidianas, reuniones espirituales de meditación, miniaturas de danzas ceremoniales y encuentros con gobernadores y príncipes, refleja su relevancia mística en las ideas del sufismo.

Libro

Los libros son uno de los motivos más populares de la pintura de temática sufí en los manuscritos islámicos. Aparece en la mayoría de las representaciones de sufíes y derviches en el arte islámico en general.

Este atributo entra en la calificación de los atributos religiosos, dado que todos los ejemplos encontrados se encuentran en obras de tipo religioso como el Corán, libro sagrado de la religión islámica, o en libros de referencia de la mística sufí como el *Masnavi espiritual* de Rumi o *El Lenguaje de los pájaros* de Farid ad-Din Attar.

El libro *El lenguaje de los pájaros* (*Mantiq al-Tayr*), es una epopeya de aproximadamente 4.500 versos escrita en lengua persa, donde el misticismo aparece encarnado por el legendario pájaro mitológico *Simurg*, un equivalente aproximado al Ave Fénix occidental[26].

El *Masnavi espiritual*, presente en las culturas persa, árabe, turca y urdu, se considera una de las más puras glorias literarias de Persia y una de las fuentes más importantes del sufismo a lo largo de la historia[27].

En el pensamiento místico, la presencia de los libros en las miniaturas de sufíes y derviches simboliza el conocimiento y la sabiduría espiritual, rasgo que debería ser distintivo de todos los sufíes y *sheij*s[28].

Los miniaturistas islámicos llevaron a cabo varias muestras de pintura de temática sufí en las que los libros aparecían en tres posiciones principales: cerrado junto a los sufíes y derviches en la escena de la miniatura, abierto y sin uso, o sostenido por los sufíes mientras leen su contenido, como ocurre en una miniatura mogol de la India que data de 1630 perteneciente al álbum de Shah Jahan, donde encontramos a un *sheij* sufí en su Cueva leyendo un libro que parece ser el Corán a juzgar por la actitud meditativa del lector. En la misma escena, otro sufí lee otra copia del Corán para seguir el recitado tal y como solían hacer los musulmanes en los círculos de lectura del Corán (IL.6)[29]. En la misma posición de libro abierto

23. Como en una miniatura de la escuela safávida de 1675. Véase: Welch (S.C.), *Treasures of Islam*, Musee d'arte et d'histoire, Pl.13

24. Okasha (T.), *Altasweer Alislamy Almaghouly fy alhend «Islamic Maghul Painting in India»*, Vol.13, Cairo, 1995, Pl.33

25. Andrew (T.), *Painting from Mughal India*, Bodleian Library, Pl.40

26. La historia cuenta el anhelo de un grupo de pájaros por conocer al gran Simurg y que, bajo el liderazgo de un pájaro que les guía, inician un viaje hacia la tierra de Simurg. Uno tras otro, incapaces de soportar el trayecto, ofrecen una excusa y abandonan el viaje. Cada pájaro tiene un significado concreto y simboliza una mala conducta. El pájaro guía es la abubilla, mientras que el ruiseñor simboliza al amante. Para más información, véase: Nott Charles Stanley, Farid Ud-Din-Attar, *The Conference of The Birds - Mantiq Ut-Tair*, English Translation, The Janus Press, London 1961, P.123-177.

27. Louis Gardet, *«Religion and Culture in the Cambridge History of Islam- Part* viii*: Islamic Society and Civilization»*, Cambridge University Press 1977, p. 586

28. Farghali (A.), *Aletgahat Aldinya fy Aaamal Redda Abassi «Religious directions in works of Redda Abassi»*, Faculty of Archeology magazine, Cairo university, no.12 ,1996

29. Okada (A.), *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th & 17th centuries*, Pl.224.

IL. 6. «Libro». *Sheij* sufí leyendo un libro en su Cueva. Folio del álbum de Shah Jahan. 1630. Museo Guimet, Paris, GJK.876, *Govardhan, Escuela de arte mogol de la India.* Okada (A.), Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th & 17th centuries, Pl.224

IL. 7. «Libro». Sheij sufí acabando la lectura de la célebre obra mística Masnavi, manuscrito del Masnavi, 26- Sufismo Talaat, Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto en El Cairo, 1261. Por el autor del manuscrito original

aparecen en ilustraciones de grupos de sufíes y sabios que normalmente debaten en dichos encuentros espirituales aquello que leen en libros de carácter religioso[30].

Asimismo, existen representaciones de libros en distintas posiciones en una misma escena -abiertos, siendo leídos o cerrados- en ilustraciones que por lo general representan encuentros espirituales[31].

El Corán no es el único libro que utilizan los sufíes en estas imágenes; aparecen además otros libros de mística espiritual como el *Masnavi espiritual* del gran poeta sufí Rumi, presente en una miniatura del manuscrito *Masnavi* que se conserva en la Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto en El Cairo y data de 1261. Esta miniatura representa a un *sheij* sufí acabando la lectura del célebre místico como indica la traducción del texto que acompaña a la escena (IL.7)[32].

En las miniaturas encontramos otros ejemplos de libros místicos como la gran obra sufí del poeta místico Sanai[33] titulada *El jardín amurallado de la verdad*, (*Hadiqat al Haqiqa*), considerada la primera epopeya mística del sufismo.

Además, la lectura generalizada entre sufíes y místicos de los poemas del poeta persa Saadi, provocó su aparición en numerosas ilustraciones islámicas.

Los libros están presentes en miniaturas sufíes de diferentes temáticas y su consideración como atributo de los derviches se extiende a las ilustraciones de ceremonias místicas, donde aparecen sostenidos por los participantes en las danzas *Sema*[34].

A partir de todos los ejemplos mencionados, podemos concluir que el libro aparece en las pinturas su-

30. Canby (S.R), *Princes, Poets, Islamic Indian Painting*, Pl.113
31. Andrew (T.), *Painting from Mughal India*, Bodleian Library, Pl.43
32. Por el autor del manuscrito original y con permiso de la Biblioteca Nacional de Egipto.
33. Fue un poeta persa que vivió en Gazni entre los siglos XI y XII en lo que hoy se conoce como Afganistán. Murió entre 1131 y 1141.
34. Como ocurre en una imagen del manuscrito del *Divan* de Jami, obra de Behzad de 1490 perteneciente a la escuela timúrida, donde un derviche sostiene un libro cerrado mientras participa en una ceremonia de danza espiritual. Véase: Bahari (E.), *Behzad, Master of Persian Painting*, Nueva York, 2001, Pl.28; Fritz (M.), *The mystical path, the world of Islam, Faith, People, Culture, Thames and Hudson*, 1992, P.129, Pl.1

fíes como elemento fundamental. Se representa en tres posiciones: abierto, cerrado y, a veces, de ambas formas a la vez. Los libros presentes en las miniaturas sufíes eran puramente religiosos, básicamente dos fuentes: el Corán, o libros místicos de poetas sufíes como el *Masnavi* de Rumi entre otros. La presencia de los libros se hace también patente en las ceremonias sufíes *Sema,* no solo en los encuentros místicos entre *sheij*s y derviches.

Bandera

Los derviches y sufíes utilizaban banderas en las ceremonias y eventos funerarios. Cada escuela del sufismo o *tariqa*[35] tenía su propia bandera, que se diferenciaba de las demás a través del color, el diseño y las palabras que llevaban inscritas.

Dichas banderas solían consistir en un largo mástil que acababa en un trozo de tela de color con inscripciones religiosas según las invocaciones propias de cada orden sufí o *tariqa* que normalmente establece el guía espiritual o *sheij*[36].

La base teórica del sufismo mantiene la creencia en la importancia religiosa de las banderas, consideradas en el pensamiento místico como un acceso al paraíso y, quien lo tiene, es dueño del universo, ama la verdad y se encuentra cerca de Dios[37].

Las ilustraciones sufíes de los manuscritos islámicos muestran algunos ejemplos de banderas, usadas únicamente en ritos funerarios y ceremonias místicas, además de algunos ejemplos menos usuales de sufíes que portan banderas como una especie de aproximación espiritual a Dios.

La temática principal de las ilustraciones que incluyen banderas son las escenas de funerales, como es el caso del funeral de Yalal ad-Din Rumi, recogido en una miniatura del manuscrito *Manqib Al-thawqib*, que data de 1590 y se conserva en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York. Estilísticamente, pertenece a la escuela turca y a la izquierda de la escena aparecen dos derviches que portan banderas mientras los seguidores y *murids* de Rumi lloran su muerte (IL.8)[38]. Las banderas que aparecen en esta miniatura son distintivas de la orden sufí Mevlevi, fundada por el propio Rumi[39]. En otras miniaturas de escenas funerarias y ceremoniales aparecen banderas de distintos diseños y colores[40].

Además de estas escenas funerarias y ceremoniales, las banderas también están presentes en varias miniaturas que retratan a sufíes y derviches aislados que las portan para alcanzar la contemplación del universo[41]. Así, las banderas están vinculadas a las miniaturas de sufíes y derviches con un significado religioso. La mayoría de sus apariciones tiene lugar en miniaturas de eventos funerarios y ceremoniales y a veces en representaciones individuales portadas por los sufíes, siendo en este segundo caso de una longitud más corta.

Además, los detalles y características como el color, el diseño y las inscripciones varían de una orden sufí a otra. Todas las inscripciones halladas en las banderas son expresiones religiosas y místicas acordes con su importancia en las ideas compartidas del sufismo.

ATRIBUTOS CIVILES

Las miniaturas islámicas de temática mística contienen algunos objetos que no son privativos de sufíes y derviches, sino que además se observan en otros ámbitos, como los recipientes presentes en escenas de costumbres, además de los bastones, las lanzas y las hachas, aunque es cierto que algunos disfrutaron de significación espiritual mística en los escritos e ideas sufistas.

Vara o bastón

La enorme importancia de los bastones en la vida de los sufíes y los derviches aparece recogida por los artistas musulmanes en los manuscritos ilustrados. El bastón se considera el atributo más representado en las miniaturas místicas en general, debido a que en el

35. El término «tariqa» se utiliza para designar a las escuelas u órdenes sufíes, o más concretamente a las enseñanzas místicas y las prácticas espirituales de tales órdenes con la finalidad de alcanzar la verdad absoluta. Cada orden cuenta con su propio *sheij* y un número de miembros, los discípulos o *murīdī*s, que buscan la vía del conocimiento y el amor a Dios. Para más información, véase Al Ghazali (A.H.) Burrell (D.), *Al-Ghazali's Path to Sufism: His Deliverance from Error (al-Munqidh min al-Dalal)*, 2000, P.33-53.

36. Okasha (T.), *Turkish Persian Painting*, P.173

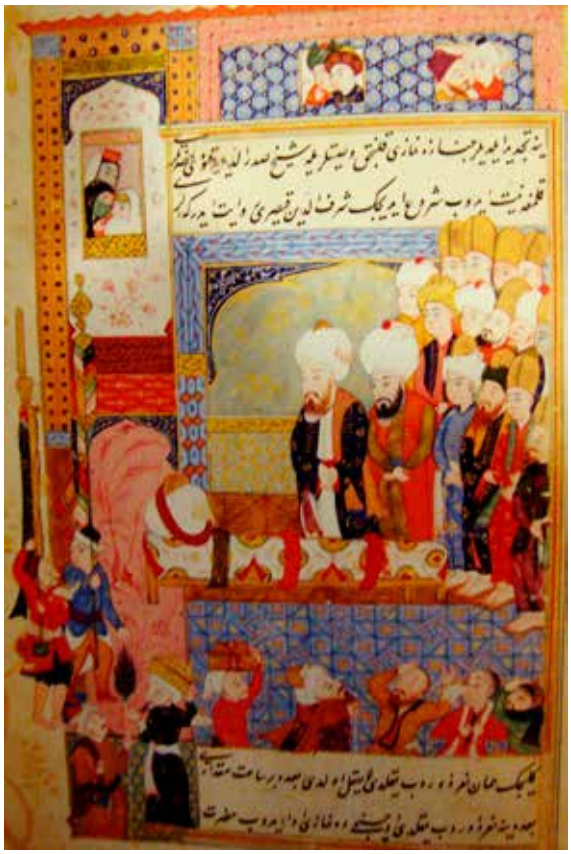
37. Al-Qalqashandi (A.), *Subh al-a 'sha*, Vol.2, P.127

38. Schmitz (B.), *Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan library*, Pl.20

39. La orden sufí Mevlevi fue fundada en 1273 por los discípulos de Rumi después de su muerte. Los sufíes Mevlevi, también conocidos como «derviches giróvagos», creen en la ejecución de su *dikr* en forma de *Sema*. En tiempos de Rumi, sus seguidores se reunían para realizar prácticas musicales. Para más información, véase: Rumi (G.), *Masnavi, translation of Ibrahim Sheta*, Cairo, 2002, p.245 Véase también: Arberry (A.J.),*The Mystical Poems of Rumi 1*, university of Chicago Press, 1974, p.210-250

40. Barry (M.), *Figurative Art in Medieval Islam and the riddle of Behzad of Herat*, Pl.p.170

41. Milsten (R.), *Islamic Painting in the Israel Museum*, 1984, Pl.128



IL. 8. «Banderas». Funeral de Rumi, portado por sus murids. Folio del manuscrito Manqib Al-thawqib, 124 recto. 1590, Bagdad. Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York. Escuela de arte turco. Schmitz (B.), Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan library, Pl.20

pensamiento sufí está conectado al que Moisés utilizó para hacer brotar el agua de una roca, se transformó en una serpiente para luego volver a su forma original y se utilizó en la separación del Mar Rojo[42].

La vara de Moisés aparece mencionada en el Corán igual que el Éxodo: en una de las suras del Corán, Allah explica su significado: «Pero inspiramos a Musa, '¡Arroja tu vara!' Y he aquí que esta engulló sus mentiras»[43]. Así, en el pensamiento místico islámico está vinculado a los milagros del profeta.

Por otra parte, los sufíes lo consideraban un símbolo de la verdad absoluta, que acaba con todos los engaños y majaderías[44], de modo que se preocupan de llevarlo a sus reuniones, a las cuevas y las ceremonias, y raramente caminan sin él.

En las miniaturas sufíes aparecen bastones de distintas formas, según su grueso, altura o color. Los gruesos aparecen en varias ilustraciones, con más frecuencia que los delgados. Con respecto a los colores, en las miniaturas sufíes islámicas se observan únicamente en color negro, pardo o amarillo.

Normalmente acaba en una curvatura que permite usarlo como muleta, aparte de su uso como bastón para los *sheijs* más ancianos. Solían ser distintos tipos de madera siguiendo el principio de austeridad.

Los bastones gruesos presentes en las miniaturas islámicas que llevan los sufíes y derviches se muestran en varias formas y colores, como los bastones gruesos de color negro de la miniatura del *Divan* de Hafez (IL.5). Este tipo de bastón aparece de forma generalizada en las pinturas safávidas.

Por otra parte, los bastones delgados también están muy extendidos en las miniaturas sufíes, como la que representa a dos jóvenes derviches con bastones que cantan poemas espirituales sufíes del poeta persa Hafez en un folio del manuscrito *Divan*, que data del siglo XV y se conserva en la Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto (IL.9)[45], muestra de que los bastones eran utilizados por los jóvenes derviches y no únicamente por los ancianos *sheijs* como punto de apoyo para caminar.

Al mismo tiempo, en algunas miniaturas, los bastones sirven de muleta a los sufíes, como aparece en una representación del *Sheij Sanan* en edad anciana en uno de los episodios del célebre relato místico que cuenta su relación con una joven cristiana georgiana[46], cuando él le responde a su petición de que cuide de los cerdos que eso va en contra de la religión musulmana (IL.10)[47]. Esta ilustración pertenece a *El lenguaje de los Pájaros* (*Lisan Al-Tayr*), de 1553, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París y pertenece a la escuela artística de Bujará.

Los colores de los bastones que aparecen en las pinturas sufíes se limitan a tres principales: rojo, marrón y negro, presentes en la mayoría de las pinturas místicas. Los llevan además *sheij*s y derviches en escenas de ceremonias de danza sufí, normalmente los *sheij*s que asisten a rituales de danza en las celebraciones *Sema*.

Los ejemplos de bastones en las miniaturas sufíes denotan su importancia como objeto principal presente de forma generalizada en ilustraciones de sufíes y derviches, además de asimilar las formas y colores de dichas varas y bastones en las pinturas islámicas. Por otra parte, al tiempo que ratifican el uso de bastones y muletas que hacen los ancianos *sheij*s sufíes, también se representan en manos de jóvenes derviches.

42. Libro del Éxodo, capítulo 4, versículo 2.
43. Sura al a'raf, 117 *«El Sagrado Corán, 7:117»*
44. Farghli (A.), *Redda Abbasi*, P.608
45. Por el autor del manuscrito original con permiso de la Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto.
46. Gomaa (B.), *Loghet altyor «Language of Birds»*, Beirut, 1979, P.12
47. Suleimanova (S.), *Miniatures illustration of Alisher Navoi's works of the* xv – xix *centuries*, Pl.32

IL. 9. «Bastón». Dos jóvenes derviches cantando poemas espirituales sufíes del poeta persa Hafez. Folio del manuscrito Divan, 43 verso. Siglo xv. Escuela timúrida. Biblioteca Nacional y Archivos de Egipto, 2- Literatura persa Khalil Agha. Por el autor del manuscrito original

IL. 10. «Bastón». El Sheij Sanan responde al requerimiento de una cristiana para que cuide de los cerdos. Manuscrito de El lenguaje de los pájaros (Lisan Al-Tayr), 25 recto, 1553, Biblioteca Nacional de París, Turk.996. Escuela de arte de Bujará. Suleimanova (S.), Miniatures illustration of Alisher Navoi's works of the xv-xix centuries, Pl.32

Hookah (Narguile)

En el centro de las ideas del Sufismo se encuentran los estados que deben alcanzar los participantes en la danza, como la elevación, la disolución, la aniquilación y otros términos místicos. Los sufíes alcanzaban el éxtasis de su meditación utilizando el narguile, así como las bebidas alcohólicas.

El término «narguile», referido a la *hookah*, es de origen persa. En todos los diccionarios de persa antiguo, la palabra designa el coco que se utilizaba para fumar tabaco, cuya base estaba hecha de coco y se cubría de cristal. En época moderna se utilizaron materiales más nobles, como la madera y el marfil[48]. En época medieval su uso se generalizó en la cultura turca y luego se extendió por todo el mundo árabe.

Los sufíes y los derviches fumaban en la *hookah* para alcanzar el éxtasis, acto que tuvo su reflejo en el arte islámico en general. En las miniaturas sufíes, el narguile aparecía como implemento en sus encuentros y ceremonias, pero su presencia no es tan frecuente como la de los demás objetos. Esto puede deberse a la actitud de austeridad que domina las escenas cotidianas de sufíes y derviches, de modo que aparecían en su mayor parte en las miniaturas de la escuela mogol de la India más que en otros períodos, debido a la ausencia de rasgos de austeridad en la escuela india en general.

Aparte de conocer el modo en que se utiliza y su tipología habitual, nos centramos en el punto de vista histórico-artístico a través de las pinturas sufíes: el narguile aparece con inscripciones y signos escritos en la parte superior. En algunas miniaturas de sufíes, la *hookah* aparece como instrumento para fumar que les ayuda a alcanzar el éxtasis, otras veces aparece simplemente como objeto que acompaña a los sufíes en escenas místicas cotidianas. Además, los diseños varían de una imagen a otra. Normalmente, en un análisis histórico-artístico, no aparecen tipologías fijas que puedan resultar fiables.

Entre los ejemplos manifiestos de narguiles en la pintura de temática sufí, una miniatura datada en 1650 de la escuela mogol de la India representa una reunión de un grupo de sufíes y derviches en la que uno de ellos aparece de frente fumando de la *hookah*, que sostiene con una mano, en un evidente estado de elevación y aniquilación, considerado el fundamento de las ideas del sufismo (IL.11)[49].

Los narguiles se han representado en algunos ejemplos de imágenes en momentos en que no están siendo utilizados, pero los miniaturistas se han preocupado porque estuvieran presentes en la escena para

48. Scher (A.), *Persian dictionary*, P.151
49. Andrew (T.), *Painting from Mughal India*, Bodleian Library,Pl.41

reflejar su relación con el misticismo[50]. Estos y otros ejemplos de narguiles son la evidencia de su vínculo con el sufismo y de hasta qué punto los artistas musulmanes se interesaron por este atributo para fumar con la finalidad de alcanzar la disolución y el éxtasis necesarios tal y como creían los místicos.

IL. 11 «Narguile». Reunión de un grupo de sufíes y derviches, 1650, Biblioteca Bodleiana, Oxford. Escuela Mogol de la India. Andrew(T.), Painting from Mughal India, Bodleian Library, Pl.41

Recipientes

Abarca a los recipientes de comida y bebida, ollas, candeleros y tazas. Son todos recipientes de cerámica decorada que están presentes en algunas miniaturas de sufíes y derviches y que se utilizan con distintos fines, como alimentarse o beber vino para alcanzar la elevación y el *Wajd*.

Su presencia se observa en distintas temáticas de la pintura mística tales como escenas donde se bebe cerveza y vino o ceremonias de danza sufí. Eran utensilios necesarios para los sufíes en sus retiros que tuvieron una presencia predominante en las miniaturas de los manuscritos islámicos.

En las representaciones pictóricas de los sufíes aparecen algunos candeleros que estos utilizaban para iluminar la oscuridad de las cuevas y lugares apartados que solían habitar y donde recibían visitas de mandatarios como príncipes y emperadores o de seguidores y *murids*, que normalmente realizaban estas visitas con la finalidad de orar y recibir bendiciones.

Los recipientes presentes en las miniaturas de sufíes solían estar hechos de cristal, un material que se extendió en las pinturas persas, sobre todo en la escuela safávida, debido a la fama de la ciudad de Shiraz y su fábrica de cristal[51], de modo que los recipientes en este material son muy frecuentes en los manuscritos de este período. Asimismo, se observan otros materiales como la cerámica o los metales, sobre todo en aquellos recipientes que se utilizan para beber durante los encuentros místicos y las ceremonias espirituales.

Los recipientes aparecen representados en diferentes tamaños, con distintas decoraciones y colores, como en una miniatura de 1590 del pintor Muhammadi, que pertenece al segundo período de la escuela safávida, y que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston. La escena muestra un grupo de derviches a la búsqueda del éxtasis entre vasijas de vino. En esta miniatura encontramos recipientes de formas variadas y distintos colores y estilos decorativos (IL.12)[52]. Esta misma escena se repite con otras muestras de diseños y tamaños en los recipientes que los derviches sujetan con una o con ambas manos, signo de que rebosan de esta bebida tan importante para alcanzar el estado de elevación. Así, los recipientes aparecen en las pinturas sufíes con la citada finalidad en diferentes tamaños, colores, diseños y decoraciones.

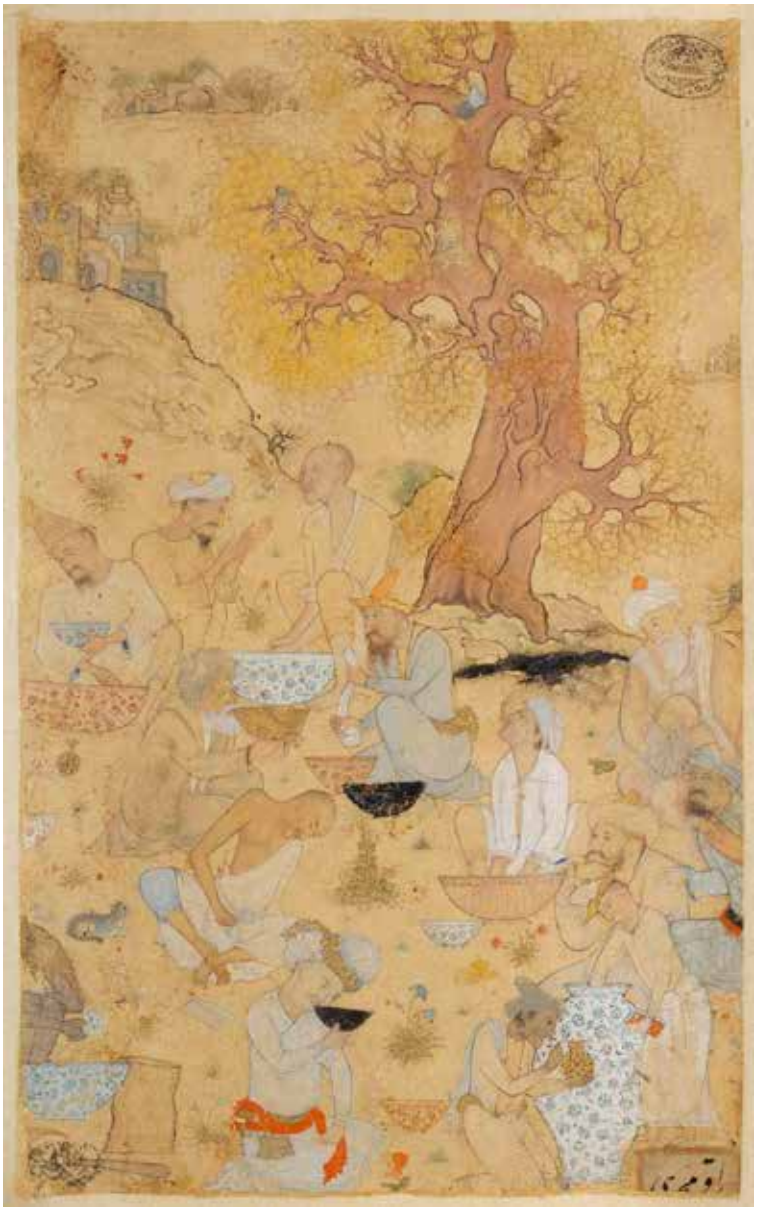
Por otro lado, existen otros atributos civiles que eran utilizados por los sufíes y están presentes en sus representaciones, como es el caso de las lanzas, que se utilizaban para la caza de animales y pájaros en los bosques y desiertos. Pueden verse en varios ejemplos de miniaturas timúridas de Behzad en manos de los derviches[53].

50. Como en una representación de un sheij sufí relajado en su casa, leyendo los poemas místicos de Saadi al-Shiraz, junto al que descansa un narguile en un folio del manuscrito de *El jardín de la felicidad* (*Hadiket Al-Saada*), copia de la colección de George Arthur, George Washington University Museum, EE.UU., datada en 1553. Véase: O'kane (B.), *Early Persian Painting*, Pl.85

51. Zaki (H.), *Fenon alislam «Islamic arts»*, P.616

52. Esta misma temática aparece en otra miniatura que data de 1580 pero pertenece a otra escuela de la dinastía timúrida. Véase: Sims (E.), *Peerless Images Persian Painting and its sources*, London, 2001, Pl.176

53. Bahari (E.), *Behzad masters of Persian Painting,* P.56, Pl.18.



IL. 12 «Recipientes». Grupo de derviches buscando el éxtasis entre vasijas de vino. Spread leaf, 1590. Muhammadi. Segundo período de la escuela safávida. Museo de Bellas Artes de Boston. Por correspondencia con el Museo de Bellas Artes de Boston

También aparecen las hachas, que los sufíes y derviches utilizaban para cortar árboles con el fin de encender fuego para cocinar, además de usarlas para calentar las cuevas, que normalmente se encontraban en lugares aislados. Las hachas aparecen junto a los cuencos y otros objetos propios de los sufíes y normalmente están hechas de diferentes tipos de metales con decoraciones geométricas y florales, así como inscripciones en la superficie. Las hachas no son tan frecuentes en las miniaturas de los sufíes tanto como las lanzas[54].

INSTRUMENTOS MUSICALES

Las representaciones pictóricas de ceremonias místicas conforman una parte fundamental de las miniaturas sufíes en los manuscritos islámicos, debido a la propagación de estos encuentros de danza entre los derviches y los *sheij*s, con variaciones se una orden o escuela *(tariqa)* a otra. La música fue introducida en el pensamiento sufí por Yalal ad-Din Rumi, que analizó en su obra *Masnavi* la importancia de la danza para alcanzar el culmen de la meditación y el *Wajd*.

Los miniaturistas islámicos prestaron especial atención a las escenas ceremoniales a la hora de narrar la vida de los sufíes y lograron introducir en las escuelas una representación de lo que ocurría en esos encuentros de seguidores y *murids*. El pintor Behzad, que disfrutó de un liderazgo en la representación del *Sema* en las miniaturas, poseía, según han verificado algunos eruditos, ideas místicas sufíes, lo que le ayudó en gran medida a pintar de forma detallada lo que normalmente ocurría en dichas ceremonias, tal y como si él fuese uno de los participantes. Luego, Behzad exportó esta experiencia a sus estudiantes en las escuelas de arte de periodos posteriores[55].

Las miniaturas de *Sema* precisaban de la representación de instrumentos musicales, que eran primordiales para generar los sonidos necesarios para ayudar a los participantes a alcanzar el *Wajd* y la felicidad.

De los instrumentos musicales que aparecen en las miniaturas islámicas, el ney es el que está considerado como el más antiguo que aún hoy persiste. Consiste en una pieza de caña o rama hueca con cinco o seis agujeros frontales y uno posterior para el pulgar[56]. Su origen, como instrumento, se encuentra en la antigua civilización egipcia[57], mientras que el término se considera una expresión puramente persa que hace referencia a la tráquea, que transporta el aire de la laringe a los pulmones[58]. Otros términos que se utilizan para designar este mismo instrumento musical son «*Mizmar*» y «*Buq*», este último muy parecido a la trompeta[59].

54. Grabar (L.), *Masters Pieces of Islamic Art*, Pl.61.
55. Barry (M.), *Figurative art in medieval Islam*, P.152-168
56. Los neymares otomanos y árabes tienen normalmente siete agujeros, seis frontales y uno en la parte posterior para el pulgar. El ney persa tiene seis agujeros, uno de ellos en la parte posterior.
57. Para más información sobre instrumentos musicales en la antigua civilización egipcia, véase: Manniche (L.), *Music and Musicians in ancient Egypt*, 1992, p.67-98; Erman (A.), *Life in Ancient Egypt*, London 1984, p.102-114.
58. Bahnasi (S.), *Manzer Altrab fy al taswer altimuri walsafwi «Music Scenes in Paintings of Timurid and Safavid dynasties»*, Cairo, 1990, P.207
59. Existen diferencias de opinión en cuanto a que se trate en realidad de tres instrumentos distintos y no un único objeto con distintas formas y materiales, pero desde el punto de vista de los místicos su finalidad e importancia son prácticamente las mismas.

En el pensamiento sufí, este instrumento gozó de una trascendencia espiritual mística incrementada por Rumi, fundador de la orden Mevlevi, que asoció el ney con el lápiz y el vino, afirmando que la punta del lápiz dibujaba la belleza al escribir y pintar mientras que el ney a través de su pie emite una voz musical que dibuja el amor tanto en la mente como en el corazón. Por otra parte, tanto el vino como el ney provocan un desfallecimiento que conduce a la elevación del éxtasis y al *Wajd*[60]. Así el ney disfrutó de especial importancia en la orden sufí Mevlevi, aunque también aparece en los escritos del poeta persa sufí Sanai, pero con una menor repercusión[61].

El ney aparece en variados ejemplos de representaciones pictóricas de ceremonias místicas de danza en casi todas las dinastías islámicas, lo cual se evidencia a través de su representación en todas las escuelas artísticas, con diferentes formas y estilos, como es el caso del denominado *buq*, que normalmente presenta una campana ancha y aparece en las miniaturas de la escuela mogol de la India[62].

En la escuela otomana también aparecen muchas representaciones de ceremonias sufíes de *Sema* y celebraciones mevlevi que presentan atributos musicales a los círculos místicos de forma generalizada, debido a su relevancia espiritual en los escritos de Rumi a la hora de generar un ambiente de elevación y magnetismo espiritual[63].

La producción de música en los eventos místicos precisaba otro instrumento apropiado para incentivar una mayor inmersión en la actitud de receptividad. Este era el daf o el tambor. Según los especialistas en musicología tienen un uso musical distinto, pero en los encuentros sufíes funcionaban uno como alternativa del otro[64]. El daf es un instrumento con un marco circular de madera y una membrana de piel que al ser golpeado genera un sonido musical. Existen variaciones en cuanto al tamaño y el tipo de piel, pero en todo caso, los sufíes identifican el daf con el amor que sosiega a la persona que toca el instrumento al enamorarse de él, y todos los sonidos que produce el daf son referencias al cuerpo del amante que pierde la compostura al tocarlo, en alusión lógica a la posición inclinada de los danzantes sufíes durante las ceremonias espirituales[65].

Los tambores tenían la misma función en los encuentros de *Sema*, con la posibilidad añadida de utilizar su doble cara para producir sonido. El tambor en la filosofía sufí, sobre todo en la orden Mevlevi de Rumi, simboliza la aniquilación y la disolución. El alma normalmente desea liberarse de su ruido, tal y como Rumi lo explica en los poemas de su célebre obra *Masnavi*[66].

Estos instrumentos musicales están presentes en la mayoría de las ceremonias *Sema* de danza. El daf aparece al igual que el riq, reproducido por más de una escuela artística aunque en realidad no disfrutaba de una significación especial en los escritos del sufismo, que la mayoría de los poetas asociaban a los címbalos. Este aparece en una miniatura de un encuentro *Sema* perteneciente a la escuela otomana y datado en 1595 del manuscrito

«*Nafahat Al-Uns*» y que muestra a dos músicos tocando el riq junto a otros dos que tocan el ney en una ceremonia otomana de danza mística (IL.13)[67]. Algunos derviches representados en la miniatura miran a los músicos como símbolo de su papel fundamental a la hora de generar una atmósfera de elevación espiritual a través de la música.

El címbalo[68] es uno de los instrumentos musicales que aparece en las miniaturas islámicas. Junto con el riq estaba considerado como instrumento eficaz a la hora de producir la música adecuada que necesitaban los derviches en sus encuentros y ceremonias. Tanto el címbalo como el riq se utilizaban con el mismo propósito en las miniaturas islámicas y aparecían a veces como alternativa a los tambores. En algunas escenas se utilizan junto al ney. Los sufíes pensaban que los címbalos simbolizaban los corazones espirituales y en los escritos de Rumi fueron descritos como el corazón del amante derviche[69]. Por esta razón, aparece con mucha frecuencia en las miniaturas de los sufíes y derviches durante la ejecución del *Sema.*

60. Abdelazem (R.), *Altariqa almewlawya «Mewlwi Order»*, Cairo, P.2018
61. Helal (M.), *Altariqa almewlawya «Mewlewi Teqayya»*, P.91
62. Goetz (H.), *Indishce Miniaturen*, Berlin, 1967, P.39
63. Como un ejemplo de 1595 del manuscrito *Nafahat Al-Uns* que muestra a dos músicos tocando el ney. Véase: Alaine (W.), *Islam, Faith. Art, Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library*, Pl.67
64. Sefnawi (F.), *Tarikh Alalaat Almusiqya «History of Musical instruments»*, Cairo,2000, P.64.
65. Helal (M.), *Mewlewi*, P.94
66. Por ejemplo: «todo lo que obtendrás en la vida es el sonido de los tambores». Para más información, véase: Helal (M.), *Mewlewi*, P.96
67. Alaine (W.), *Islam, Faith. Art, Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library*, Pl.67
68. Los címbalos son un instrumento de percusión muy común, consistente en unos platillos redondos y delgados de distintas aleaciones. La mayoría de los címbalos tienen un tono indefinido, aunque los de pequeño tamaño en forma de disco que reproducen diseños antiguos emiten una nota específica. Se utilizan en muchas agrupaciones musicales, desde las orquestas a los grupos de percusión, las bandas de jazz o bandas de marcha.
69. Helal (M.) *Mewlewi*, P.95

IL. 13 «Ney «, «Mizmar», «Buq» y «Riq». Ritual del Wajd de sufíes otomanos. Folio del manuscrito *Nafahat Al-Uns* de Jami. 1595, Estambul. Biblioteca Chester Beatty, Dublín. Escuela otomana. Alaine (W.), Islam, Faith. Art, Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library, Pl.67

Uno de los más claros ejemplos de miniaturas que contienen címbalos es el datado en 1490 y procedente del manuscrito del *Divan*, obra del poeta persa sufí Jami, que se conserva en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Es obra de Behzad, de la dinastía timúrida, y representa a un músico que toca los címbalos acompañando a dos músicos que tocan el ney y producen los sonidos musicales que generan, con éxito, el estado de éxtasis en todos los derviches presentes en la escena, inmersos en el *Wajd* y en actitud espiritual (IL.14) [70].

Entre los instrumentos musicales indios representados en las miniaturas del sufismo se encuentra el rebab [71]; originario de la India y más tarde conocido en Persia, donde se le denominaba «coco», y que luego se extendió por todo el mundo árabe. Este instrumento tiene un carácter especial en el pensamiento sufí: lo consideraban la salvación de un mundo material del que no creían formar parte [72].

Este instrumento aparece en varias miniaturas de sufíes, por ejemplo, en una ilustración del el manuscrito del *Divan*, obra del poeta sufí Hafez, que data de 1527 y se conserva en el Museo de Arte de Harvard. Pertenece a la escuela safávida y representa una de las ceremonias místicas *Sema* en la que el músico que toca el rebab aparece como miembro destacado dentro del conjunto de los músicos, a juzgar por su tamaño y posición con respecto a los demás. El rebab destaca en la representación y los derviches que danzan reaccionan favorablemente a su sonido (IL.15) [73].

El oud aparece también de forma frecuente en las ilustraciones de sufíes y encuentros místicos en general. Este instrumento se diferencia del resto en que está presente en representaciones no ceremoniales de los sufíes, al contrario de otros instrumentos que aparecen únicamente en dichas miniaturas. Es un sinónimo del laúd europeo, similar a la guitarra. Podría describirse básicamente como un instrumento de cuerda en forma de pera reconocible por la ausencia de trastes y por poseer un mástil más corto. Se le considera un antepasado de la guitarra [74]. No tiene una significación mística común en los escritos y poemas sufíes [75].

Este instrumento musical aparece en las celebraciones ceremoniales y encuentros místicos de los sufíes y los derviches como se muestra en una miniatura de la escuela mogol de la India datada en 1645 que representa un encuentro de sufíes y derviches místicos frente a una tumba (IL.16) [76]. En los rostros de los asistentes se evidencia nítidamente su estado de meditación, receptividad y *Wajd*.

En algunas miniaturas hay otras variaciones primitivas del oud, de tamaños y formas más sencillas, distintas a otras representaciones del oud halladas en varios ejemplos de ilustraciones.

70. Fritz (M.), *The mystical path, the world of Islam, faith, people, culture, Thames and Hudson*, 1992, P.129

71. Normalmente, tiene una pica en la parte inferior para apoyar el instrumento en el suelo, de modo que se le denomina «violín de pica» en algunas zonas, pero de cuerdas punteadas. Además de la variante con pica, existe otra con la caja en forma de pera.

72. Bahnasi (S.), *Music*, P.199

73. Robinson (B.W.) *Drawings of the Masters*, Pl.33 ; Welch (S.C.), *Persian Paintings*, Pl.18.

74. Según Farabi, el oud fue inventado por Lamek, sexto nieto de Adán. Cuenta la leyenda que el desdichado Lamek colgó de un árbol el cuerpo de su hijo muerto. El primer oud se inspiró en la forma de los restos de esqueleto de su hijo. Véase: Smith (D.), *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, 2002 p. 9.

75. En la antigua cultura otomana existía un instrumento similar llamado kopuz. A este instrumento se le atribuían poderes mágicos, se llevaba a la guerra y lo utilizaban las bandas militares.

76. Andrew (T.), *Painting from Mughal India*, Bodleian Library, Pl.43

IL. 14 «Libro», «Bastón», «Címbalo». Ceremonia de danza *Sema* en un jardín. Manuscrito del *Divan*, de Jami. 1490. Herat. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Behzad. Escuela timúrida. Bahari (E.), Behzad, Master of Persian Painting, New York, 2001, Pl.28; Fritz (M.), the mystical path, the world of Islam, Faith, People, Culture, Thames and Hudson, 1992, P.129, Pl.1

IL. 15 «Rebab» en una representación de una ceremonia mística Sama en la que participan ángeles. Folio del manuscrito del *Divan* de Hafez, 1527, Tebriz. Museo de arte de Hardvard, EE. UU. Primer periodo de la escuela safávida. Sultan Muhamed. Robinson (B.W.) Drawings of the Masters, Pl.33; Welch (S.C.), Persian Paintings, Pl.18

IL. 16 «Oud», «Guitarra». Encuentro de sufíes y derviches místicos frente a una tumba. 1645. Biblioteca Bodleiana, Oxford. Escuela mogol de la India. Andrew (T.), Painting from Mughal India, Bodleian Library, Pl.43

CONCLUSIÓN

El presente artículo presenta un análisis de los atributos utilizados por los sufíes y los derviches en las miniaturas islámicas, apoyado en dieciséis ejemplos de pinturas pertenecientes a diferentes siglos de la época medieval y extraídos de varios manuscritos originales. Las miniaturas objeto de estudio muestran más de quince instrumentos presentes en las ilustraciones místicas, clasificados en tres grupos: religiosos, civiles y musicales, y pertenecen a todas las escuelas artísticas más importantes: Behzad, timúrida, primer período safávida, segundo período safávida, Bujará, mogol y otomana. Los siguientes objetivos resumen las conclusiones del estudio:

Clasificar todos los atributos presentes en las miniaturas sufíes en tres grupos principales: religiosos, civiles y musicales. Esta clasificación depende del uso de cada uno y su relatividad con respecto a la finalidad de su uso y su función.

Reconocer las distintas funciones de los instrumentos utilizados por los sufíes a través de su tipología y su forma como los cuencos limosneros o *kashkul*, que se usan para pedir limosna, como recipiente para la comida o para ambas cosas a la vez; los rosarios o *sebha* que se utilizan para los recordatorios o simplemente se llevan en la mano; las varas o bastones que los *sheij*s sufíes ancianos utilizan como punto de apoyo o llevan los jóvenes derviches; los libros que utilizan los sufíes y derviches, ya sea el Corán o bien libros célebres de los místicos como el *Masnavi*, el *Mantiq Al-tayr*, o los poemas de Saadi.

Distinguir entre las diferentes ubicaciones de dichos objetos como en el caso del *kashkul*, que aparece colgado del hombro, sostenido por las manos o colgado de una vara; el *sebha*, a menudo sostenido por una mano y a veces con ambas; las banderas, vinculadas a ritos funerarios y ceremoniales o en casos aislados portadas por los sufíes; además de los instrumentos musicales que normalmente se usan en encuentros espirituales ceremoniales.

Recopilar los distintos diseños, tamaños habituales y colores de cada atributo: los bastones son marrones, rojos o negros; el tipo de *sebha* puede ser de treinta y tres o noventa y nueve cuentas; los diseños de las banderas varían según la orden sufí a la que pertenecen; los recipientes se presentan en diferentes tamaños según las distintas necesidades los sufíes deben cubrir.

Conectar los atributos de los sufíes con su significado en los escritos místicos, como el bastón, vinculado a los milagros del profeta; el tambor, comparado en los escritos de Rumi con el vino para crear un estado de ausencia de conciencia para alcanzar la elevación y el éxtasis; los címbalos que simbolizan el corazón espiritual o el rebab, considerado la vía de salvación del mundo material.

Observar el interés de los miniaturistas musulmanes por la temática de los sufíes y derviches, además de explorar ejemplos reales que representan su vida de forma detallada en ilustraciones a través de muestras de atributos utilizados durante la ejecución de distintos rituales, de forma generalizada y en una variedad de formas y tipologías.

BIBLIOGRAFÍA

Andrew (T.), *Painting from Mughal India, Bodleian Library*, Oxford, 2008.

Arberry (J.A.), *The Mystical Poems of Rumi,* university of Chicago Press, 1974.

Bahari (E.), *Behzad*, *Master of Persian Painting*, New York, 2001.

Barry (M.), *Figurative Art in Medieval Islam and the riddle of Behzad of heart,* Washington, 2004.

Beach (M.C.), *The Grand Mogul, Imperial Painting in India*, 1600-1660, Washington, 1978.

Binyon(L.) Wilkinson(J.v.S.) Gray(B.), *Persian Miniature Painting (including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January-March, 1931)*, New York, 1933.

Burrell (D.), *Al-Ghazali's Path to Sufism: His Deliverance from Error (al-Munqidh min al-Dalal)*, 2000.
Canby(S.R.), *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, Chicago, 1990.
Canby(S.R.), *Princes, Poets & Paladins, Islamic Indian Paintings from the collection of Prince & Princess Sadruddin Aga Khan, British Museum Press*, 1998.
Claud (A.), *Exhibition of Persian miniatures at muse des arts decoratifs*, Paris – ii, the Burlington magazine, Vol.22, 2008.
Elaine (W), *Muraqqa, Imperial Mughal Albums*, Virginia, 2008.
Elaine (W), *Islam, Faith. Art. Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library*, Dublin, 2009.
Erman (A), *Life in Ancient Egypt*, London 1984.
Ernst (C.W.), *Words of Ecstasy in Sufism*, State University of New York Press,1985.
Fritz (M.), *The Mystical Path, the World of Islam, Faith, People, Culture, Thames and Hudson*, 1992.
Gardet (L.), *Religion and Culture» in the «The Cambridge History of Islam — part* viii*: Islamic Society and Civilization*, Cambridge University Press 1977.
Goetz (H.), *Indische Miniaturen*, Berlin, 1967
Gürdal (A.), *Dersim Alevi Kürt Mitolojisi, Raa Haqda Dinsel Figürler*, Istanbul, 2006.
Grabar (O.), *Master Pieces of Islamic Art, the decorated page from the 8th to 17th century*, New York, 2009.
Lowry (G.), *A Jeweler's eye, Islamic arts of the book from the Vever collection*, University of Washington Press, 1988.
Manniche (L.), *Music and Musicians in ancient Egypt*,1992
Milstein (R.), *Islamic Painting in the Israel Museum*, 1984.
O'kane (B.), *Early Persian Painting, Kalila and Dimna Manuscripts of the late 14th Century*, American University in Cairo, 2001
Okada (A.), *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th & 17th Centuries*, 1992.
Pope (A.), *A Survey of Persian art*, Vol.13, 2005.
Pruetz1 (J.D.), *Savanna Chimpanzees, Pan troglodytes Verus, Hunt with Tools*, 2007.
Schmitz (B), *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1997.
Sims (E), *Peerless Images Persian Painting and its Sources*, London, 2001.
Smith (D), *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, 2002.
Stanley (N), *Farid Ud-Din-Attar, The Conference of The Birds - Mantiq Ut-Tair, English Translation*, The Janus Press, London 1961.
Suleimanova (F.), Suleiman (K.), *Miniatures illustration of Alisher Navoi's works of the* xv – xix *Centuries*, 1997.
Welch (S.C.), *Treasures of Islam, Musee d'art et d' histoire*, Geneve, 1985.
Welch (S.C.); Schimmel, Annemarie, *The Emperor's Album Images of Maghul India*, New York, 1987.
Winston (A.), *Stories of the rose: the making of the rosary in the Middle Ages*, 1997.

BIBLIOGRAFÍA ÁRABE

Abdelazem (R.), *Altariqa almewlawya «Mewlwi Order»*, Cairo, 1989
Abubakr (N.), *Ketab Alfan Al Araby Alislamy «Islamic Arabic Art Book», Arabic organization for Culture and Sciences*, Tunis, 1997
Alqalqashandi (A.), *Subh al-a 'sha*, Vol.2, 2000.
Alzoby (M.), *Moaagam Alsofya «Dictionary of Sufism»*, Cairo, 2004.
Bahnasi (S.), *Manzer Altrab fy al taswer altimuri walsafwi «Music Scenes in Paintings of Timurid and Safavid dynasties»*, Cairo,1990.
ElTaamy (M.), *Oloum Altaswuf «Sciences of Sufism»*, Cairo, 2004
Farghali (A.), *Aletgahat Aldinya fy Aaamal Redda Abassi «Religious directions in works of Redda Abassi»*, Faculty of Archeology magazine, Cairo university, no.12 ,1996
Gomaa (B.), *Loghet altyor «Language of Birds»*, Beirut, 1979
Helal (M.), *Mewlewi Teqayya*, Archeological study, Cairo, 2003
Okasha (T.), *Altasweer Alislamy Almaghouly fy alhend «Islamic Maghul Painting in India»*, Vol.13, Cairo, 1995.
Rizq (A.), *Khanqwat Almotaswfeen «Sufi Kahnqahs in Egypt»*, Cairo, 1997
Rumi (G.), *Masnavi*, translation by Ibrahim Sheta, Cairo, 2002.
Scher (A.), *Qamos almostalahat alfarsya «Persian Arabic expressions Dictionary»*, Beirut, 1988.
Sefnawi (F.), *Tarikh Alalaat Almusiqya «History of Musical instruments»*, Cairo, 2000

ALGUNOS DATOS INÉDITOS SOBRE EL CORRAL DEL CARBÓN Y OTRAS ANTIGUAS EDIFICACIONES GRANADINAS

NEWFOUND INFORMATION REGARDING THE CORRAL DEL CARBÓN AND OTHER ANCIENT BUILDINGS IN GRANADA

JAVIER RAMÍREZ
jjramiralt@gmail.com

RESUMEN Se ofrece en este artículo un conjunto de datos inéditos que permiten conocer los sucesivos propietarios y otros hechos de interés relativos al Corral del Carbón, importante monumento granadino del periodo nazarí. Concretamente, gracias a la documentación analizada, sabemos que, después de ser propiedad de distintos miembros de la familia Arana, el inmueble llegó a poder de Doña Magdalena de Padilla, abuela de la condesa consorte de Medellín, pasando de esta última, a través de comerciantes genoveses, a Don Sebastián de Prado, el cual vinculó el Corral a un mayorazgo en el que permanecería hasta que, a mediados del siglo XIX, su titular lo vendió al Conde de Casa Valencia. Se aportan, además, algunos datos acerca de su utilización como casa de vecinos y pequeñas tiendas, y sobre sus rentas, gastos y reparaciones. Por último, se recogen noticias de otras antiguas edificaciones granadinas vinculadas a dicho mayorazgo, especialmente sobre el Cortijo de la Torre de Roma.

PALABRAS CLAVE Granada; monumentos nazarís; Corral del Carbón; Torre de Roma

ABSTRACT This article provides a set of unpublished data that allows us to learn more about the owners of the Corral del Carbon of Granada, an important monument from the Nasrid, period and other interesting facts. Specifically, thanks to the documents analyzed, we know that after belonging to different members of the Arana family, the property came into the possession of Doña Magdalena de Padilla, grandmother of the Countess consort of Medellin. After that, the property, through Genoese merchants, passed into the hands of Don Sebastian Prado, who incorporated the Corral del Carbon into an entailed estate in which it would remain until the mid-19thcentury, when its owner sold it to the Count of Casa Valencia. Some data on its use as a tenement and small store house are also provided, as well as the income it provided, expenses and repairs. Finally, information about other historic buildings of Granada linked to that entailed estate are included, especially regarding the Cortijo de la Torre de Roma.

KEYWORWDS Granada; Nasrid monuments; Corral del Carbón; Torre de Roma

CÓMO CITAR / HOW TO CITE Ramírez, J. Algunos datos inéditos sobre el Corral del Carbón y otras antiguas edificaciones granadinas. *Cuadernos de la Alhambra*. 2018, 49, 129-142. ISSN 0590-1987.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | núm. 48 | 2019 | págs. 129-142
Recibido: 1 marzo 2018 | Revisado: 14 junio 2018 | Aceptado: 12 octubre 2018 | Publicado: 27 noviembre 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

Está bastante generalizada la idea de que el coleccionismo puede ser fuente de grandes satisfacciones, siempre que se practique de forma moderada y de acuerdo con nuestras limitadas posibilidades, pues los hay que por hacerse con un artefacto perfectamente inútil han dejado sin comer a la familia, evitando, además, las ilusorias expectativas que una fértil imaginación puede desplegar sobre el objeto de nuestros deseos, atribuyendo, por ejemplo, el más fantástico origen a la materia más común.

Pero rechazando estos excesos, fruto del extremado apasionamiento, el coleccionar objetos, como libros raros o manuscritos antiguos, puede proporcionarnos sabiduría y entretenimiento en abundancia. Rastrear el contenido de viejos papeles, con su extraña ortografía y bella caligrafía, nos evadirá de nuestros enojosos problemas cotidianos y será fuente de múltiples conocimientos, que en los casos más afortunados podrán tener cierta novedad e importancia. Creo que es el caso de los papeles de los que voy a tratar en estas líneas: un lote de documentos que localicé en una desvencijada almoneda madrileña referidos a varias antiguas edificaciones granadinas, entre las que destaca singularmente el Corral del Carbón, construcción del periodo nazarí destinada originariamente a alhóndiga o almacén de trigo.

Además de sobre este importante monumento, los manuscritos en cuestión tratan sobre numerosas propiedades que estuvieron vinculadas durante más de 200 años al mayorazgo fundado, a finales del siglo XVI, por el matrimonio formado por Don Sebastián de Prado, aposentador de los reyes católicos y alcaide de la Alhambra, y por su mujer, Doña María de Viedma. Los inmuebles que constituían el mayorazgo, aparte de la mencionada alhóndiga, denominada en la documentación Mesón del Carbón, hasta que a comienzos del siglo XIX se trasmutase en Corral del Carbón, consistían en varias casas y tiendas situadas estratégicamente en el meollo de la capital granadina, Zacatín, Alcaicería, Bibarrambla, calle de San Jerónimo, que producían las correspondientes rentas que se veían complementadas con las que generaban otros importantes predios rústicos, varios cármenes en el Fargue y sobre todo el Cortijo de la Torre de Roma, afamada finca que alberga en su seno la vetusta construcción defensiva de origen árabe que le ha dado nombre.

El conjunto documental en cuestión está formado por diversos tipos de papeles, todos ellos provistos de un marcado carácter utilitario, al estar destinados a la ordenada administración del mayorazgo, consistiendo en recibos, cuentas justificativas, presupuestos de obras, borradores de declaraciones catastrales, alguna relación de bienes y varios inventarios del contenido del archivo del mayorazgo, siendo, sin duda, los documentos de esta última tipología los más relevantes, pues nos van a permitir reconstruir la historia jurídica de los bienes que componían el mayorazgo hasta tiempos recientes, asunto este del que se tenía muy vaga noticia en lo que respecta a su elemento más significativo, el Corral del Carbón.

Claro que sí pudiéramos disponer de las escrituras concretas que aparecen inventariadas, algunas de ellas *apergaminadas*, nuestro grado de conocimiento sobre las antiguas edificaciones granadinas que componían el mayorazgo aumentaría sensiblemente. Nada he podido averiguar sobre el destino de esta parte importante del archivo, aunque cabe la posibilidad de reconstruirlo, por lo menos parcialmente, gracias a que en los mencionados inventarios, habitualmente se hace constar fecha y escribano ante el que se otorgaron los correspondientes instrumentos públicos, facilitando su indagación en el archivo de protocolos pertinente, tarea pendiente para futuras investigaciones.

Del fundador del mayorazgo, Don Sebastián de Prado, poco sabemos, más allá de que logró reunir cuantiosos bienes ubicados en Granada y su vega, y de de que se proclamaba en la documentación aposentador de los Reyes Católicos y Alcaide de la Alhambra.

Respecto del título de aposentador de los Reyes Católicos, señalar que debió serlo, no de Isabel y Fernando, sino de las concretas personas reales que en el momento de desempeñar supuestamente este cargo palaciego ocupaban el trono, presumiblemente Felipe II y alguna de sus esposas, ya que Don Sebastián, junto a su mujer, fundaron formalmente el mayorazgo

en Granada, el día 15 de septiembre de 1592, ante el escribano Diego Jerez, practicando una nueva agregación de bienes el 15 de junio de 1603, ante Gaspar de Carmona.

Además de este cargo cortesano, en la documentación del mayorazgo se le nombra como *Alcayde de la Alhambra*, oficio este que, al igual que el de aposentador, no hemos podido contrastar que ejerciese efectivamente.

EL MESÓN DEL CARBÓN

Hasta ahora solo sabíamos que el hoy conocido como Corral del Carbón había sido una alhóndiga propiedad de las reinas moras, cuyo dominio traspasaron, junto a otros bienes, al Conde de Urueña. Sin embargo, dicha venta fue rescindida a favor de los Reyes Católicos, concediendo estos posteriormente su tenencia a su criado y mozo de espuelas, Sancho de Arana, según cédula de 14 de octubre de 1494, transformándose esta precaria situación en definitiva en virtud de la donación formalizada el 20 de diciembre de 1500.

Gracias a la documentación del mayorazgo fundado por Sebastián de Prado ahora sabemos que el inmueble también fue propiedad de Martín Sánchez de Arana *el cavallero*, pasando después a su hijo y heredero, Juan Martínez de Arana, el cual traspasaría el *meson que llaman del Carbón, q antes era Alhondiga del trigo, con el agua y demás q le pertenecía*[1], a Doña Magdalena de Padilla, en precio de 3.700 ducados, según escritura otorgada ante el escribano de Granada Juan de Carmona el año de 1530[2].

Esta Doña Magdalena de Padilla casó con Don Antonio de Bobadilla, de cuyo matrimonio nacería Don Pedro de Bobadilla, que a su vez casaría con Doña Mariana de Guzmán, los cuales fueron progenitores de Doña Magdalena de Bobadilla, una de las esposas que tuvo Don Gerónimo Portocarrero, IV Conde de Medellín.

La propiedad del Mesón del Carbón debió seguir esta línea genealógica, si nos atenemos a que el 31 de julio de 1582 se pronunció sentencia de vista y revista por la que se declararon bienes libres, pertenecientes al Conde de Medellín, como heredero de Doña Magdalena de Bobadilla, condesa que había sido de Medellín, además de dicho Mesón, las casas contiguas a él y las de la calle del ABC, las cuales formaban, al parecer, una cierta unidad. El pleito a que daba respuesta la sentencia mencionada, se había entablado entre el Conde de Medellín, Don Rodrigo Gerónimo Portocarrero, y Don Pedro de Bobadilla y Peñalosa, tratando de dilucidar sí las anteriores posesiones y el Cortijo de Roma pertenecían o no al mayorazgo que había fundado Don Antonio Peñalosa, ascendiente materno de Don Antonio de Bobadilla, abuelo de la condesa Magdalena[3]. La pretensión fue desestimada por cuanto como hemos visto anteriormente, los mencionados bienes provenían originalmente de Doña Magdalena de Padilla y no de la rama de los Bobadilla.

Sin embargo, finalizado este pleito, no permanecerían formalmente mucho tiempo estos inmuebles en poder del Conde, pues el 25 de septiembre de 1590, ante el escribano Juan Fernández de Molina, Don Gerónimo Portocarrero vendió a Gaspar de Grimaldo, genovés, por 11.000 ducados, el *cortijo de la torre de Roma con su casa torre y tierras que lindan con el cortijo de Zijuela, y el meson de la Puentte del Carbon con las tiendas y posesiones a el anexas y las casas que llaman del ABC que son quince y una covacha*[4]. De dicha escritura se hizo posteriormente un traslado en Madrid, ante Fernando Gómez Ramírez en el año de 1592.

Poco después, Gaspar de Grimaldo, de profesión comerciante, *por varias partidas que había recibido y había de tomar a cambio*, se obligó con el también genovés, y seguramente pariente, Lázaro Grimaldo, al pago de determinadas cantidades, para cuya seguridad hipotecó el Cortijo de Roma, el Mesón del Carbón y las Casas del ABC, ante el escribano de Madrid, Pablo Cuadrado, el 11 de marzo de 1592[5].

No sabemos que pudo ocurrir en este periodo para que el 10 de diciembre de 1596, ante el escribano de Madrid, Martín de Lasso, el Conde de Medellín vendiera de nuevo a Gaspar Grimaldos los mismos inmuebles de 1590, por precio de 11.000 ducados y una carga de 3.000 ducados de censo[6].

1. N. del E.: la cursiva indica extractos textuales de los documentos y manuscritos analizados.
2. Testimonio del inventario practicado el 8 de noviembre de 1725 sobre los papeles y escrituras del mayorazgo, legajo 1. Colección particular. En la mencionada escritura de 1530 se contenían las cédulas de merced que en el año de 1500 hicieron del los Reyes Católicos a Sancho de Arana ascendiente del vendedor.
3. Borrador de inventario de papeles del mayorazgo efectuado en marzo de 1779, pieza 5. Colección particular.
4. Testimonio cit., legajo 1.
5. Borrador de inventario de papeles del mayorazgo efectuado en marzo de 1780, pieza 62. Colección particular.
6. Borrador marzo de 1780 cit., pieza 39.

Quizá la escritura de 1590 tuviera algún defecto de forma que hiciese necesaria una nueva venta, aunque el inventario de escrituras aporta un nuevo elemento de incertidumbre, pues figura en él una copia de la escritura otorgada en Granada el 22 abril 1603, ante Luis de Monsalve[7], en la cual se hacía constar que en el año de 1595 se había trasmitido el Cortijo de Roma de Gaspar Grimaldos a Alonso de Prado, otra compra más, de uno solo de los elementos del lote, y en otra fecha, declarando, además, Alonso de Prado, que dicha adquisición había sido hecha en realidad para sus padres Sebastián de Prado y María de Viedma.

El hecho de ocultar el verdadero propietario del cortijo, Sebastián de Prado, parece repetirse respecto de todo el lote y en referencia al Conde de Medellín, sí nos atenemos al texto literal con que fue inventariada en 1725 una escritura de transacción, cesión y venta hecha en 1599 ante el escribano de Granada Rodrigo Álvarez[8], según el cual Pablo Agustín Espínola como heredero de Lázaro Grimaldo, afirmaba que *el dho Gaspar de grimaldos tenía y poseía el Cortijo de Roma, el Mesón del Carbón y las casas de la calle del ABC por cuenta del conde de medellin*.

Sabemos por otro lado, que la contraparte de Pablo Agustín de Espínola y de una hija y heredera de Gaspar Grimaldo en la mencionada transacción de 1599[9], fue Sebastián de Prado, el fundador del vínculo, que de este modo, por el exiguo precio de 1.650 ducados, y *para cortar pleitos*, pudo conseguir que le cedieran con varias seguridades y saneamientos, la propiedad derechos y acciones del lote compuesto por el Cortijo de Roma, el Mesón del Carbón y las Casas del ABC.

¿Qué pleitos eran esos que se trataban de cortar con la mencionada transacción? No lo sabemos, pero a las sospechas de simulación señaladas anteriormente, el hecho de que Gaspar Grimaldo poseyera los bienes por cuenta del conde de Medellín, y que Alonso de Prado comprara el cortijo de Roma por cuenta de Sebastián de Prado, se añade la circunstancia de que este personaje, Sebastián de Prado, había sido durante algún tiempo administrador de los bienes que el conde de Medellín poseía en el término de Granada, según escritura de poder otorgada a su favor en dicha villa, a 25 de febrero de 1576, ante el escribano Pedro Ramírez[10].

Todas estas extrañas circunstancias nos llevan a pensar en oscuros negocios que era preciso ocultar o, quizás, que pudiéramos estar ante el caso bastante frecuente, de que por medio de testaferros o personas interpuestas, el administrador termina haciéndose con los bienes del propietario absentista.

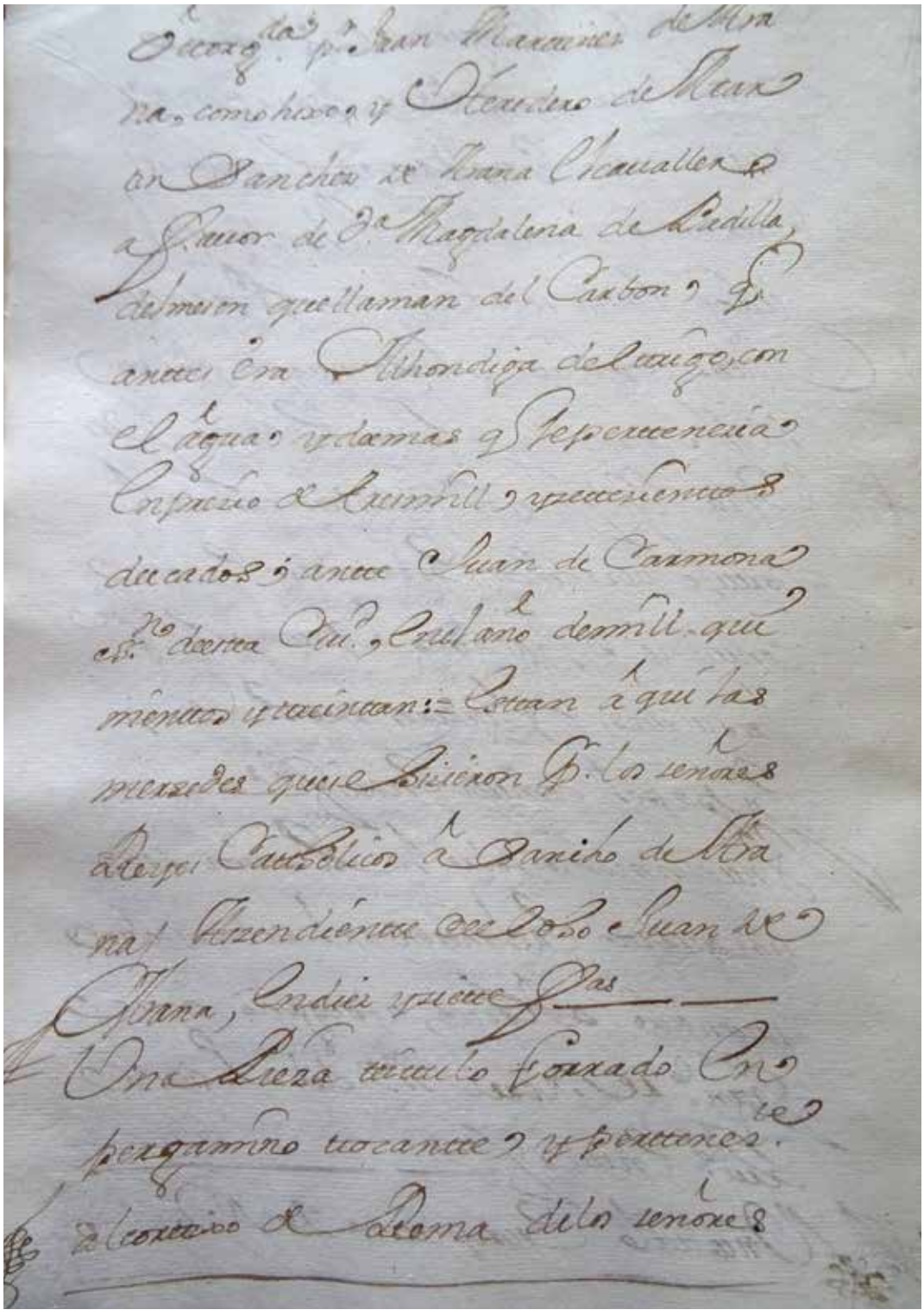
De cualquier manera, el beneficiario final de todas estas sospechosas operaciones fue Sebastián de Prado, el fundador del mayorazgo al que fueron a parar tan importantes inmuebles.

Examinadas estas inusuales operaciones, conviene pararse a tratar sobre el problema suscitado, por aquellas fechas, respecto del suministro de agua al Mesón del Carbón y a las colindantes Casas del ABC. Para solucionar el problema de abastecimiento que dichos inmuebles sufrían, los padres de la condesa de Medellín tuvieron que imponer sobre ellos un censo a cambio de que Pedro de Bobadilla y Peñalosa suministrase agua proveniente de las casas en las que vivía. Posteriormente, al adquirir Sebastián de Prado el Mesón y las casas del ABC, llegó a una transacción con Pedro de Bobadilla, mediante escritura otorgada el 30 de marzo de 1602 ante Antonio de los Ríos, escribano de Granada, por la que Pedro se obligaba a proporcionar toda el agua que se repartía en el *cauchil del Bañuelo*, que estaba detrás del patio de las paneras, y toda la que venía del *pilar de los cavallos*, sin que se apartase parte alguna, comprometiéndose a cambio Sebastián a pagar a Pedro el mencionado censo, cuya principal deudora era la condesa de Medellín[11].

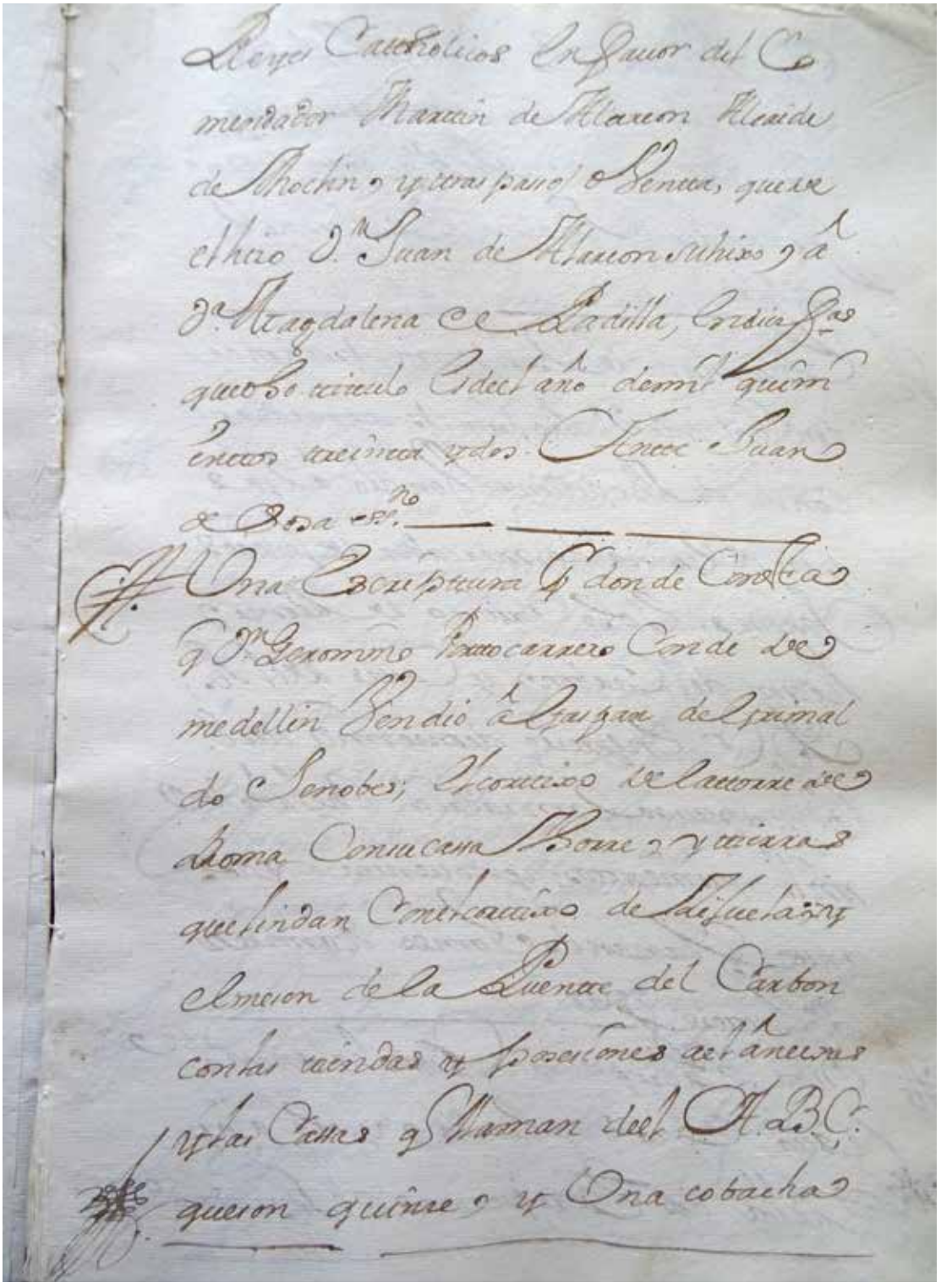
Como consecuencia de este acuerdo, se siguieron unos autos y se otorgó una licencia para encañar el agua desde la casa de Pedro de Bobadilla al Mesón del Carbón y Casas del ABC[12], y además, al pagar 135.435 maravedíes del mencionado censo, que debían estar atrasados, Sebastián de Prado se subrogó en el derecho de Pedro de Bobadilla a cobrar dicha cantidad de los condes de Medellín[13].

Consta por otra parte que los condes de Medellín, como dueños del Mesón del Carbón, denunciaron la obra nueva hecha por Melchor Ruíz, sobre labrar unas casas junto dicho mesón[14], y que años después, en 1606, Sebastián de Prado denunció a Dionisio Osorio sobre que el referido labraba y hacía obra derribando una pared en perjuicio de las casas de la calle del ABC[15].

7. Borrador marzo de 1780 cit., pieza 21.
8. Testimonio cit., legajo 1.
9. Testimonio cit., legajo 1
10. Borrador marzo de 1780 cit., pieza 56.
11. Ibid., pieza 12.
12. Testimonio cit., legajo 1.
13. Borrador marzo de 1780 cit., pieza 9.
14. Testimonio cit., legajo 1.
15. Ibid., legajo 2.



IL. 1. Inventario de escrituras del mayorazgo, 1725



IL. 2. Inventario de escrituras del mayorazgo, 1725

Una vez incorporado el Mesón del Carbón y las colindantes Casas del ABC al mayorazgo fundado por Sebastián de Prado, dichos bienes permanecieron en dicho vínculo hasta el primer tercio del siglo XIX, por lo que para conocer sus vicisitudes debemos referirnos a sus sucesivos titulares, además de hacer referencia a cuantos datos interesantes o novedosos aporta la documentación conservada.

En este sentido desconocemos en qué fecha se produjo el fallecimiento de Sebastián de Prado, pero sabemos que por escritura otorgada en Granada, el 23 de marzo de 1607, ante el escribano Gregorio de Arriola, el Monasterio de San Jerónimo de dicha ciudad le había vendido una capilla en el claustro principal, en la acera de la sacristía para su entierro y el del doctor D Juan Villén de Viedma y sus descendientes, detallando el correspondiente inventario que dicha capilla era la primera del rincón, lindando con la del licenciado Diego del Rincón y la de D. Cristóbal de León[16].

También sabemos que Sebastián y su mujer, al tiempo de instituir su mayorazgo, el 15 de septiembre de 1592, dotaron una capellanía en dicho Monasterio de San Jerónimo, dotada con 17.000 maravedíes de renta anual con la carga de 160 misas por el alma de sus fundadores y descendientes[17].

A Sebastián debió suceder en el mayorazgo, bien su hijo, Alonso de Prado, casado con María de Gámez, o bien directamente su nieto, hijo legítimo de los anteriores, José Domingo de Prado, último poseedor de su línea, pues a su muerte se desencadenó un pleito entre María de Vivero y Prado contra Beatriz y Mariana de Prado, los maridos de estas y otros consortes. El litigio se resolvió a favor de María de Vivero, según ejecutoria ganada en 1667 en la Real Cancillería de Granada[18].

María era hija de Pedro de Vivero y Prado y de Beatriz de Oviedo, hija ésta a su vez de Leonardo de Oviedo, constructor del Corral de Comedias de Almagro, cuya propiedad también pasó finalmente a manos de María, lo que de alguna manera, además de las evidentes similitudes constructivas entre ambas edificaciones, pudiera explicar la atribución de este mismo uso teatral al Mesón del Carbón granadino, del que no hemos encontrado noticias en la documentación del mayorazgo[19].

Después de María de Vivero, sucedió en el vínculo Bernardino Luis de Villareal y Oviedo, hijo suyo y de Bernardino Luis de Oviedo, debiéndose señalar que tanto los Oviedo como los Villareal eran importantes familias almagreñas de origen judío[20].

A la muerte de Bernardino sucedió en el mayorazgo Antonio de Villareal, el cual lo poseyó, al menos, entre el periodo comprendido entre los años de 1683 al de 1695[21]. En 1704 el poseedor era Francisco de Villareal Acuña y Prado, *capitán de cavallos corazas*, caballero de la Orden de Calatrava, vecino de Almagro, sucediéndole en el vínculo, según autos formados en 1708 ante Gerónimo de Vargas Machuca, su hijo, Bernardino Antonio de Villareal Acuña y Prado[22].

Es a partir de esta época, comienzos del siglo XVIII, cuando encontramos en la documentación del mayorazgo relaciones detalladas de sus gastos e ingresos utilizadas para la rendición de cuentas por los administradores.

En 1725, Bernardino, trastocando al parecer el orden de alguno de sus apellidos, pues se nombraba entonces como Bernardino de Villareal Prado y Zesar, era hijo legítimo de Francisco de Villareal y Prado y de Josefa Gudiel de Bargas, estando por aquel entonces sujeto a la tutoría y curaduría de D. Baltasar Vélez Sendín, Caballero de la Orden de Calatrava[23]. En estas fechas se elabora un inventario de la documentación obrante en el archivo del mayorazgo.

En 1779, con motivo del fallecimiento de Bernardino, su administrador Pedro de Vera López, hace un nuevo inventario detallado de los títulos y papeles del mayorazgo para conocimiento del nuevo sucesor en el vínculo, José de Rosales y Corral, Consejero en el Real de Ordenes.

En 1791 el titular del mayorazgo era Antonio Junco Pimentel, casado con María Antonia de Rosales y Ángulo, cuya hija, María Josefa de Junco Pimentel y Rosales, marquesa consorte de Hormazas, heredaría el vínculo. Sería precisamente esta señora la que vendería, en 1840, el Mesón del Carbón a su pariente el Vizconde del Portón y Conde de Casa Valencia, siendo el resto de las vicisitudes sufridas por dicho edificio suficientemente conocidas[24].

16. Borrador marzo de 1780 cit., pieza 109.
17. Ibid., pieza 73.
18. Ibid., pieza 106.
19. GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, Concepción. La construcción del Corral de Comedias de Almagro.
20. Ibid.
21. Borrador marzo de 1780 cit., piezas 85 y 68.
22. Ibid., piezas 65 y 110.
23. Testimonio cit.
24. Junta de Andalucía, Blog de la Consejería de Cultura. El Corral del Carbón. Una apresurada declaración de Monumento Artístico para evitar su derribo (1918).

Las diversas dependencias del Corral del Carbón, caballerizas, cuartos del corredor bajo y alto, así como las viviendas de las casas del ABC, estaban todas ellas destinadas, al menos desde comienzos del siglo XVIII, al arrendamiento a particulares, aunque la renta que podían proporcionar fuera escasa, *por los muchos vacíos y malas pagas a causa de ser muy pobres y de poca satisfacción muchos de los inquilinos que viven dichas posesiones*[25]. Algo más regular, aunque también escasa, dada su reducida dimensión, debía ser la renta que proporcionaban las tres pequeñas tiendas fuera de dicho Mesón[26], que creemos instaladas bajo la monumental portada.

Concretamente, sabemos por un borrador de las declaraciones catastrales del año 1770, que la casa de vecinos mesón del Carbón estaba señalada en la ciudad como manzana 474 nº 3, y que se componía de *diferentes viviendas altas y bajas de puertas adentro y todas ganan al año según el estado en que hoy estan y libro de cuenta 3.441 reales*[27].

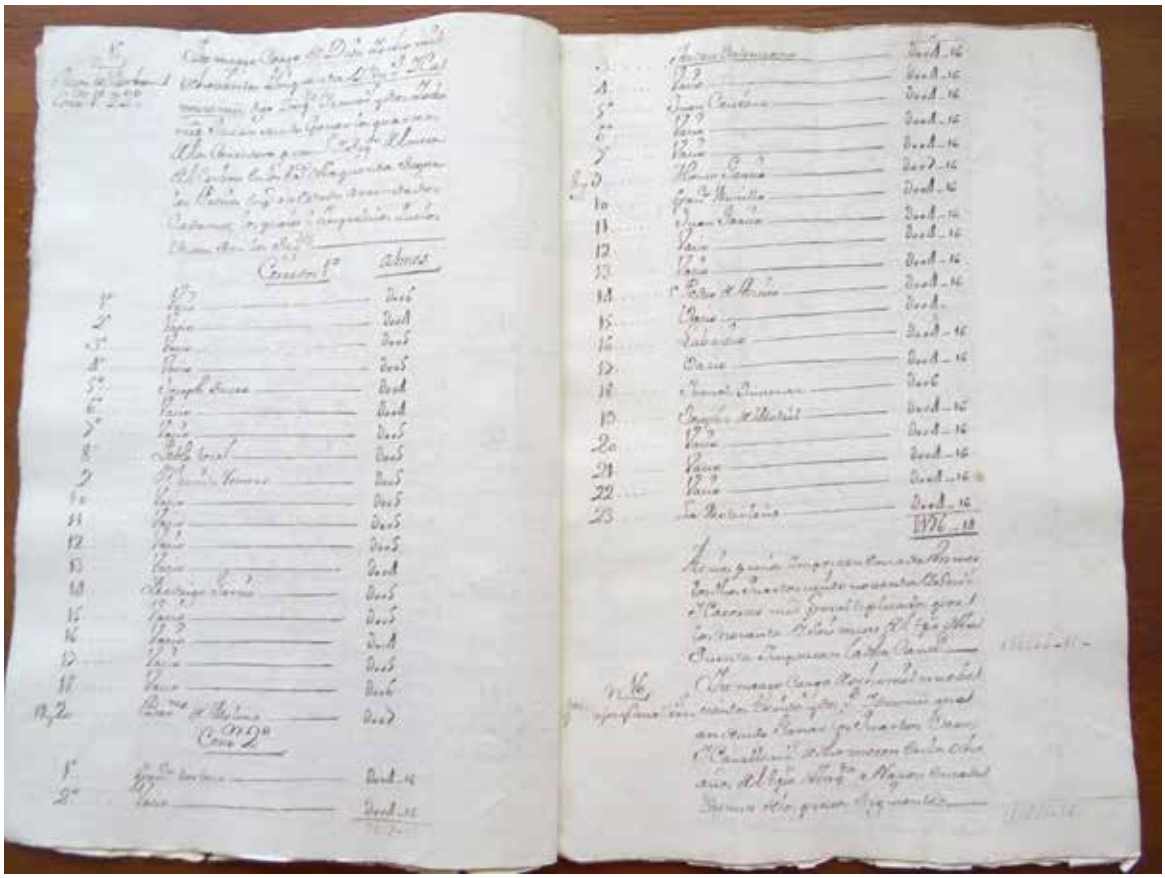
Podemos profundizar en el detalle de dichos rendimientos a través de las diferentes cuentas rendidas por los administradores al respectivo poseedor del mayorazgo a lo largo del siglo XVIII y parte del XIX, hasta su enajenación al Conde de Casa Valencia. Así, por ejemplo, en las cuentas que dio Fernando de Villareal y Cesar a su hermano Bernardino de los 7 años comprendidos entre 1752 y 1758, se establece que los 20 cuartos del corredor primero y los 22 del segundo debían rentar, a plena ocupación, 190 reales y 32 maravedíes mensualmente, en total de los 7 años 16.039 reales y 2 maravedíes, oscilando los precios de cada cuarto entre 4 y 6 reales al mes, salvo dos que se alquilaban conjuntamente en 7 reales. Por otra parte, los 14 cuartos bajos y caballerizas debían rentar los 7 años un total de 7.599 reales y 18 maravedíes, 90 reales con 16 maravedíes al mes, oscilando sus precios entre los 3 y los 10 reales al mes cada cuarto o caballeriza. Por tanto, las habitaciones del Corral debían rentar, a plena ocupación, por el periodo 1752-1758 un total de 23.638 reales y 20 maravedíes. Sin embargo la perdida de rentas por estar vacios los cuartos ascendió a 8.656 reales y 4 maravedíes, más de un tercio de las potenciales rentas, alcanzando los débitos cobrables a 517 reales.

Además de lo anterior, las 4 tiendas, (que solo eran 3 unos años después, en 1770), *puertas afuera de dicho Meson* debían rentar 32 reales al mes, 2,4,6 y 20 reales cada una, respectivamente, total en los 7 años 2.688 reales, perdiéndose únicamente por desocupación 167 reales en dicho periodo y debiendo los inquilinos 143 reales y 17 maravedíes. Por tanto la media de renta anual del total edificio era en dicho periodo, 1752-1758, de 2.500 reales aproximadamente, lejos de los 3.441 reales que decían cobrarse en 1770.

Claro que a las anteriores rentas había que descontar diversos gastos de mantenimiento, albañilería, carpintería, cerrajería, fontanería, etc. Así por ejemplo en las cuentas de los años 1703 y 1704, en la partida de *Repartimientos de cañerías enpedrados y madres*, en referencia al Corral del Carbón, aparece un cargo de 26 reales por la *limpia y aderezo de la madreruria y tarjea que a ella ba desde el pilar y patio del Meson de el Carbon y madre principal de la dha calle del ABC*. Además del anterior gasto, el casero del Mesón, encargado de cobrar los recibos de los inquilinos, pagaba 55 reales anuales por cuidar la cañería que llevaba el agua al inmueble. Respecto al suministro de agua al Mesón, parece que este no debía de ser satisfactorio por cuanto en 1825 hubo que hacer una obra de cañerías para conducir el agua de Genil al Corral del Puente del Carbon, en la que tuvo que intervenir, durante tres días y medio, un maestro, dos oficiales y dos peones, más el trabajo de un cantero por labrar la caja al pilar y echar una pieza. En total la obra supuso un desembolso de 453 reales con 25 maravedíes. Es conveniente señalar que, con anterioridad a esta obra, el suministro al Mesón provendría del Darro, si nos atenemos a que en 1605 Sebastián de Prado y Andrés Ceballos y su mujer *se combinieron en el modo de entrada y salida del agua del Darrillo en el Mesón para su servicio*[28].

El deficiente estado del edificio, dada la fragilidad de sus elementos constructivos, debió obligar a periódicas reparaciones, las cuales venían recogidas en las cuentas del mayorazgo de forma global, para todas sus edificaciones. No obstante, en las mencionadas cuentas de los años 1703 y 1704, se dan detalles de las practicadas en cada uno de los inmuebles, quizá por ser algo más complejas o costosas de lo que era habitual. Así, en 1703 se iniciaron obras de albañilería en el Mesón para *componer* las caballerizas, a una de las

25. Borrador de la relación jurada que hizo el administrador del mayorazgo en cumplimiento del bando mandado publicar el 29 de agosto de 1741 por el corregidor de Granada. Colección particular.
26. Declaraciones juradas de este mayorazgo para el catastro del año 1770, borrador. Colección particular.
27. Declaraciones juradas 1770 cit.,
28. Borrador marzo de 1780 cit., pieza 10.

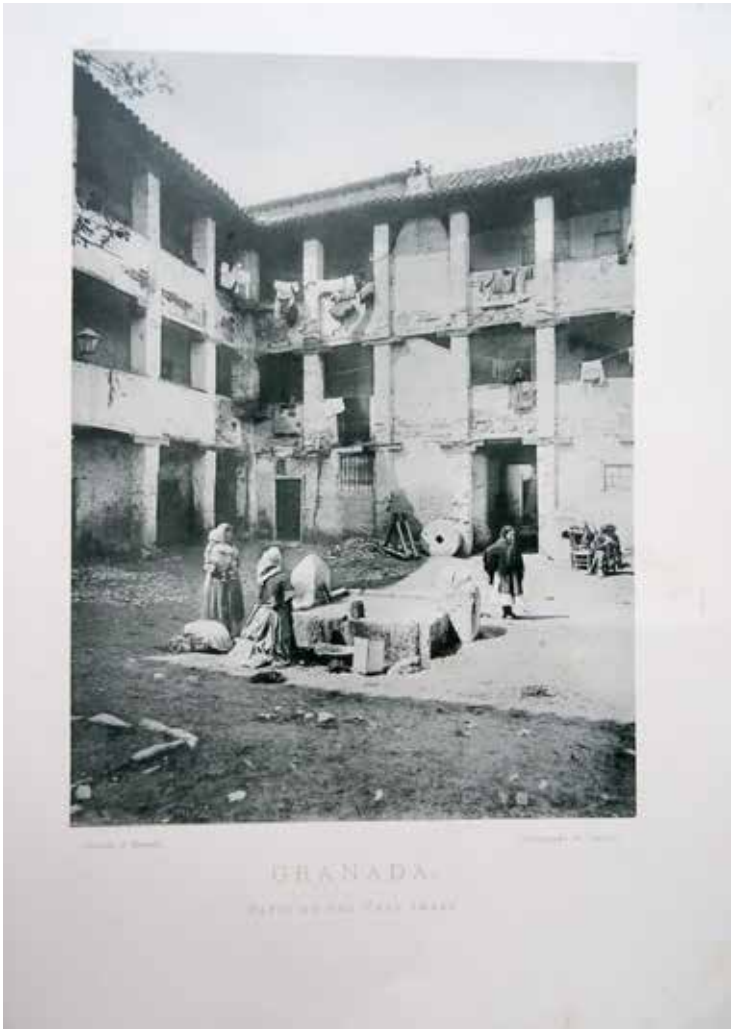


IL. 3. Cuenta de los inquilinos del Mesón del Carbón, 1744

cuales se le había hundido el tejado, contratándose durante 10 días, un maestro de albañilería a 8 reales diarios y dos peones a 4 reales, siendo el coste total de la obra 241 reales y medio. El año siguiente, el 31 de julio, se empezó una nueva obra para *componer* suelos y techos de los aposentos de ambos corredores, contratándose maestro de albañilería y dos peones durante 8 días, pagándose en total 484 reales y medio. Ese mismo año, el 11 de Noviembre de 1704, se empezó *nuebamente obra de albañilería y carpintería en el dho meson de el carbón para recorrer tejados chimeneas fuegos y demás que necesitaban los aposentos de dho Meson*, para lo cual fue necesaria la intervención de un maestro de albañilería, un oficial y dos peones durante 11 días, además de contratarse un maestro de carpintería durante 6 días, para *aderezar* las puertas de la calle y las de los aposentos, elevándose el coste total de esta obra a 593 reales.

Pero a pesar de tales mantenimientos y reparaciones, la situación del inmueble en 1826 era tal que se hacía preciso la reedificación de una de sus fachadas, tal y como hizo constar el Maestro del arte de Albañilería, José de Cañas, en su informe de 1 de febrero, según el cual pasó a reconocer, medir y tasar la precisa obra de albañilería que necesitaba el *quarteron de la casa corral del carbón, que daba vista su fachada a la plazuela del Excmo. Sr Duque de Abrantes, para labrar tres casas en su planta según demuestra el plano aprobado por S.E. para la reedificación de dha finca*.

Afirmaba el maestro de albañilería que se hallaba en dicho *quarteron, una pared de toda la longitud, con tres quartas de grueso de cajones de tierra formada sobre varios puntos de pilar y emplanchados, los que se hallan rebentados y sus planchas podridas, por ser de la primera fabrica de la casa, la que siendo forzoso baciarla tanto para labrar ganando el terreno que ocupa como para evitar la gran-*



IL. 4. El Corral del Carbón a finales del s XIX, Hauser y Menet

de ruina que amenaza, incluyendo el derribo de tejados y demás divisiones que forman los quartos que hallamos en dha finca pues todos son de la misma fabrica de cajones de tierra.

Para acometer la mencionada reedificación era necesario labrar 16 pilares hechos de ladrillo y medio, 8 en el centro de dicha nave y 8 en el *cuadro del corral en los que se sentaron las primeras carreras que quedan a la superficie de la calle por hallarse este terreno subterráneo teniendo a 12 varas de alzado*. También había que *alforozar las maderas de los suelos de quadrado carreras y estribos y canes de vuelo*, necesitándose 227 varas de solería de losetas para los dos *suelos de quadrado*, además de hacer divisiones interiores en las naves para salas, dormitorios, cocinas y demás separaciones precisas en los aposentos, que serían de citaras y tabiques dobles. Se debían *fachear las tres casas a reedificar y rozar el desplomo a la pared, maestreándola y enluciéndola de mezcla cernida, volviendo el ángulo a la calle del Carmen*, y abrir 20 claros en el muro de la fachada, de vara y cuarto de grueso, para las ventanas y puertas, además de poner 60 piedras para las puertas y ventanas interiores y exteriores al patio del corral, hacer escaleras para las tres casas, empedrar 210 varas de subterráneos, tejar 427 varas de armadura con mezcla poniendo la teja que faltaba, quitar el escombro sobrante y, por último, poner 3 tinajas de 120 arrobas de cabida de cuatro labores con 2 brocales cada una y un platillo de piedra para cubrirlas. Sumaba toda la obra de albañilería relacionada 34.768 reales y 17 maravedíes. En cuanto a las obras de carpintería que necesitaba el *quarteron* que daba vista a la Plazuela, con una fachada de 35,5 varas de longitud y 7,5 varas de anchura, el maestro Fernando de Castro había presupuestado para la reedificación de las tres casas en su planta, 37.888 reales, un importe superior, por tanto, a las obras de albañilería.

Estos trabajos de reedificación, que habrían alterado la estructura original del inmueble, no se llegaron a ejecutar, sí nos atenemos al contenido del conocido artículo de Torres Balbás, restaurador del inmueble, *Las alhóndigas hispano musulmanas y el Corral del Carbón*.

Esta circunstancia parece ratificada por el hecho de que pocos años después, en 1835, al hacerse una tasación del Corral a efectos de contratar un seguro de incendios, solo se valorase el inmueble por su superficie, tres cuerpos de elevación y su planta baja de *36 varas de lactitud con 32 de longitud que hacen 10.368 por 6 reales, 62.208 reales*.

Memorial de gastos que se an hecho en rreparar las casas del Maiorazgo que en esta ziudad de Granada posee el S.r D. Franzisco de Villar Acuña y Prado Caballero del orden de Calatraba y Vez.o de la Villa de Almagro asi en los de Albañileria como de Carpinteria Canteria y zerrajeria los quales se an hecho desde primero de Enero de mill setez.os y tres hasta fin de Diziembre de mill setezientos y quatro años que por menor son como se siguen

Obras en los Años de 1703 y 1704

Meson del carbon — En 4 de Abril de 1703 se empezo obra de Albañileria para componer las caballerizas del Patio del Meson del Carbon en que se trabajo y gasto lo siguiente

- Maestro de Albañileria que trabajo diez dias a ocho R.s por su jornal cada dia montan ochenta R.s — 0080 —
- Mas dos peones de Albañileria que trabajaron dhos diez dias por quatro R.s cada uno cada dia montaron ochenta R.s — 0080 —
- Mas dozientas tejas para el tejado de la sestima caballeriza que se abia hundido costaron diez y seis R.s — 0016 —
- Mas diez y ocho zarzos costaron ocho R.s — 0008 —
- Mas tres libras de clauos de enzarzar de suerte menor a tres R.s y medio cada libra costaron diez R.s y medio — 0010 —
- [illegible] clauos terziales y costaneros quatro R.s — 0004 —

IL. 5. Relación de gastos de obras en 1703 y 1704 en el Mesón del Carbón, colección privada

OTRAS ANTIGUAS EDIFICACIONES GRANADINAS

Además del Corral del Carbón, se integraron en el mayorazgo fundado por Sebastián de Prado otros inmuebles sitos en el centro urbano granadino, como eran:

- Las Casas del ABC, lindantes con el Corral del Carbón, formaban con este una cierta unidad, hasta el punto que el suministro de agua, proveniente del Darro, se hacía a través de ellas. Pertenecieron a los condes de Medellín, y por medio de los Grimaldo, llegaron finalmente a poder del mayorazgo. Las casas eran 15, constituían la manzana 474, según el borrador de la declaración para el catastro del año 1770, y rentaban unos 1.830 reales anuales.
- La casa principal de la calle San Jerónimo, manzana 619 número 3, estaba arrendada hacia 1770 en 980 reales año. Fue adquirida el 12 de agosto de 1584 por Sebastián de Prado de su cuñado Juan de Villén y Viedma, mediante escritura otorgada ante Pedro de Córdoba. Sobre dichas casas pesaba un censo perpetuo de 1.000 maravedíes impuesto en 1554 por el padre de Juan Alonso Gómez de Villén a favor de una capellanía fundada por Francisco de Molina en el convento de monjas de la Concepción de Granada. Además del anterior, las casas estaban gravadas con otro censo de 400 ducados de principal que se pagaba al famoso arquitecto y escultor Diego de Siloé, el cual fue redimido, según escritura otorgada por el Monasterio de San Jerónimo ante el escribano Diego de Lisbona, el 25 de mayo de 1587.También poseía el mayorazgo otra casa a espaldas de la anterior, Calle de la Sierpe, arrendada en 120 reales.
- Dos casas con tiendas accesorias sitas en la Plaza de Bibarrambla, acera de los Veleros, esquina a la Pescadería, manzana 574, números 80 y 81, arrendadas en 840 reales y 1.400 reales respectivamente. Parece que estas 2 tiendas fueron vendidas por el cabildo de la ciudad en 1532 a Pedro López de Jaén, enajenándolas sus herederos en 1539 a García de Ávila. En 1550 las compró Miguel de Baeza, pasando a su pariente Jorge de Baeza, corregidor de Medina del Campo y 24 de Granada. Los herederos de Luisa de Molina, que lo fue a su vez de Jorge de Baeza, vendieron las 2 tiendas a Sebastián de Prado en 2.810 ducados con la carga de varios censos, entre ellos uno de 7 reales y medio a favor de la ciudad por la propiedad de la parte de la muralla incorporada a ellas. Entre los sucesivos arrendadores de una de las casas, la que hacía esquina con la Pescadería, consta que a comienzos de 1744 lo era el francés Juan Vier, por tiempo de 6 años a razón de 120 reales mensuales, quedando a beneficio del mayorazgo todas las ventanas en funciones de toros. Vier continuaba en el arrendamiento 30 años después, en 1774, pues sabemos que después de obtener varias providencias para que en ocasiones de fiestas reales y regocijos de toros no se embarazase con andamios la vista de las ventanas de las dos casas tiendas, ni que se arrimasen a ellas dichos andamios, perjudicándolas, el gobierno de la ciudad mandó que se le dejase desembarazado el sitio de las puertas y tienda que tenía arrendadas. Estas tiendas, a comienzos del siglo XVIII, estaban dedicadas a pastelería y velería.
- Una casa tienda en el Zacatín, manzana 556, nº 5, arrendada en 600 reales, otra tienda también en el Zacatín, en la manzana 554, arrendada en 360 reales y otro portal de media tienda en una callejuela del Zacatín, manzana 552, nº 2, alquilada en 84 reales.
- Una tienda en la Gallinería, manzana 478 nº 7, arrendada en 132 reales. Esta posesión fue comprada junto a las tiendas del zacatín por Sebastián de Prado a Cristóbal de Mendoza.
- Una tienda en la calle principal de la Alcaicería arrendada en 240 reales, y otras dos tiendas pequeñas también en la Alcaicería, en la callejuela que salía al Zacatín, la más inmediata a la Plaza de la Bibarrambla, lindantes con la casa tienda de las monjas del Ángel.
- Una casa de vecindad llamada Corral de Osorio, calle de Gracia, manzana 577 nº 18, compuesta de cuartos altos y bajos, que rentaba al año 1.092 reales, además de otra casa contigua, nº 17, arrendada en 228 reales y otras 2 tiendas pequeñas en el nº 19 y 20, alquiladas en 84 reales y 156 reales respectivamente.

EL CORTIJO DE LA TORRE DE ROMA Y OTRAS FINCAS RÚSTICAS

Además de las mencionadas fincas urbanas, estaban vinculadas al mayorazgo fundado por Sebastián de Prado una serie de predios rústicos, el más importante de ellos el denominado Cortijo de la Torre de Roma, al que pertenecía la homónima construcción defensiva de origen árabe. Adicionalmente formaban parte del vínculo un haza de tierra calma de riego, ubicada junto a San Lázaro Majarrocal, que rentaba 28 reales, el carmen alquería del Fargue, de riego, cercada, con 2 casas de tierra de labor, olivos, higueras y otros frutales, arrendado en 300 reales. Existían,

en la puerta de entrada del Carmen, vestigios de los cimientos de un molino, junto al camino de Guadix. También poseía el mayorazgo un carmen más pequeño, sin casa, por bajo del anterior, de 19 marjales y 52 estadales de riego que rentaba 120 reales.

En cuanto al Cortijo de la Torre de Roma, sabemos, que por una escritura otorgada en Granada ante el escribano Juan de Sosa el 30 de mayo de 1532[29], D. Juan de Alarcón, cazador mayor del rey de Portugal, vendió a Dña. Magdalena de Padilla, el cortijo y torre de Roma con sus tierras agua y pertenencias, bajo los linderos que en ella se expresaban, en precio de 4.500 ducados de oro, siguiendo desde entonces su titularidad las peripecias ya señaladas respecto al Mesón del Carbón hasta su integración posterior en el mayorazgo fundado por Sebastián de Prado. En la mencionada escritura de 1532 se recogían las diligencias de toma de posesión de dicha torre y cortijo y el privilegio de los Reyes Católicos y merced que de él y otras posesiones que expresa se hizo a favor de Martín de Alarcón, alcaide de la villa y castillo de Moclín, en virtud de donación que de ellos había hecho *Muley Babelili,* último rey moro de Granada, cuya donación se insertaba, y que fue dada en Granada a 3 de mayo de 1492 ante Juan de la Parra secretario de sus majestades, de que se tomó razón por su contador mayor. Dichas operaciones jurídicas fueron confirmadas en Sevilla el 19 de noviembre de 1499, dando testimonio de todo lo anterior el anteriormente mencionado escribano, Juan de Sosa, el 1 de marzo de 1533.

Respecto a las aguas que regaban el cortijo hay constancia de la existencia de numerosos pleitos, tanto en la documentación del mayorazgo como en el fondo municipal granadino sobre el Juzgado de Aguas. Así, el 25 de enero de 1536 se dicta sentencia de revista por el licenciado Montalbo, confirmada 1 de junio de 1554 por el Juez de Apelaciones del Juzgado de Aguas de la ciudad, Hernán Bello, en el procedimiento seguido por D. Juan de Alarcón y D. Pedro de Bobadilla, dueños del Cortijo de Roma, contra D. Pedro, D Diego y Dª María de Santillán, señores de Chauchina, *sobre pertenecer al cortijo de Roma regar con el agua que pasa por medio de Chauchina, la que pasa por la acequia y la que va por encima de las viñas de Chauchina desde que sale el lucero del alba hasta vísperas*[30].

De igual manera que los de Chauchina debían respetar los derechos de los vecinos de aguas abajo, los propietarios del Cortijo de Roma debían no perjudicar a los de Lachar, y así el mismo licenciado Hernán Bello, Juez de Apelaciones del Juzgado de Aguas, despacha ejecutoria a favor del licenciado Alonso Pérez, señor del cortijo de Lachar, contra D. Pedro de Bobadilla señor del de Roma, en 18 de mayo de 1543, declarando pertenecer a dicho cortijo de Lachar *la tercera parte de toda la que lleva la acequia que dicen del Margen que se toma en Zijuela y de las fuentes y demás aguas que en ella entran de cualquier manera, desde la hora de vísperas hasta el lucero del alba*[31].

Podemos encontrar una descripción de algunas características del cortijo en el borrador utilizado para hacer la declaración jurada para el catastro de 1770, donde se afirma que se *componía el todo de dichas tierras en tres suertes repartidas entre cuatro labradores así de vega como de secano, no constando legítimamente al declarante el número de marjales y fanegas de tierras que cada uno tenía, siendo el beneficio del dueño, bajado el diezmo*, la cuarta parte de trigo y cebada, la quinta de mijo, la sexta de habas, maíz y demás semillas, y *reconociendo de muchos años los papeles y borradores de la renta del cortijo con la prudencia y correspondencia de años buenos con malos se regulaba la renta de dichos granos en* 320 fanegas de trigo, 79 de cebada, 48 de mijo, 20 de habas, 5 de garbanzos, guijas y maíz y 3 de lino.

Los labradores a los que se cedían las suertes vivían en ciertas casas con sus cámaras, corrales, tinados, cuadras y zahúrdas, huertos y pajares techados de teja, por las que se dice no cobrárseles nada. También existían diferentes chozas cubiertas de retama en la que habitaban los mozos o gañanes de dichos labradores y algunos pobres jornaleros, sin cobrarles tampoco arrendamiento alguno, salvo algunos melones y gallinas o capones.

Había además en el cortijo un cuarto granero para recoger las rentas del grano y un cuarto habitación con su horno en el que cocían su pan los labradores, que parecía ser de la Hermandad de las Benditas Ánimas del Cortijo de Chauchina, a quién pagaban en pan el servicio prestado

Para celebrar misa los días de fiesta, existía en el cortijo una ermita con su campana, corriendo el propietario con el gasto de adorno y conservación, unos 100 reales anuales. De dicha ermita poseemos un inventario detallado sin fecha, en el que podemos destacar la existencia en el altar mayor de un retablo antiguo con

29. Ibid., pieza 17
30. Ibid., pieza 6
31. Ibid., pieza 8

cuadro de Nuestra Señora de las Nieves, pie de altar con cajones y ara, cruz y candeleros de metal, dos misales, tablas de evangelios, vinajeras, etc. En el cuerpo de la iglesia había un San José y un San Antonio de talla con peana, tres crucifijos, una Dolorosa pequeña que tenía las andas descompuestas, dos cuadros en lienzo con sus marcos, dos pequeños en papel con sus marcos, seis cornucopias, cuatro de ellas con espejo, un vía crucis pequeño, un púlpito, un confesionario, una tabla de ánimas, dos pilas de agua bendita, una banderola del Rosario, cáliz, patena y cucharilla de plata, cuatro purificadores, cuatro corporales, tres albas, un amito, dos manteles de altar, cinco casullas, cinco manípulos, cuatro estolas, dos paños de cáliz, cuatro bolsas de corporales, dos cíngulos, una caja de ostias, un paño de púlpito, un velo de retablo y una campana pequeña.

Pertenecía a dicho cortijo el histórico edificio que ha motivado que nos interesemos especialmente por esta posesión, *la torre que llaman de Roma fabricada de muralla antigua del tiempo de moros que esta en el lado del norte a la linde de las tierras de este cortijo y arboleda de dicho Real Soto*.

La torre por aquel entonces estaba inhabitable, aunque no tanto para que no sirviese de *recogerse en ella el guarda del campo que se nombra para las siembras de dicho cortijo y alguna otra familia de pobres jornaleros sin utilidad ni arrendamiento alguno por ahora a beneficio del dueño de dicho cortijo*.

No obstante, el administrador de la posesión en 1770 era bien consciente del prestigio que suponía tan antiguo monumento, pues a pesar de su aparente inutilidad, viene en declarar que *la construcción solo se sostiene para la conservación y titulo antiguo del nombre de dicho cortijo de la torre de roma*.

CONCLUSIONES

Gracias a la documentación generada por el mayorazgo fundado por Sebastián de Prado y María de Viedma, hemos podido reconstruir quienes fueron los sucesivos propietarios del Corral del Carbón y otras antiguas edificaciones granadinas, como la torre del Soto de Roma, información ignorada hasta la fecha y de indudable interés.

Dicha documentación confirma el antiguo uso del Corral como alhóndiga y posteriormente, al menos a partir de comienzos del siglo XVIII, como alojamiento de personas con pocos recursos, dada la estrechez de sus aposentos y sus deficientes condiciones de habitabilidad. En este sentido el propio nombre de mesón, utilizado en todos los papeles del mayorazgo, es bien indicativo de su utilización como posada. No se ha podido comprobar su destino como corral de comedias, pero se ha averiguado que la propietaria del edificio en el último tercio del siglo XVII, María de Vivero, era también dueña del conocido corral de comedias de Almagro, lo que puede ser indicio del mencionado destino.

El suministro de agua al mesón se realizaba hasta 1825 desde el Darro, año en el que se hicieron obras para traer también agua desde el Genil, tal y como reconoció Torres Balbás al restaurar el edificio entre 1929 y 1931.

La pobreza de los materiales con los que estaba construido el Mesón del Carbón debió hacer necesaria la realización de frecuentes obras de reparación, similares a las documentadas en 1703 y 1704, a pesar de las cuales el inmueble no dejó de deteriorarse, hasta el punto de que en 1826 era preciso acometer la reedificación de una de las crujías, operación que creemos no llegó a realizarse, a tenor de la descripción del estado del edificio hecha por Torres Balbás, en la que se reconocen, sin embargo, transformaciones importantes de la construcción original, roturas de solados y cubiertas, apertura de huecos en muros, sustitución de viguetas, etc.

Para finalizar, conviene destacar la fina estrategia patrimonial de los fundadores del mayorazgo, integrando un conjunto de bienes de distinta naturaleza, generadores de rentas complementarias, de manera que, junto a importantes bienes rústicos, productores de abundantes rentas en especie de carácter agrícola, se encontraban las cuantiosas rentas monetarias que proporcionaban sus múltiples inmuebles urbanos, dedicados unos, al alojamiento de particulares, destinados los otros, al lucrativo comercio, de tanta tradición en la metrópoli granadina.

CUADERNOS
DE LA
ALHAMBRA

48–

CUADERNOS
DE LA
ALHAMBRA

48–

PRESENTATION
Name Surname
147-148

QUBBA. THE ORIGIN OF THE NASRID CONSTRUCTIONS
Antonio Cayuelas Porras
149-173

LA ALCAZABA Y LA TORRE DEL HOMENAJE BAJO UNA NUEVA MIRADA ARQUITECTÓNICA
Adelaida Martín Martín
175-199

LA REHABILITACIÓN DEL CONVENTODE SAN FRANCISCO EN LA ALHAMBRA. DE ESCUELA DE PINTORES Y PAISAJISTAS A PARADOR NACIONAL DE TURISMO
Mª José Rodríguez Pérez
201-216

SESENTA AÑOS DE PLANEAMIENTO EN LA ALHAMBRA: DEL PLAN DE ALINEACIONES DE 1951 AL PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN Y CATÁLOGO DEL SECTOR ALHAMBRA
Enrique Olmedo Rojas
217-227

OCULTACIÓN VISUAL DE MONUMENTOS A CAUSA DE LA VEGETACIÓN ARBOLADA: EL BOSQUE DE SAN PEDRO EN LA ALHAMBRA DE GRANADA
Ignacio Móron García · Ricardo Salas Martín · Rafael de la Cruz Márquez
229-242

ATTRIBUTES OF SUFIS AND DERVISHES IN THE ISLAMIC MINIATURES WITH APPLICATION ON MANUSCRIPTS FROM XV TILL XVII CENTURIES
Ibrahim Elassal
243-259

ALGUNOS DATOS INÉDITOS SOBRE EL CORRAL DEL CARBÓN Y OTRAS ANTIGUAS EDIFICACIONES GRANADINAS
Javier Ramírez
261-274

PRESENTATION

PRESENTACIÓN

ROCÍO DÍAZ JIMÉNEZ
DIRECTOR OF THE PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

I am very pleased to inaugurate this new period of *Cuadernos de la Alhambra*. The journal will maintain its usual scientific rigor but with a more modern image inspired by the classic reddish cover

This adaptation to the present moment, always necessary in every journal, sets a commitment to the digital format making contents more accessible. From this number, the publication will be available online for free, both in Spanish and English, through the website of the Patronato de la Alhambra y Generalife.

Making this substantial change does not mean the disappearance of its paper edition. The journal will keep its printed version for those people who want to enjoy reading in this format, as well as for collectors who wish to continue treasuring the different deliveries of the publication.

This issue gathers articles from a wide range of themes. In the first one, Antonio Cayuelas Porras, professor at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura of the Universidad de Granada, presents the *qubba,* an element of great compositional and symbolic strength, as the origin of the complexes built in the Nasrid architecture.

The article by Dr. Adelaida Martín Martín suggests a new architectural perception of the Alcazaba and, especially, of the Torre del Homenaje. A detailed study of the fortress and its evolution over time.

M.ª José Rodríguez Pérez explains the different interventions and extensions that have transformed the San Francisco convent into the hotel that we can enjoy today.

Enrique Olmedo Rojas studies the urban planning that has regulated the monumental complex of the Alhambra and its surroundings since 1951 until the current days.

The forest engineers Ignacio Morón García and Rafael de la Cruz Márquez, together with the biologist, Ricardo Salas Martín, present a methodology and a tool based on GIS technology to control and manage the trees of San Pedro forest in the Alhambra.

In the article "Attributes of the Sufis and Dervishes in Islamic Miniatures", Ibrahim Elassal discusses the spiritual meaning, shapes and sizes, as well as the differences among miniaturist schools of these mystical symbols.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | núm. 48 | 2019 | págs. 147-148

ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Depósito legal: GR 70-1965

Finally, this edition of the journal ends with the article by Javier Ramírez, who collects unpublished data about the Corral del Carbón and other Granada buildings. His valuable research allows us to know the different owners that this alhondiga had.

To conclude, I would like to express my gratitude to all authors and reviewers who participated in this journal issue, as well as the editors of Research and Dissemination Service of the Patronato de la Alhambra y Generalife, and to all the people who have collaborated in the making of this new issue of *Cuadernos de la Alhambra*.

THE *QUBBA*. THE ORIGIN OF BUILDING COMPLEXES IN NASRID ARCHITECTURE. TYPOLOGICAL CONCEPTS

LA *QUBBA*. EL GERMEN DE LOS CONJUNTOS EDIFICADOS EN LA ARQUITECTURA NAZARÍ. CONCEPTOS TIPOLÓGICOS

ANTONIO CAYUELAS PORRAS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
cayuelas@ugr.es

RESUMEN En la arquitectura nazarí hay un espacio destacado en la configuración de las distintas construcciones independientemente del carácter o destino de cada una de ellas. Es un tipo de espacio, de planta cuadrada, de posición predominante y de cubrición no plana que puede resolverse mediante cúpula, bóveda o artesa invertida con distintas formas. La *qubba* es un espacio interior, cuya fuerza compositiva y cuyo carácter simbólico, facilitan su incorporación como germen de la organización espacial en muy diversas posiciones.
La indeterminación funcional de la arquitectura islámica, permite dar relevancia y protagonismo a una estancia concreta, asumiendo su capacidad de incorporar muy diferentes programas de uso y habitación. La *qubba*, mediante el trazado de la sección se adapta a la secuencia vertical de espacios que conecta y cuyo trazado es estratificado por una luz filtrada, secuenciada y ventilada por aires transversales o ascendentes.
La *qubba,* como célula de origen, parte de una noción de trascendencia, participa de muchas formas de esa distribución arquitectónica, pudiendo ser una pieza unitaria y aislada, configurar el núcleo central o llegar a formar una secuencia de mayor relevancia.

PALABRAS CLAVE *qubba*; cúpula; nazaríes; filtro; secuencia; luz; sombra; aire

ABSTRACT There is a prominent space in Nasrid architecture that configures its different constructions regardless of their character or destination. It is a type of space with a square plan, it occupies a predominant position and its ceiling is never flat, it can be a dome, a vault or be shaped like an inverted trough with different designs. From a symbolic point of view, the cube represents the earth and the dome the celestial sphere, the sky. The *qubba* maintains these attributes regardless of its scale or proportion within a larger complex. It is an interior space the compositional strength and symbolic character of which enables it to become the original cell for the spatial organization of complexes, in many different positions. In contemporary terms, and through the perspective of a typological analysis it could be understood as an Islamic architectural typology that had a significant development into the Nasrid period. The functional indetermination of Islamic architecture allows providing a specific space with unique relevance, and it enables the accommodation of very different uses and residential programs .In section, the *qubba* is able to adapt to the vertical sequence of spaces that it connects, stratifying the light that filters through different openings. Its preponderance allows it to emerge above the rest of the volumes to capture that light and to create different atmospheres depending on the exterior climatic conditions and the use it is given.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | n. 48 | 2019 | pp. 149-173
Received: 19 December 2017 | Reviewed: 2 April 2018 | Accepted: 6 June 2018 | Published: 27 November 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Legal Deposit: GR 70-1965

IL. 1. Entry sequence to Salón de Comares. (photography: © Antonio Cayuelas)

The qubba, as an original cell, is rooted in transcendental notions, and it appears in many shapes within architectural layouts, acting as an unitary and freestanding element, configuring the central nucleus of a building or appearing as part of a sequence.
As a result of the process cultural exchanges between Christian territories and the Islamic kingdom of Granada, which grew in importance and marked the last Nasrid constructions, qubbas were transformed and evolved, especially in inhabited interiors.

KEYWORDS *qubba*; cupola; Alhambra; nasrid; sequence; light; shadow; air

CÓMO CITAR / HOW TO CITE CAYUELAS PORRAS, A. The *qubba*. The origin of building complexes in Nasrid architecture. Typological Concepts. *Cuadernos de la Alhambra*. 2019, 48, 149-173. eISSN 2695-379X.

In this article, we propose looking at existing Islamic spaces in the Alhambra through the lens of architecture as a discipline, concentrating on their built reality without foregoing history. When we attempt to recognize and organize the concepts that serve as the tools that configure Nasrid architecture, we can observe that certain constituting elements stand out, rooting each successive intervention in tradition. Within the layout of each complex, common denominators can be easily detected, such as compositions along simple or double axes of symmetry or the use of the traditional T diagram, with a main square hall and an elongated transversal portico. In general, these complexes are organized on the same level, and when they have several floors, the connection between them is often hidden, even though the continuity of the main central spaces is still perceived. In Islamic architecture the unassuming role of vertical connections is surprising, except for those that solve slight changes in level.
Having pointed out some of the geometrical and compositional rules in the layout of these complexes, let us now identify the units or components used in the additive process that gives them shape. This involves an analysis based on the premise that their spatial organization is the result of a design process using certain invariants that are organized and characterized depending on the intention of each intervention and influences at the time of their construction. In this sense we must highlight three elements which, through different configurations, are the basic components of Nasrid architecture.
Let us begin with the patio, the importance of which lies both in the intimate and reclusive character with which Islam conceived its built environment, and its suitability in the Mediterranean climate. The patio is the space that best responds to the need to create interior realms independent from the outer world in an open space, and it is deeply rooted in the Mediterranean tradition. The second basic element are the different water storage and distribution systems, fountains, pools or reservoirs[1] which are inseparable parts of the patio. Their logic resides in the context of Granada itself, given the abundance of water and its importance to a civilization that originated in territories where it was lacking. Islamic culture has always been known for making the most of the sensual and dynamic character of water to acclimatize its living and recreational spaces.
Once inside, after passing through elaborate patios and gardens, the most habitual sequence is the addition of spaces, where a transversal hall precedes or appears after a square room, the *qubba*, the third basic element of the process architectural genesis we have described. Transition or filter spaces, such as porticoes and archways, are part of the dual disposition of the *qubba* and transversal hall. Among other functions, *qubbas* have the mission of representing the most noble spaces on the exterior of buildings, giving them their necessary transcendence as the starting point of an itinerary, the reception space that gives access to a superior and more sublime realm.
These three elements might seem few, but they are the precise tools behind an architectural design process and through their combination we can recognize most of architecture that makes up the Nasrid complex of the Alhambra. It is important to point out that the basic, symmetrical and central composition of these elements can be surrounded by a set of oth-

1. Elements that have been perfectly detailed by Jesús Bermúdez López. *Guía Oficial de la Alhambra*. Tf Editores, Granada,2010, p. 275.

er rooms and quarters of lesser size and importance, thus diversifying the existing models. In this sense it is important to underline that, in general, when these layouts are analyzed in plan, they are generated by geometrical processes in which squares and rectangles are aggregated to others of larger sizes following organized and precise rules[2]. As in all Islamic architecture, everything from the layout of the different rooms to the composition of ornamentation, geometry and "the proportional system"[3] was based on a profound knowledge of mathematics and the operations needed to carry them out.

This compositional system, used to organize spaces and based on the linear sequence of rooms set on an axis, is combined with other axes using the principle of centrality, the orthogonal hinge function that the patio takes on as the articulator of ensembles. This functional autonomy has to do with the programmatic indetermination, flexibility and versatility of use of Islamic spaces, which are activated in diverse ways by means of the configuration of furniture, including rugs and tapestries, or the use of light depending on the activity. All in all, this gives spaces a certain ceremonial and logistical dimension, depending on the events that are to be carried out, to use contemporary terms. In the Alhambra these sequences acquire a special meaning due the uniqueness of its setting, involving a certain connection that expands these axes visually and perceptively towards the surrounding landscape. It seems logical to think that some of the uniqueness of the Alhambra comes from the potential of its setting, a context that includes a territory and a landscape of outstanding character and beauty.

THE QUBBA. TYPOLOGICAL NOTIONS

Of the three elements we have mentioned, we will focus our studies on the *qubba* as a central space that characterizes and generates Nasrid buildings and is the original cell from which this architecture springs forth. It can be understood as a unitary feature, as the element that configurates a group or appear as part of a sequence. In the second case, its representational nature enriches the rhythmic quality of the sequence. Let us begin by seeing how the term *qubba* is defined in different sources.

Rafael Manzano[4] describes the composition of the architectural space known as the *qubba* in the following terms:

> It is a cubic space at its base, covered by a dome the shape of which ranges from the half sphere to the trunk of a pyramid or vaulted sections. Its name derives from the Arabization of the Latin term *cupula*. Since Plato's Timaeus, the cube has symbolized the earth, while the cupola, both in the work of the great Greek philosopher and in the Middle East, is identified with the celestial sphere, with the sky.

Basilio Pavón Maldonado, the historian who has carried out the most thorough studies on the variety and uniqueness of this architectural typology and the evolution of the meaning of the term, places the origin of the word in the differentiation between the binomials qubba=cupola and qubba=building or pavilion with a square plan and with or without a dome. Pavón Maldonado quotes Lévi-Provenzal in his commentary of a fourteenth century Arab text about a Maranid palace that should have four halls or *qubbas*, while Dozy defines this space as a "pavilion, kiosk, cupola, tent, place that serves as the center of other spaces exercising sovereignty or supremacy". With all of this in mind, Pavón Maldonado defines this space as a "regal space with a square plan and a great height located within a metropolitan mosque or a palace, beginning in the period of the Caliphate of Corboba". In his text *Entorno a la Qubba Real in la arquitectura hispano musulmana*, he identifies the many *qubbas* that exist within the Alhambra and points out how they acquire a main representative role as the central feature and focal point of each complex. In later texts, Pavón Maldonado[5] describes popular *qubbas*, funerary *qubbas*, fountain *qubbas*, hermatige *qubbas*, religious *qubbas*, the *qubba* as a resting space, the *qubba* with four columns (the Mexuar, the baths of Comares and Peinador de la Reina) illustrating this with the many examples in with the *qubba* appears as a space that stands out and that is unique. With regards to the royal *qubba*, in that same text he adds: "The *qubba* is an architectural concept and symbol that the word of Islam inherited from Antiquity, serving as the seat of

2. GRABAR, OLEG explains this in La Alhambra: iconografía, formas y valores, Madrid: Alianza Forma, 1980. p. 164.
3. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 260.
4. MANZANO MARTOS, Rafael. La Alhambra, El universo mágico de la Granada islámica, Madrid: Anaya, 1992. p. 82
5. PAVÓN MALDONADO, B. El Palacio Real de los Leones de la Alhambra. Funciones e iconografía de la arquitectura en la ciudad palatina, November 2012, article that appears in www.basiliopavonmaldonado.es

royalty and the capital reference point in the layout and program of the palaces."

In the acceptance speech Antonio Almagro Gorbea[6] gave when he became a member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, he described the *qubba* in the following terms:

> Square-plan hall with a vaulted or pitched inner ceiling in the form of a sphere or simple timber collar and tie beam truss roof.

He then adds that:

> *[Q]ubbas* can be free standing, or be preceded by a simple portico like at the Cuarto Real de Santo Domingo, the Partal or Alcázar Genil, or be attached to other structures taking the shape of lookout towers, such as the one on the western side of the Generalife, the tower of Machuca, the tower of the Captain in the palace of Abencerrajes, or be part to the main hall of a palace, like the one at the northern end of the Generalife and, above all, at the Palace of Comares, where this type of space, given its sheer size, plays an unprecedented main role. In almost all of the cases mentioned above, *qubbas* occupy the inner spaces of towers along the walls of the fortress and they have many openings, turning them into lookout points enabling visual control over the territory that surrounds them.

Perhaps it is better to express all of this in other terms, not with the goal of finding the most precise definition of *qubba*, but because all of them are of interest to us. In this sense, we understand it as an expression that identifies a type of space, or a typology, as it is commonly known in architecture. Of the different definitions we have compiled, we shall delve into the more generic meaning that identifies it with a central space with a square plan and a vertical proportion covered by a dome, vault or other non-planar structures[7]. This formal description highlights its importance as a centripetal space within Nasrid architecture in the Alhambra, enabling us to focus our studies.

It is surprising to notice the intrinsic quality of this space in the way it constitutes, on its own like in the Hall of Comares or in aggregated form like in the Hall of the Kings of the Palace of the Lions, the germinal space in the articulation of the layout of the rooms of each and every one of the complexes of Islamic origin within the Alhambra. With this in mind, we formulate the hypothesis that a certain formal accord lies beneath the expressiveness of Hispano-Muslim architecture regarding the nuclear and representational nature of the *qubba*, making it a primordial cell with a diversity of layouts and forms of aggregation and therefore part of the DNA[8] of Nasrid architectural biology. This accord, or approach, may have its origin in the refinement or synthesis of its multiple predecessors, therefore placing its origin in Islamic architectural language, or as the result of the decantation of other central—square, circular or polygonal plan—architectures present in all civilizations with different uses, but mainly used for religious purposes[9]. It is difficult to trace the path of the evolution of this spatial concept to the point in which it acquired its role as the basic cell in the genesis of the Nasrid palaces, but of what there is no doubt is that it is a main tool in the conceptualization of the composition of these spaces, as a reference for them or as the starting point of their layout. In this search for the origins of the qubba Rafael Manzano[10] points out that "in Medina Azahara, the prototype for the dome-covered hall comes from Abbasid art.... In Cordoba it became a novel and surprising alternative to the large basilica-plan halls with three naves and end alcoves preceded by a transversal portico that, following the Latin tradition, had been used as ceremonial halls in the reception areas of the palaces. There, possibly under the rule of Alhakem II, a *qubba* known as Yalussía was built, located within a set of gardens to the east of the Almuzara, at a distance from the official residence of the Alcazar, destined to be used as a ceremonial hall, if we give credit to what Ibn-Hayyán said". Further on, Rafael Manzano explains how Al-Mutamid visited it and almost literally copied what was left of this *qubba* in the Reales Alcazares in Seville. He also states that "Ibn Gabirol mentions that a similar *qubba* exists within the civil palace, from the same period as the one in Seville, built by Ibn Negrella in the first Alhambra". Lastly, Rafael Manzano, like other authors such as Antonio Orihuela and Basilio Pavón Maldonado, explains that "the closest precedent to the large hall of Comares is the Cuarto Real de Santo Domingo"[11].

6. ALMAGRO GORBEA, A. Palacios medievales hispanos, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008
7. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 366
8. DNA. Acronym for deoxyribonucleic acid, a complex protein that is found in the nucleus of cells and constitutes the main generic material of living beings.
9. Basilio Pavón Maldonado places its origin in the Roman Pantheon.
10. MANZANO MARTOS, Op. cit., p. 87
11. A former Islamic palace from the Almohad period, therefore predating the Nazrid period, which has been recently restored. Its central space stands out, its qubba, a unique precedent of those that exist in the Alhambra.

Within Nasrid architecture, the *qubba*, as a representational space, is a generic room, one that accommodates a diversity of programs with different missions, therefore it is not bound by a specific use or function[12]. However, what is unquestionable is that it always occupies the most significant position within the architecture of a complex and its interior spatial layout.

This space takes on the main role. It is located centrally on the axis of that leads into the space. We will describe its form and character in an effort to analyze the wide range of possibilities it offers based on a unitary concept. Before doing so, and having adhered to the aforementioned definition of the qubba as *a central space with a square plan and a vertical proportion covered by a dome, vault or other non-planar structures*, let us point out that our analysis will focus on the spatial qualities that this typology acquires in each case within the Alhambra, to underline the unique contribution of the Nasrid palaces to Islamic architecture.

In general, its square plan can be autonomous or have entrance spaces of lesser importance attached to it on either of its sides and on one or several levels. These spaces can be placed within the width of the walls of the *qubba* or take on an independent shape. The space of the *qubba* has a square plan, and its vertical dimension is equal or higher than the side of the square of the plan in a varying proportion. Normally, the *qubba* is the highest space within a complex, therefore, and despite its nature as central space located within the building, it has windows along its perimeter on the upper sections of its walls. It is crowned by a vault, dome or timber structure, with an exterior lantern or roof that can be either flat or pitched.

A variation exists that can be called a *qubba*-lookout. In this case, the *qubba* is displaced to the end of the compositional axis of the complex and juts out of the building, attaching itself to the façade wall. In this way, the *qubba* becomes both a focal point and the end of ceremonial itineraries, a place where the spectator first perceives a concentration of intensity and then feels how space expands towards the surrounding landscape.

This quality as a lookout that is articulated with the surrounding territory is unique and a rare case within the introspective and intimate nature of Islamic architecture. It is important to highlight that *qubbas* were always placed a distance from the view of anonymous observes, set on elevated ground and far from possible external observation points, from which at the most the movement of figures could be appreciated. As a counterpoint to this, this perception is mitigated by the presence of openings on three of its sides, which in turn reduces considerably the feeling of darkness within when seen from the outside.

In our analysis of interior *qubbas* we will see that in section they follow a similar layout based on a central relational space and a vertical proportion that dominates the space, where light and air enter horizontally to then scatter vertically. The living space is located on the floor, while circulation and communication spaces are located at mid-level, establishing a visual and also sonorous relationship with the rest, creating diagonal visual relationships and therefore permitting the discreet lateral observation of events.

Within the context of western Mediterranean architecture, this space can be interpreted as a courtyard, one that is covered and is markedly vertical, which functions as the centripetal articulator of spaces. Initially, we could say that it is the negative of the conventional courtyard, but delving deeper it can be assimilated with a covered and ventilated courtyard, the origins of dwellings made of shade and air.

In order to tackle the study of the *qubba* within the spatial organization of the Alhambra from another point of view, let us recall Oleg Grabar's analysis of the issue[13]. In his text, under the section he calls composition, he states that "it has been well established that the central cell in the composition of the Alhambra is the rectangular patio". Further on he adds: "At the center of each major axis there exists a square room or, in the case of the shorter sides of the Courtyard of the Lions, a square pavilion". As Basilio Pavón Maldonado points out, Oleg Grabar does not use the term *qubba*, but he does refer to the compositional importance that certain square rooms have in the conception of the Nasrid palaces and the sequential layout of their spaces.

If we substitute the term "square room" for the word *qubba* in the aforementioned text, it reads in the following way: "At the center of each major axis there exists a *qubba* or, in the case of the shorter sides of the

12. In Islamic architecture not many forms exist that cannot be adapted to multiple purposes; and viceversa, an Islamic building that has one function can take on several forms. La arquitectura del mundo islámico MICHELL, GEORGE. Cáp. ¿Qué es la arquitectura islámica? GRUBE ERNST J. Alianza Editorial. Madrid. 1985

13. GRABAR, O. Op. cit., p.

Courtyard of the Lions, a square pavilion". Further on in the text he adds: "… the most important square room (the *qubba*) frequently projects outwards, beyond the walls of the building, turning the omnipresent defensive towers into lookouts". Regarding the Hall of the Dos Hermanas and after putting forward a hypothesis about the geometrical and mathematical principles that govern its composition Grabar indicates: "but there is little doubt regarding the transformation of the simple traditional square room (*qubba*) into the self-generating module. The final effect is that of a Chinese box, in which squares and rectangles create squares within other squares and the ensemble is completed by a small square that protrudes as an end in itself, completing the whole, but not with a blank wall but with a view to the outside world." He also insists on the success of these self-generative modular units, including the *qubbas*, in the composition of the Palace of the Lions, pointing out that "all of the units within the Alhambra are conceived to be seen from their center, not from the outside".

Leopoldo Torres Balbas[14] offers another perspective in a text where he compiles a set of spaces that coincide with those approached in this article, but from the point of view of how they are lit. This explains the way he calls them—halls with a central lantern, in reference to the upper lighting that identifies *qubbas*, which has to do with a notion of intimacy linked to a way of life. Torres Balbás accurately explains this at the beginning of his text, highlighting the major role played by the lighting of the upper windows under the lanterns or those above the doors, covered by latticework that protects the inner space from the extreme climatic conditions of Granada both in the summer and in the winter. In the specific case of the Hall of Las Camas), Torres Balbás describes how "the visitor who on a summer day, after crossing the sunny courtyards of the Alhambra, inundated with blinding light, enters the Hall of Las Camas, will always remember the delicious feeling produced by the fresh atmosphere and the soft filtering light that descends from the small windows of the lantern". Under this lighting concept he also includes the main halls of the Nasrid palaces, domestic spaces from Granada "where the courtyard is the only space that opens up to the air and light", and the *rawdas*. He also comments on the importance of the central fountain in these "halls with lanterns and lit from above", usually with a square plan, as a refreshing feature and the sole source of sound once one is isolated from the outer world within the thick existing walls. Referring to the Baths of Comares, calling them the Royal Baths, Leopoldo Torres Balbás[15] writes: "Four marble columns delimit a central square, around which narrow passages are laid out covered by horizontal latticework ceilings". He then adds, after detecting a set of similar spaces that follow the same pattern: "This curious layout of a hall with a lantern that lights and ventilates the space from above—in fact, a covered courtyard—appeared in Granada in the fourteenth century. It can be found, albeit mutilated, in the Mexuar, and it is repeated in the tower of the Peinador, and in the Baths on the Calle Real of the Alhambra; one also existed in the Rawda, or burial chapel, the ruins of which can be seen to south of the Hall of the Lions, and in the Palace of Dar al-Arusa, located above the Generalife".

After this brief overview of the notion of *qubba*, we will now proceed to study in detail a selection of examples presented in chronological order, which, in a certain sense, albeit not a literal one, has to do with their gradual increase of complexity.

GATE OF THE RAUDA. A QUBBA-PAVISION[16]

This first example is the most diagrammatic and its origin is a prismatic volume, which nowadays has a practically freestanding configuration. It has a square plan and one of the slimmest sections among all *qubbas*, highlighting its verticality, while its base is open on all four sides. Today it is set tangentially to the Courtyard of the Lions, although it is possible that at some point in the past it might have been part of an older palace. As Antonio Malpica[17] points out, it was Gomez Moreno who attributed this *qubba* to the palace of Ismail, serving as its entrance.

This case study presents a basic example of *qubba*, constituted solely by a vertical prism with a square plan, each side of which presents an opening in the

14. TORRES BALBÁS, L. Salas con linterna central en la arquitectura granadina, Al-Andalus, XXIV, 1959, pp. 197-220.
15. TORRES BALBÁS, L. «La Alhambra y el Generalife de Granada» Facsimile edited by the Universidad de Granada and the Patronato de la Alhambra y el Generalife. Granada. 2009.
16. End of the 13th century
17. MALPICA CUELLO, A. La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico, Universidad de Granada, 2002, Pág. 241

shape of a horseshoe arch at its base and a sequence of three openings with semicircular arches located under the cornice that supports the lobbed dome that covers the space. Two axes of symmetry structure its original layout, in later years it was attached to the rest of the ensemble, the Palace of the Lions, by extending two of its lateral walls.

Located across the street from it—the Calle Real Baja— was the Rawda, the cemetery of the Sultans, a space amply documented by Jesús Bermúdez Lopez[18]. He mentions the existence of a *qubba* in the area, on the basis of the remains of some pilasters and elements that can be found in the museum of the Alhambra.

Pedro Salmerón gives a more precise description of this construction, one that connects with the definition of *qubba* that we are using in this paper: "... it is a cemetery that is in part in the open air and refreshing as if it were a garden and in part covered by an important construction that shares similarities with the mausoleum of the Saadian princes of Marrakesh from the sixteenth century. With the layout of this building in mind, it is quite possible to think that the central space of the Rawda was covered by either a pitched timber structure or a dome with mocarabes set on four pillars at the corners. The perimeter spaces were probably covered by either flat timber structures or small wood vaults." Further on he adds that "the architecture of the mausoleum is linked with the notion of *qubba*, since this covered space would be the focus of the complex. The model of an empty central space framed by circulation areas, which in this case would also be part of the burial space, is related with other examples from ancient architecture, but also with closer examples found in the Alhambra itself"[19]. This interpretation can be completed with what Antonio Malpica describes in his archeological study of the Alhambra: "The excavations that have been carried out have shown the existence of a *qubba* supported by four pillars, certifying the existence of a square hall where three graves appeared. There are three low walls that define a larger space within which the mentioned *qubba* was located". He then adds that the configuration of this second *qubba* is unknown, but that it must have been similar to the Gate of the Rawda considering that they are from the same period and part of the same design[20].

IL. 2. Exterior of Puerta de la Rawda.
(photography: © Antonio Cayuelas)

IL. 3. Puerta de la Rawda: Dome.
(photography: © Antonio Cayuelas)

18. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 172.
19. www.pedrosalmeron.com/proyectos/La Rauda
20. MALPICA CUELLO, A. Op. cit., p. 239.

IL. 4. Puerta de la Rawda: Interior space.
(photography: © Antonio Cayuelas)

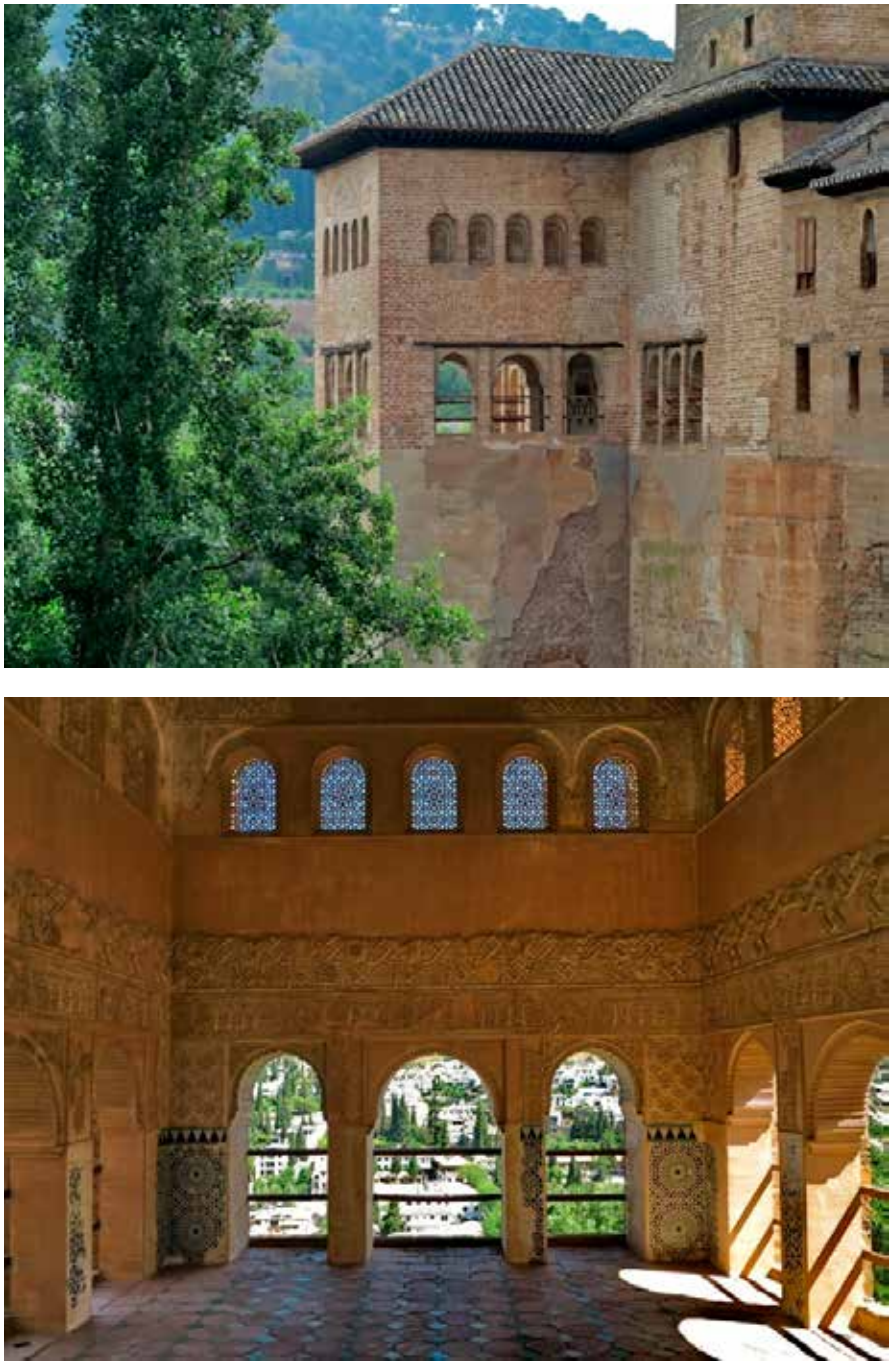
TOWER OF THE DAMAS. LOOKOUT *QUBBA* OF THE PALACE OF THE PARTAL[21]

In Islamic architecture it is not easy to visualize domestic layouts given the lack of functional differences between spaces. The only aspect that can be discerned is the hierarchical relationship that exists between the different rooms. These difficulties are specially telling in the Palace of El Portico. From a current perspective, interpretations can be made by understanding the palace as the result of a continuous process of change. A complex network of reconstructions and restorations can be recognized which have either underlined or erased transformations aimed at its residential use. This process has been ongoing, beginning in the Nasrid period, continuing after the fall of the fortress into the hands of the Catholic Monarchs when this area became private property and even after the Alhambra became a monument in 1891[22] managed by the public administration. It is possible to imagine the form of life this building accommodated if we abandon preconceptions, understand the fragmentary nature of the exterior spaces, the evocative intervention carried out by Torres Balbás and the alterations carried out at later dates by Prieto Moreno substituting the pilasters of the portico with columns. This is an example of a lookout *qubba*, in which the transparency that we perceive nowadays would have been exceptional at the time it was conceived, unless the distance that exists with the hill opposite the building, the Albaicin neighborhood, had been considered a sufficient parameter to safeguard its defense. There is not enough information to allow us to know what the original construction might have been like, therefore our interpretation will be based on the existing space, resulting from the thoughtful scientific restoration carried out by Torres Balbás, a clean restitution that gives us a good starting point.

The square plan, the ceiling and the rhythmic sequence of upper windows with latticework are typical features of a *qubba* that, in this case, adapt to the peculiarities of its setting. The notion of lookout does not fit in with the magnitude and corporeity of the existing space. From within, the room has an atmosphere and a scale that makes it a lot more than a lookout. In all *qubba*s, the absence of windows and doors and other original elements along withthe bareness of the spaces, speak of the absence of a whole range of features such as tapestries, curtains, wood lattice work or shutters. This enhances the feeling of openness we perceive nowadays, in contrast with what would have been the intimate and closed-in nature of a medieval Islamic lifestyle.

The building has a T-shaped layout, a *qubba* with a transversal hall that can be typically seen in palaces, but in this case the hall opens onto the courtyard with the pool by means of a portico, merging the hall and the access portico together into one space. We will find this model in other examples in more complex forms.

21. Built during the reign of Muhammad III (1302-1309). Restored by Torres Balbás (1923-24)
22. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 166.



IL. 5. Interior and exterior of Torre de las Damas. El Partal. (photography: © Antonio Cayuelas)

IL. 6. Exterior of Peinador de la Reina. (photography: © Antonio Cayuelas)

THE PEINADOR DE LA REINA. A REINTERPRETED QUBBA[23]

Analyzed through the lens and characteristics that we have outlined in this study, in its original configuration this tower was a *qubba* supported by columns at its base, from which an ascending space emerged, a central communication void covered by a wooden ceiling in the shape of the trunk of a pyramid. Its current physiognomy, the result of multiple transformations during the Christian period and several restorations from different periods[24], shows a suggestive inner layout that is a mix of manipulations and extensions of the original Nasrid space with the addition of annexes that have ended up occupying the entire area within the tower. Another possibility is that the tower was once much smaller and what we now see is the result of an extension[25].

The reorganization within the tower has led to the creation of a domestic space that has a forceful relationship with the surrounding landscape, beyond its original function as a mere lookout. The new observatory has two levels, the lower of which is the original *qubba* which was broadened, adding in all probability new openings along its perimeter wall. The roof of the tower extends outwards creating a gallery space that is tangential to the *qubba*, the frescoes of which speaks of the preferential use the space was given by the Christian monarchs. At the lower level, the transformation that can be seen is similar to the one carried out in the Mexuar: four columns were added to create a larger, more elongated space that, in this case, is open to the landscape on all sides. The overall result is the simultaneous existence of two atmospheres, one that is intimate and private in accordance with Islamic preferences, and another that is more extroverted, along the lines of Christian spatialities.

23. Tower of Nasr Ibn al-Yuyyus (1309-1314). Transformed by Yusuf I (1333-1354). Christian transformation (1537). Restoration of the interior by Torres Balbás (1929)

24. Torre Balbás' restoration stands out, the plans of which enable us to clearly identify the two operations he carried out. First he eliminated the floor slab that divided the central void into two levels. Secondly he opened and recovered several sealed windows in the lower level, creating a space that is quite connected with the outside, a very interesting perception from a contemporary perspective, but the existence of which is questionable during the Nasrid period.

25. From the outside, the distribution of openings on all sides of the tower, transmits the idea that, at first, the tower grew inwards, and the existence of putlog holes indicates that it was possibly connected with the rooms of Emperor Charles V that surround the Courtyard of Lindaraja.

IL. 7. Peinador de la Reina. Interiors. (photography: © Antonio Cayuelas)

IL. 8. Interior of the qubba at the north pavilion of Generalife.
(photography: © Fernando Alda)

GENERALIFE. LOOKOUT QUBBA OF THE NORTHERN PAVILION[26]

On the northern side of the Generalife a lookout *qubba* appears. It has a single opening on each of its sides, a configuration that can also be seen in the Tower of La Cautiva. As Rafael Manzano points out[27], the construction technique required to build marble columns and, therefore, the construction of double openings or geminated windows had not yet flourished in Granada when this space was built. This lookout *qubba* belongs to the group of T-shaped spaces that can often be found in the Alhambra, a type with a wide range of proportions as Jesús Bermúdez López details in the Official Guide of the monument. This layout can often be seen accompanying *qubbas*, and without doubt it is part of the compositional DNA we mentioned at the beginning of this article. In this case in the Generalife, like in the Partal, this mechanism enables the generation of a dual perspective towards the landscape from two parallel planes, one of which is set back from the other.

It is important to point out another unique aspect of this case study, that of the markedly vertical proportion of the opening with respect to the elevation in which it is placed. This proportion is enhanced outwards due to the double lining of the opening and its superimposition, or the jamb that is duplicated on two planes, producing a transition of scales that reduces the size of the actual window and its presence on the facade but maximizes the framing of the view from the inside. This compositional tool produces a second effect, it adds distance to the perception of the outer world, reducing the size of the framed landscape and enhancing the size of the inner space.

This way of sculpting the wall from the inside towards the outside may be the origin of what would later be the small alcoves that appear within the greater width of the walls of some of the defensive towers of the fortress, as occurs in the Tower of Comares. This mechanism, of medieval origin, will establish a tradition of creating small living spaces to either look out or rest, within wide stone or brick walls, constituting sequential transitions between intimate spaces and natures.

26. Built during the reign of Ismail I (1314-1325)
27. MANZANO MARTOS, Op. cit., p. 70.

HALL OF THE MEXUAR. A ROYAL QUBBA TRANSFORMED[28]

This hall was the central space of the palace of sultan Ismail I. There is "a central space with a square plan marked by four marble columns which, originally supported a very high dome decorated with a sea of unbroken glass"[29]. These elements recall the existence of a royal *qubba* or hall of the throne that was transformed during the Christian period with the demolition of the dome and the addition of a second storey. In this case, it is interesting to point out how the transformation of the space was produced, with the generation of an alternative solution that consisted in the integration of the *qubba* into a square hall to become a Christian chapel. This led to a change in the axiality of the space, the centrality of the Islamic square plan was turned into a directional longitudinal Christian nave. The replacement of the dome with a flat timber structure made the space lose its depth.

TOWER OF LA CAUTIVA[30]

This tower is known by practically all of the authors that study and refer to it as a palace-tower, and it is considered "a milestone that highlights the moment of greatest purity in Nasrid art"[31]. The sequence of spaces on the main floor, the access level, is a splendid synthesis of domestic Nasrid architecture where the two features that constitute the basis of this inhabitational model, the *qubba* and the courtyard, are blended with admirable precision at an orderly and contained scale.

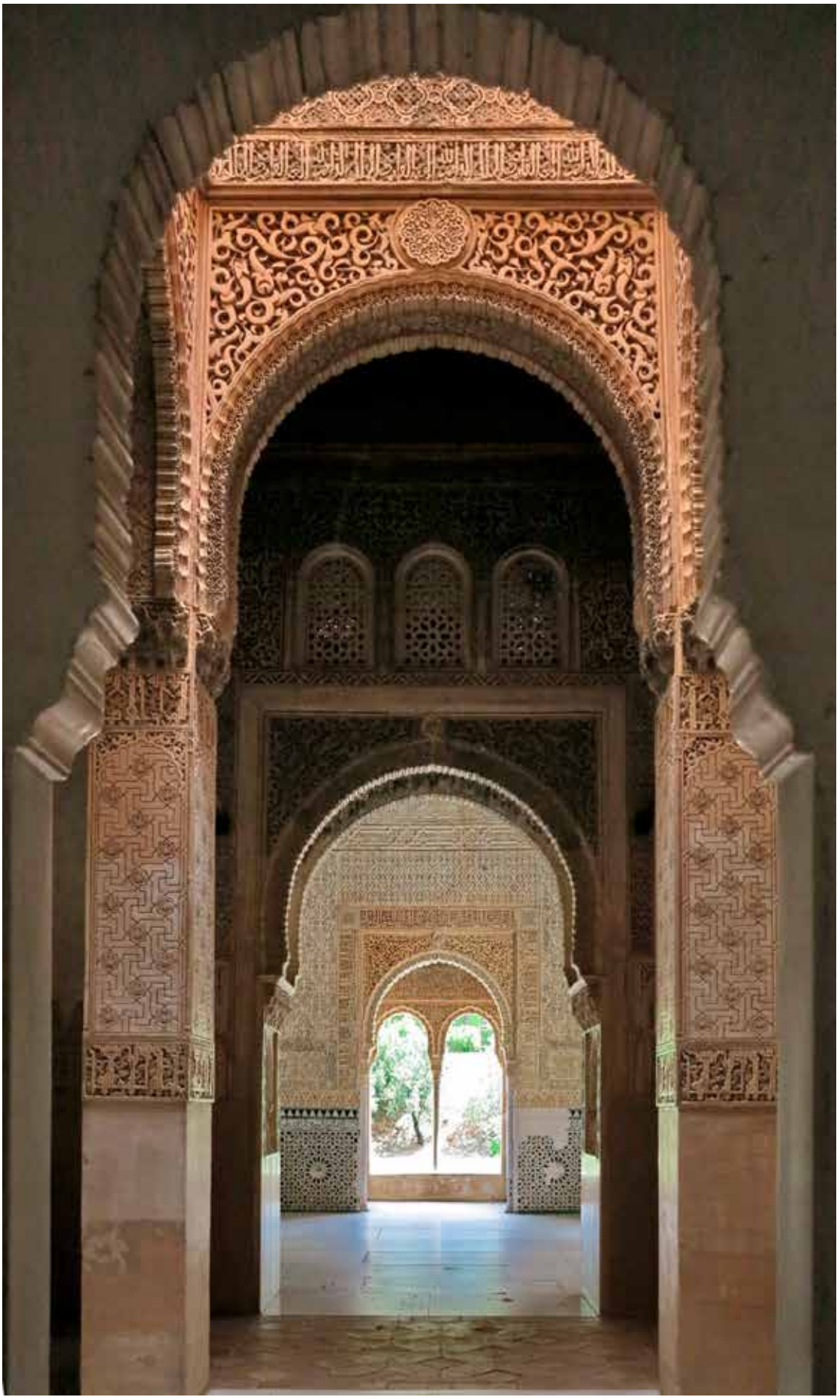
Over the entrance, between both spaces, a set of three-part openings with latticework repeats the ventilation and filtered lighting system that often appears in the antechambers of Nasrid *qubbas*. From within the courtyard, one can observe how the unique brick pilasters of Almohad tradition with their epigraphic inscriptions are lit by the calibrated light they receive.

As we continue the entrance sequence, after the courtyard we enter the *qubba*, which in this case occupies most of the lower level of the tower. Another aspect that calls our attention is the feeling of looking out that we have. The first impression is that this *qubba* follows the gradual composition we have seen in the lookouts of the Partal and the northern pavilion of the Generalife. In this case, the presence of a central opening on each side gives this *qubba* a double function, that of a lookout and that of a main domestic space. The novelty in this *qubba* is the presence of alcoves set in the thresholds of the geminated windows, with their *taqas* [32] in the jambs of the arches confirming their use as such. In any case we need to point out how, in this example of *qubba* that looks onto the landscape, the proportion between the size of the opening and the blank wall of the perimeter wall is reduced, favoring the compactly of the interior space. This relationship is quite different from the one we have seen in the Partal, where the openings are larger than the stretches of blank walls, hence accentuating the lookout feeling.

Studying the plan of the tower and standing at the center of it, it is surprising to perceive the difference between the interior space and the courtyard despite their equal size. The structural system of the courtyard fragments the space to differentiate between the void and the gallery that surrounds it, in contrast with the formal unity of the *qubba* itself.

This itinerary is completed by bringing the surrounding landscape into the space. The terraced gardens and orchards of the Generalife, the rammed earth retaining walls, the rows of cypresses and fruit trees of different sizes are all part of the landscape to the north of the walled fortress of the Alhambra. A panorama that has been in the process of recovery ever since the first interventions carried out by Torres Balbás, who understood the cultural value of this agricultural space and its importance to the sultans.

28. Built during the reign of Ismail I (1314-1325)
29. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 103.
30. Built during the reign of Yusuf I (1333-1354)
31. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 195
32. Small niches placed within the jambs of openings
33. Built by Yusuf I (1333-1354). Finished by Muhammad V



IL. 9. Entry sequence to Torre de la Cautiva. (photography: © Antonio Cayuelas)

IL. 10. Qubba of the Torre de la Cautiva. (photography: © Fernando Alda)

IL. 11. Interior of the Salón de Comares. (photography: © Fernando Alda)

PALACE OF COMARES. THE ROYAL QUBBA[33]

Without a doubt, this is the canonical *qubba* par excellence and the one that has been imitated the most in domestic architecture ever since. Its volume adheres to the proportion of a cube, its three dimensions are practically the same size, even though its height is incremented by fifty percent due to the elevation of the inner space of the wood ceiling, which is shaped like the trunk of a pyramid with different sloping planes, decorated with the *ataurejado* technique and crowned by a small central dome.

On the basis of the typological concept of *qubba* we have established, there are two different positions from which, from a generic perspective, the relationship is established with the rest of the rooms within each part of a complex. In the first, the *qubba* occupies a central space, articulating the combination of different rooms, such as in the Hall of Las Dos Hermanas. In the second, the *qubba* is located at the end of the central axis, and in this case it may also establish a relationship with the surrounding landscape. The Hall of the Throne in Comares follows this second disposition, with the added unique trait of being a royal *qubba*.

Our interpretation of the *qubba* as the nuclear compositional space of the interiors of the Nasrid palaces leads us to establish their complementary compositional quality with regards to the rectangular courtyard that Oleg Grabar identifies. As mentioned, we think that the different palaces of the Alhambra, spring from the articulated combination of these two cells, a rectangular, exterior and concave space, the courtyard, and a square, interior and convex space[34], the *qubb*a. Two spatial units the combination of which enables us to establish an analysis tool to discern the geometric concepts behind the Nasrid palaces.

The formal forcefulness of this *qubba* leads to a second analysis of two fundamental aspects of its spatial organization, the elaborate entrance sequence and the set of alcoves that, making the most of the width of the outer wall, establish transitions between the interior and exterior space. Even though the spatial solution provided by these alcoves is widely used in medieval architecture, to give the spaces carved into the wide walls of towers the character of rooms is crucial in the case the Hall of Comares, despite the contrast of scale that exists between them and the main space. This set of alcoves along the perimeter are awarded the same finishing as the main space, with the marked intention of giving them equal importance. But perhaps, the most interesting aspect is the ambiguous relationship that exists between the alcoves and their window openings, or between the source of light and the resting space. The subtle change in the level of the floor highlights the independence of these alcoves and accentuates their nature as transition spaces, making them autonomous spaces each with their own identity. To such an extent that Rafael Manzano[35] suggests that that the small central alcove on the northern facade has the traits of qubba in itself despite its reduced size. In an independent analysis of this space, we can see that it has all the canonical features of a *qubba* we have identified in this study.

34. The notions of concavity and convexity have been extracted from the text FORMAS (p. 69) of the aforementioned edition of the Manifiesto de la Alhambra.
35. MANZANO MARTOS, Op. cit., p 86

IL. 12. Sala de las Camas. (photography: © Fernando Alda)

HALL OF LAS CAMAS. BATHS OF COMARES[36]

The royal baths are from the same period as the Palace of Comares, and they were built by Abu-l Hayyay, Yusuf I as a "natural complement [to the palace] following the Hellenistic Roman tradition" in the words of Rafael Manzano.

The bath can be understood as the sum of two clearly differentiated volumes, the set of vaulted rooms and the pavilion that accommodates the Hall of Las Camas. In other words, the baths in themselves and a vertical volume that is an intermediate space that connects the baths and the Palace of Comares. This hall absorbs the 4.20-meter level difference that exists between the Courtyard of the Myrtels and the lower level of the bath. The vertical relationship unfolds visually by means of the central space, since the staircase, as is the norm in Islamic architecture, is hidden, set within walls and out of plain sight. Therefore, the relationship between levels is carried out by the central void, a covered courtyard stripped of visible vertical communication features. From our point of view, this space, which vertebrated the royal baths and had multiple functions—dressing room, relaxation room, meeting area, resting place and leisure area after the bath—can be interpreted in several ways. According to Rafael Manzano[37]: "this room is the first of a prototype of halls with central lantern supported by four central columns, ..., above which an upper floor is set with four L-shaped pillars on the corners with large openings between them."

He then adds: "The archetype of hall with lantern thus formed has immediate consequences in the civil architecture of the Alhambra. Its layout, with origins in eastern Mesopotamia or Iran, reached the West through Fatamid Egypt, the domestic architecture of which included halls with elevated lanterns known as *qa'a* that served as reception and ceremonial halls and were the result of covering up the courtyards... Under the lantern, known as *mamraq*, a fountain and basin was usually placed. Two alcoves or deep niches always opened onto the *qa'a*, with wide resting benches known as *liwans*, a term that derives from the Persian *iwan*".

Main hall, hall with lantern, covered courtyard, resting room, etc... many are the names used for the Hall of Las Camas in an attempt to identify it by its form or its use. Its character as a central void that functions like an intermediate space with living areas on the lower level has led it to be generically known as a covered courtyard with a lantern, as seen from a Western perspective. However, through the lens of Nasrid architecture, it should be understood as a *qubba* or as a variation of such. This interpretation was already made by Basilio Pavón in the chapter he dedicates to the Palace of Comares[38]: "Yusuf refurbished this building introducing the *qubba* of the resting room ...", a statement we will delve upon further on. In the lower level, the layout of the square space with its four columns on each corner coincides with that of the amputated *qubba* of the Mexuar we have already described. The side alcoves, despite their reduced size, are equivalent to the ones that can be found in the Hall of Abencerrajes, a royal *qubba*. The lantern and the way the space is crowned is similar to the solution we have seen in the Gate of the Rawda, a building that, as we have mentioned, precedes the construction of these baths according to several authors. Lastly, the *qubba*, understood not only as a central hall, but also as a space that connects rooms

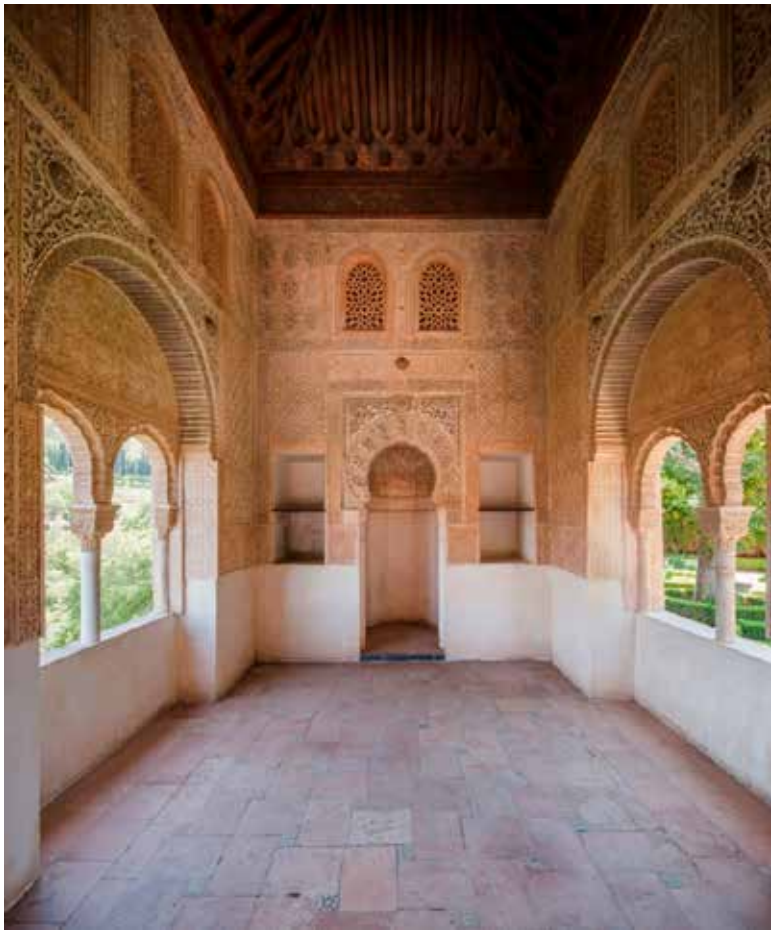
36. Built during the reign of Yusuf I (1333-1354)
37. MANZANO MARTOS, Op. cit., p. 91/92
38. PAVÓN MALDONADO, B. El Palacio de Comares, in Estudios sobre la Alhambra I, Granada, 1975. p. 73. Quoted by MALPICA CUELLO, A, La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico, Universidad de Granada, 2002, pp. 218-220

on several levels by means of a void with a double height, has precedents in other *qubbas* in the city, such as in the one at the Cuarto Real de Santo Domingo, or in the major *qubba* of the Hall of Las Dos Hermanas. Therefore, and in accordance with our hypothesis, we consider the Hall of the Baths a kind of evolved *qubba* that enriches the typology by articulating several superimposed levels, and by establishing diagonal visual and lighting relationships from different points in the space.

QUBBA-ORATORY OF THE PARTAL[39]

This is definitely a unique building, an Islamic oratory built following the shape of a small *qubba*, the mandatory canonical orientation of which towards Mecca coincides with the direction of the northern wall of the fortress of the Alhambra, as Jesús Bermúdez López points out[40]. This small pavilion has some additional characteristics. Due to its use as a prayer space, the most evident is the presence of a *mihrab* in the form of a small niche within the southeastern wall of the building. The second is the layout of its plan, in which the original square is extended by means of an entrance space separated from the main space by an arch supported by two columns, thus creating a transition between the *qubba* and the exterior that is reduced to the scale of a threshold. Nevertheless, the rectangular ceramic tile floor is continuous in the two, and the columns embedded in the side walls supporting the arch that delimits the space of the qubba do not reach the floor, accentuating the feeling of a unitary space that is fragmented solely in its vertical composition. Coinciding with this spatial directionality, two cupboard spaces carved into the wall on either side of the *mihrab* enhance the longitudinal perception of the room.

All of the attributes of the *qubba* we have described appear in this small building, adapted to its small size, much in the same way the small alcove Rafael Manzano described as a small *qubba* and that we have mentioned at the center on the northern facade of the Tower of Comares where the sultan sat does. We can also observe how the space under the arches on the side walls is compressed towards the geminated windows, creating a double superimposed plane, a version of the deeper recesses we have seen in other cases. Also present are the sets of windows with latticework along the upper perimeter of the walls to light the structure of the ceiling.



IL. 13. Oratorio del Partal. (photography: © Fernando Alda)

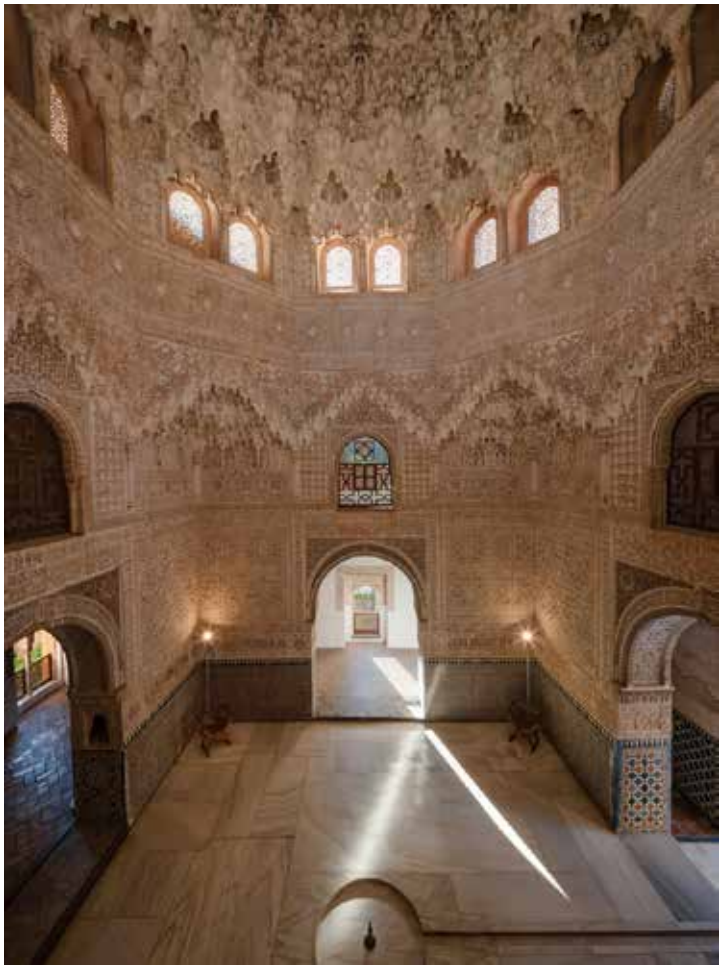
PALACE OF THE LIONS. A COMPOSITION OF ROYAL QUBBAS[41]

This palace is an example of extraordinary accord, the result of mutual influences between two cultures, as Antonio Orihuela describes[42]: "The Palace of the Lions is a unique case within Nasrid domestic architecture, given the existence of porticoes on all four of the sides of its courtyard. It is a fortunate synthesis between the usual cross-shaped layout of traditional

39. Built during the reign of Yusuf I (1333-1354)
40. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 168. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 155.
41. Built during the reign of Muhammad V (1362-1391)
42. ORIHUELA UZAL, A. Casas y Palacios Nazaríes SXIII-XV, Lunwerg, Barcelona. Legado Andalusí, Granada. 1996

Islamic gardens and Mediterranean courtyards with peristyles."Another invaluable research on this matter is the one carried out by Antonio Almagro[43] regarding the exchange of concepts and compositional ideas between Christian monarchs and the Arab sultanate that took place during the reigns of Pedro I and Muhammad V.

Regardless of the many hypotheses that exist regarding the influences and origins of the Palace of the Lions, there are sources that confirm the many voyages of the sultan and his court, thus pointing to an awareness and knowledge of the existence other architectures, both Christian and Islamic.



IL. 14. Sala de las Dos Hermanas. (photography: © Fernando Alda)

The Palace of the Lions is located tangentially to the Palace of Comares, contrasting with it while fitting in with precision between it, the Baths of Comares and the Rawda. It recovers the typology of the cross-shaped courtyard instead of using the well-established Nasrid scheme of a courtyard with a pool. Despite maintaining a north-south axis, parallel to that of its predecessors, a second transversal east-west axis is added to the layout. Both are unified by the perimeter galleries that Antonio Orihuela, as we have seen, describes as connected porticoes. These galleries are grouped into pairs, and each pair is different. Those that run from north to south, due to their width, have the function of being covered communication corridors, while the ones that run perpendicularly, given their greater width, acquire the role of rooms in themselves. Moreover, the halls that are set parallel to these galleries are open and interconnected, suggesting that their use was simultaneous. Therefore, to the inhabitational nature they have in the Hall of Comares, we must add their parallel connectivity, something that is non-existent in the aforementioned palace. This continuous element along the perimeter of the courtyard evidences the influence of Christian cloisters in the layout of this space.

In the spaces set along the north-south axis we can see certain similarities between the Palace of the Lions and the Palace of Comares, with subtle differences. The first is the duplicity of *qubbas* on either end of the axis. The second is the change of the position of the transversal hall next to the *qubba*, that is, the way in which the usual T-shaped plan of the *qubba* and ante-chamber is laid out. If we observe the sequence of spaces towards the north, the main difference lies in the relationship each palace has with the surrounding landscape. In the case of the Palace of the Lions, the hall that is transversal to the axis, the Hall of the Ajimeces, is placed after the *qubba*, as a transitional space between it and the unique lookout

43. These ideas have been exquisitely laid out and developed by ALMAGRO GORBEA, A. Palacios medievales hispanos, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008

44. BERMÚDEZ LÓPEZ, Op. cit., p. 130.

45. In the book Casas y Palacios nazaríes, S XIII-S XV he suggests that "these pavilions seem to have their origins in similar structures which Christian cloisters across from the refectory, albeit their placement unaligned with the axes and the presence of just one such pavilion"

46. ALMAGRO GORBEA, A. Palacios medievales hispanos, Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2008. P. 99

of Lindaraja, which, as Jesús Bermúdez López point out[44] originally looked onto the Albaicin neighborhood. In the case of Comares, the transversal hall, the Hall of La Barca is placed before the *qubba*, taking on the role of ante-chamber to the Hall of the Throne. In short, in Comares, the transversal chamber precedes the qubba and in the palace of the Lions it succeeds the qubba, two different ways of understanding domestic space. Another characteristic that appears in these *qubbas* is the position of the upper rooms placed to the sides, from which to observe the space unseen. This is perhaps another step in the evolution of the *qubba*, the nearest precedents of which can be found in the Palace of Comares, both in its own *qubba* and in the baths, in the latter at a rather reduced scale. In the Palace of the Lions we can observe that the entrance sequence into the *qubba* is repeated again on the southern side, into the Hall of Abencerrajes. The uniqueness of the layout of the Palace of the Lions lies in the second east-west axis, as we have mentioned. This axis is longer than its perpendicular and it is enhanced by the presence of two pavilions, which also have square plans. In an unprejudiced interpretation of the compositional features that make up the palace we could say that these *qubbas* become outdoor spaces, turning into leisure pavilions in the courtyard and acquiring a new role, one that has to do with the origin of the qubba as a funerary pavilion, or , in Antonio Orihuela's interpretation[45], a feature that can be traced back to Christian influences. Almagro[46] refers to them as pavilions in the form of *qubbas*, and points out that the exchange of formal ideas also occurred between different Islamic kingdoms.

As for the Hall of the Kings, let us begin our analysis by stating that its name is misleading, since it is hard to identify this space as a single hall due to its layout as a succession of three *qubbas* connected by short passages with rooms that include divans, as Rafael Manzano points out[47], along with deep cupboard-like niches. All in all this 'hall' is comprised of ten consecutive spaces and two cupboard spaces. As such, this ensemble can be perceived as a grand longitudinal nave clearly marked by the chiaroscuros produced by the sequence of *qubbas* and the transitional spaces between them.

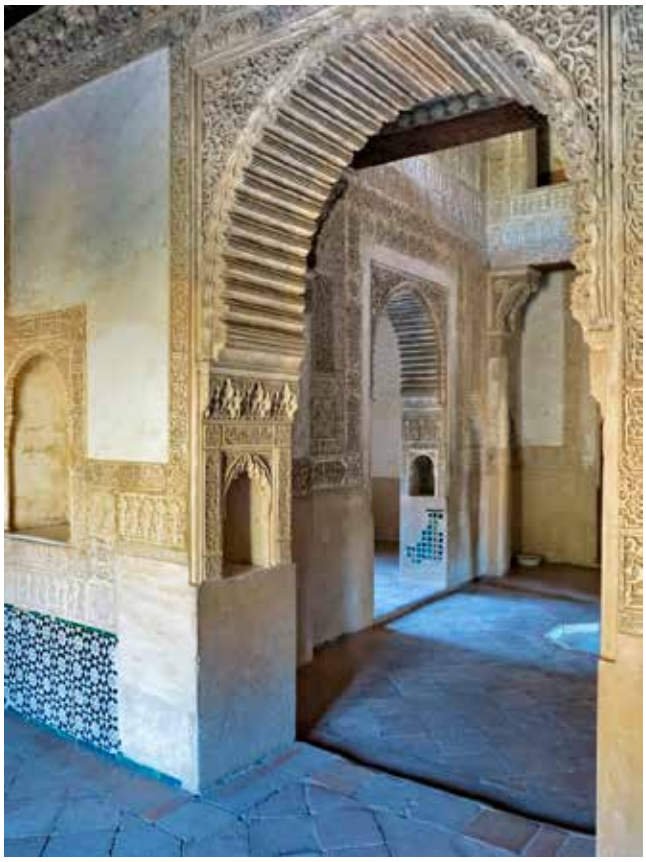
Looking at the Palace of the Lions as a whole, we can conclude that the *qubba* has endless spatial possibilities, that it can be shaped and built into different architectural forms, providing ample possibilities for the germination of architectural compositions. This palace can be understood as the orderly sum of different types of *qubbas* which have very different and specific functions. It is an extraordinary synthesis of Islamic and Christian architectural concepts built and embellished by the refined language of the Nasrids.

TOWER OF THE INFANTAS. A DOMESTIC QUBBA[48]

This tower-palace presents a variation of the *qubba* we have presented in our analysis. Its height is similar to the Gate of the Rawda, but in this case, as in the baths of Comares, the *qubba* expands vertically to articulate two levels plus the lantern that covers the space. Therefore, to its nature as a central space with a square plan we must add its capability of articulating the cross section, where the transversal and diagonal relationship between the spaces occurs in what we could call, in architectural terms, a covered courtyard. Here, the original concept of *qubba* is enhanced by new spatial qualities that add architectural complexity to the composition. If, as we have already seen in the Hall of Las Dos Hermanas, the accent is placed in the visual perception of the stratification of light, in the Tower of the Infantas, what is articulated vertically is space in itself. The complexity of the composition of the space of the tower on the two Cartesian axes is such that in this case the *qubba* transcends its habitual symbolic role. It is not only covered by a mystical interpretation of the celestial sphere, it is also the place around which all of the rooms in the palace revolve, making the entire ensemble resemble a Mediterranean courtyard house. The lantern that covers the central space is what still makes it a *qubba*. Regardless of the transformations it underwent when it was turned into a private home and during later restoration processes, we believe it is an important contribution to understanding the evolution of the *qubba*. On the basis of Antonio Orihuela's hypothesis expressed in his text *Houses and Nasrid Palaces. 13th-15th Centuries* that this is one of the last exam-

47. MANZANO MARTOS. Op. Cit., p.119/120

48. Built during the reign of Muhammad VII (1392-1408). The chronology has been extracted from the texts written by Jesús Bermúdez López in the Official Guide of the Alhambra



IL. 15. Interior of the Torre de las Infantas. (photography: © Antonio Cayuelas)

ples of such spaces built during the Islamic period that remains standing within the Alhambra, and in our understanding of this *qubba* as a compendium of different precedents, we think that this space is an intermediate example of a traditional *qubba* with all of the features and traits we have been describing, with the addition of a covered courtyard.

CONCLUSIONS. SOME IDEAS THAT DERIVE FROM THIS ANALYSIS

The *qubba* is a type of space that, during the Nasrid period, renewed its symbolic and representational role, serving as the basic cell in the generation and development of different Islamic buildings. It had a transcendental role in the production of a diversity of spaces, from the house to the cemetery, including baths, royal halls and lookouts... Its position can be central and centripetal, off centered at the end of spatial sequences, or grouped as part of larger compositions, but it never relinquishes its importance and presence. The atmosphere within is unique, making it stand out within architectural configurations. This is independent of its size, from the Oratory of the Partal to the Hall of Comares shared aspects are perceived that are intrinsic to this typology. *Qubbas* are recognizable features, and they can be efficiently diversified, functionally accommodating multiple activities because the use of space in Islamic architecture, as we have seen, is open, flexible and versatile. Nasrid architecture is based on a cell that is the origin of it all, the qubba. This cell is scaled or set within a sequence in order for spaces to serve their purpose.

This not only occurs in plan, but also in section, giving each room the importance it needs. The inner elevations articulate the superimposition of levels, the stratification of atmospheres and upper floors, enhancing the verticality of the space. The *qubba* is always identifiable within a composition of architectural spaces due to its formal and spatial attributes. It has a square plan and two organizational axes, light and ventilation are stratified by means of different kinds and sizes of openings, but they always

present two different scales, they are larger at floor level, and higher up, they appear as sequences of small windows. The configuration of these elevations is completed by the graphical quality of their finished surfaces and the incorporation of epigraphic inscriptions.

As Oleg Grabar indicates in his text "form in the Alhambra are not specially original", what makes spaces stand out is that "their layout and quality is unique"[49]. This fits in with our approach. Originality does not characterize the forms and spaces of the Alhambra, however the refinement of models, the implicit quality seen in the subtle variations of a type—the *qubba*—and the technological advancements of its construction do. The identification of some of the most controversial spaces as *qubbas* is not determining. We have identified a spatial type that appears in multiple forms which is the centerpiece of most complexes. This space and the courtyard are the two helixes that constitute the DNA of the architecture of the Nasrid palaces.

49. GRABAR, O. Op. cit., p. 199.

IL. 16. Comparative Study of qubbas. Drawing: estudio Antonio Cayuelas

A NEW ARCHITECTURAL APPROACH TO THE ALCAZABA AND THE TORRE DEL HOMENAJE

LA ALCAZABA Y LA TORRE DEL HOMENAJE BAJO UNA NUEVA MIRADA ARQUITECTÓNICA

ADELAIDA MARTÍN MARTÍN
UNIVERSIDAD DE GRANADA
adelaida@ugr.es

RESUMEN El presente artículo, es un fragmento de la tesis doctoral: «De la QASABAT al-QADıMA a la ALCAZABA ROJA», en la que se realiza un detallado estudio de la Alcazaba de la Alhambra, elaborado gracias a la recopilación y análisis de la diversa y amplia información existente sobre la misma. En este contexto abordamos una descripción del conjunto, y se elige la torre del Homenaje por ser un elemento clave en el funcionamiento de la Alcazaba, siendo la torre más importante desde el punto de vista estratégico. Se ofrece una descripción de la fortaleza y del elemento elegido, su evolución histórica y su caracterización arquitectónica, aportando inéditas planimetrías e infografías sobre la Alcazaba. Gracias a la documentación gráfica existente y tras numerosas visitas a la Alcazaba; para comprobar y tomar medidas in situ, hemos redibujado la Alcazaba y sus elementos para ser más fieles a la realidad material existente y mostrar con claridad una de las mejores alcazabas hispanomusulmanas.

PALABRAS CLAVE Alhambra; Alcazaba; Torre del Homenaje; Construcción defensiva; Modelado 3D

ABSTRACT The following article is part of the doctoral thesis entitled "De la QASABAT al-QADiMA a la ALCAZABA ROJA", a detailed research into the Alcazaba of the Alhambra, drawing from a wide range of diverse existing literature. In this context, a general description of the fortification is presented and, for that purpose, the Torre del Homenaje is selected since it was a key element in the Alcazaba's functions and also, as it was the most important tower from a strategic point of view. A description of the fortress and its key tower is provided, together with a historical evolution and architectural characteristics, including unpublished renderings of the Alcazaba. By means of the existing graphic visual information and after the numerous visits to the monument, the Alcazaba and its elements have been redrawn to create a more precise representation of the exiting material, and to clearly portray one of the finest examples of Hispano-Muslim Alcazabas.

KEY WORDS Alhambra; Alcazaba; Torre del Homenaje; Defensive Construction; 3D Model

CÓMO CITAR / HOW TO CITE MARTÍN MARTÍN, A. A new architectural approach to the Alcazaba and the Torre del Homenaje. *Cuadernos de la Alhambra.* 2019, 48, 175-199. eISSN 2695-379X.

Received: 20 January 2018 | Reviewed: 30 March 2018 | Accepted: 5 June 2018 | Published: 27 November 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Legal Deposit: GR 70-1965

Introduction

Most texts referring to the Alhambra have typically focused on the study of the palaces due to their impressive architecture and dazzling beauty. The Alcazaba has usually been left aside or, in the best case, it has been treated in a descriptive way and thus its worth as one of the best citadels in Spain has been overlooked. Only a few authors, such as Manuel Gómez Moreno, Leopoldo Torres Balbás, Jesús Bermúdez Pareja and, more recently, Basilio Pavón Maldonado, Antonio Malpica Cuello, and Carlos Vílchez Vílchez, among others, have provided in-depth studies on the subject and bestowed on the Alcazaba the significance that it deserves.

There are two main reasons to carry out exhaustive research on the Alcazaba of the Alhambra. The first one is that it is a sample of defensive construction that became a model for other Hispano-Muslim fortresses, and the second one is, as mentioned, that it is a building that has long stood in the shadows of the beautiful palaces of the rest of the citadel, which often have disguised its value and this in spite of being the seeds and origin of the entire complex.

Until the beginning of the 19th century, the Alcazaba was just one of the many obliterated and forsaken buildings in the Alhambra, a state of dereliction that could be seen in the ruined towers and walls, neglected vegetation and general lack of maintenance. At the end of that century, however, thanks to a series of finds, mostly by Mariano Contreras, Modesto Cendoya, Torres Balbás and Bemúdez Pareja, the space became the subject of a series of interventions that mainly involved the cleaning of rubble and riddance of elements lacking in value[1]. The removal of rubble from the parade ground, which up until then had been a sort of untended vegetable garden and orchard, meant the discovery of the military quarters, attracting the attention of the first researchers, who had previously seemed more interested in the ornamentation of the palaces than in the archaeological remains found in their surroundings.

In this article, we approach the Alcazaba of the Alhambra in order to recognize its fundamental value as a model of defensive construction that adapted to its environment and took advantage of it whenever it was necessary to implement reforms and modifications.

The Alcazaba is described in detail, and the Torre del Homenaje has been chosen as an example of the work that has been carried out throughout the doctoral thesis regarding each of the components of the Alcazaba. A graphic description of the extant elements, a definition of their physical and spatial characteristics, and a study of the period when each of them was built and of the transformations that they suffered through time are included.

Obviously, it is very complicated to establish a fully-documented chronology. The significant lack of written sources, unreliable plans and the scarcity of archaeological data prevents us from understanding clearly and concisely the way in which the premises were originally designed and how they materialized through time. By way of a conclusion, in this paper plans and renderings accompany the literary description of the building in the hope that they will help to understand the complex of Alcazaba visually as well as each of its composing elements. This task was carried out by gathering the abundant and varied graphic information that exists and by correcting the errors and inconsistencies that it presents to the extent possible.

1. Beginning at the end of the 19th century, the main events that took place and changed the evolution of the Alcazaba were: a) In 1890 Mariano Contreras discovered the original door to the military grounds and the baths at the foot of the Torre de la Vela, b) between 1909 and 1918 Modesto Cendoya excavated and consolidated the Parade Ground, and c) Leopoldo Torres Balbás consolidated its structure and layout by means of the innumerable intervention projects that were carried out during his period as directing architect from 1923 to 1936.

Under our guidance and using all the available information, the design studio Carlos Álvarez Velázquez built from scratch a 3D model of the citadel that can be visualized at https://youtu.be/Fhj219-YTHs.

In the course of our research we constantly faced problems regarding the inconclusiveness of partial studies which, given their mostly descriptive nature, had no technical character. As mentioned, the lack of archaeological information and the poor quality and incongruity of the plans hindered the investigation.

During the data collection process, the Alcazaba itself was used as the main source. The value of archaeological research to contribute to the historical knowledge of the past was taken into account, as well as the existing historical documentation that was considered useful to establish possible dates and all the previous research work that, to some extent, focused on the evolution of the Alcazaba. Numerous images were analyzed and interpreted through the lens of their historical and cultural context, considering this most intuitive way to get to know the Alcazaba and its transformations. Each image of the Alcazaba of the Alhambra contains an interpretation of its evolution, offering a story or memory of the complex's life throughout time.

Lastly, the most relevant materials and building techniques that were used in the Alcazaba, whether habitual or exceptional, were also studied, together with the constructive typologies and their historical evolution, in order to establish a chronology.

By using such a methodology and proposing such objectives, we present a fragment of the doctoral thesis "De la QASABAT al-QADIMA a la ALCAZABA ROJA", in which an in-depth study of one of the best citadels in Spain is offered.

THE SETTLEMENT ON THE SABIKA HILL

In this section we tackle the building activity that could have taken place on the Sabika hill up to the time of the arrival of the Catholic Monarchs, starting with the period in which it is thought that the Ibero-Roman Granada (Iliberri) was first settled.

Authors such as Leopoldo Torres Balbás[2] and Jesús-BermúdezPareja[3] are of the opinion that the Alcazaba was formalized after the re-construction of an existing late-Roman castle on the Sabika, the name the hill of the Alhambra receives. Their claim is substantiated by the fact that the foundations for most of the walls and some of the towers can be dated back to a period before the 11th century.

However, other scholars, like Antonio Malpica Cuello, contend that it is rather complicated to determine in all certainty when the Sabika hill was first settled:

> […] the traces remaining today do not permit to know vestiges pertaining to those possible first constructions and, in any case, they should not be considered more than a military structure clearly differentiated from the city par excellence in that space, Ilibra . . . thus , today it is accepted that […] the Red Hill was first occupied in medieval times.[4]

It is not illogical to think that the vestiges pertaining to this period can come from materials that were originally used in the Roman city of Iliberri due to the fact that, upon their arrival, and because of the lack of materials and haste, the Arabs may have used such material to erect their first buildings. That possible reuse of materials may have favored the different theories regarding the dates of occupation of the Sabika hill.

Following that line of thought, even Leopoldo Torres states at some point that both the Roman graves found on the southern slope towards the Mártires and the architectural fragments and inscribed stones from that period that were found throughout the grounds, walls and towers of the Alhambra could have been taken there from the Qadima Alcazaba hill across the way, where similar remains were discovered in the 17th century[5] after some excavations.

In his opinion, the same thing may have happened with regards to the Visigoth stone plaque that was unearthed in the Casa Real Vieja during the second

2. For information about the existing constructions on the Sabika hill previous to the Nasrid period, see his "La Alhambra de Granada antes del siglo XIII" *Al-Andalus*, 1940, nº 5, pp. 155-174.

3. *"The first data that we have about its settling are not archaeological. They come to us through written Arabic sources. Nevertheless we can assume, due to the strategic space that it occupies, that the hill was most likely settled during Roman times. Such a claim is sustained by the Roman mortar found next to the Torre del Homenaje."* BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Alcazaba y torres de la Alhambra*. Granada: Caja de Ahorros, 1972.

4. MALPICA CUELLO, Antonio. "La Alhambra, ciudad palatina. Perspectivas desde la Arqueología". *Arqueología y Territorio Medieval*. 2001, pp. 205-255.

5. *". . . just before 1930, while excavating the surroundings of the Torre del Agua, in the Secano of the Alhambra, I found a stone lintel with a Lain inscription about the ornamentation in a forum and basilica. According to ancient descriptions, it was on the gate of entrance to the tower until the destruction that the French caused to the Alhambra premises before leaving Granada during the War of Independence."*TORRES BALBÁS, Leopoldo. Op. cit., p.182.

half of the 16th century and that could have been brought there from another site.[6]
Therefore, since there is no reliable documentation on the subject, the time when the Sabika was first settled is yet to be determined. The most recent research suggests that it must have been after the Roman and Visigoth periods, thus it is difficult to establish an origin of the building before the 9th.

9TH CENTURY. HISN OR QAL'A AL-HAMRA

The earliest written documents pertaining to the site that is the object of our analysis come precisely from the 9th century. The oldest reference dates from the year 860, and it states that there was a castle on the site of the Alcazaba where Muslim troops took refuge whenever they were harassed by Andalusian natives. A similar account appears in sources by Muslim historians describing events that took place in the year 889: Arabs under the leadership of Sawwar who were fighting Andalusian natives found shelter in the castle, which is now called Qal'a al-Hamra, or "red castle".[7]
Those first references must be taken with caution due to the propensity of Islamic historiography to offer subjective interpretations of news. There are versions that adapt to contemporary events by using the names of well-known places and people[8]. In addition, the analyzed texts are not originals but later copies of them, which adds even greater uncertainty.
The first historic references to Qal'a al-Hamra as an occupied location appear in the following texts:
In Ibn al-Jatib's *Al-Ihata* (14th century):

> [...] he was the one who fortified Madinat al-Hamra during the night, so that the light of the fires could be seen by the Arabs of al-Fahs [vega].[9]

In a text by historian Ibn-Hayyan (11thcentury) describing the Muladí uprising:

> Intense nationalistic feelings started to grow among the Arabs and Christians of the city of Elvira and divided them into two antagonistic sides. The Arabs, being a minority there, had to resort to the Granada fortress (Alhambra) as their refuge even though its walls were in ruins at that time. They took shelter there and, during the day, began to fend off the attacks of the Spaniards and Muladís, their bitter enemies, who harassed them and forced them to fight. At night, by the light of their torches, they rebuilt the damaged sections of the fortress.[10]

The existence of a fortress is made clear by both texts and two possibilities arise:

- That a castle existed in *Garnata* which was restored by Sawwar Ibn Hamdun in the 9th century.
- That Sawwar himself built a fortress in the 9th century.

At present, both options are hard to confirm and demonstrate because no systematic archaeological studies have been carried out in this section of the Alhambra[11] and the standing structures of the Alcazaba do not permit us to recognize vestiges of those first constructions.
Regarding the origin of the name al-Hamra, which appears in the 14th century text, there are several theories:

- The reddish light of the torches that were used to work at night gave name to the site.
- The name comes from the reddish color of the ground of the hill itself.

For the majority of the authors studied, the name comes from the color of the clay of the hill where the monument is located, which was used both to build its foundations and walls.
A more recent study by María José de la Torre yields objective data in relation to the original color of the external walls of the Alhambra. She dates the origin of the monument in the 11th century.[12]
Independently from these theories, it is clear that the name of the Alhambra, al-Hamra, is previous to the rise to power of the Nasrid dynasty and that the fortress appears under such a name in the texts that were analyzed.

6. It is built-in over the outside door of the vestry of the Santa María de la Alhambra church and it mentions the building and consecration of three churches, one of which was located in a place called Natívola, the location of which is unknown, between the years 594 and 607.
7. In 889, the murders of the Arab leader from Granada, Yahayaibn Suqala, and some of his followers gave origin to the rebellion of those who had converted to the Islamic faith. Facing the uprising of all the district, or *cora*, Yahaya's successor,Sawwaribn Hamdun al-Qaysi was forced to take refuge in Qal'a al-Hamra.
8. PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel. "La Alhambra y el Generalife de Granada". Artigrama. 2007, nº 22, pp. 187-232.
9. GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Foco de antigua luz sobre la Alhambra.* From a text by Ibn al-Jatib.Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1988.
10. Ibn HAYYAN. "Al-Muqtabis iii". Trans. José E. GURÄIEB. *Cuadernos de Historia de España*. 1952, xviii, pp.155-156.
11. MALPICA CUELLO, Antonio. Op. Cit, pp.205-255.
12. DE LA TORRE LÓPEZ, Mª José. *Estudio de los materiales de construcción en la Alhambra* (Tesis Doctoral) Granada: Universidad de Granada, 1995, p.213.

11TH CENTURY. ZIRID PERIOD. HISN AL-HAMRA

For the analysis of the history of the monument in the 11th century, researchers rely on the memoirs of Abd Allah (1077-1090), which offer new data on the historic evolution of the Alcazaba of the Alhambra. The texts mention several constructions on the Sabika hill during that century.

According to this source, one of those constructions was the fortress "Hisn al-Hamra", built by the Jew Yusuf Samuel Ibn Nagralla (an advisor to the Zirid monarchs around 1052) as a refuge for his family and himself:

> In his memoirs, Abd Allah, the last granadino Zirid, says that the Jew Samuel ibn al-Nagrila [. . .] had the Alhambra fortress built to take refuge in it with his family until peace be restored upon the arrival in Granada of king al-Mu'tasim of Almería and his taking control of the city. Therefore, the construction of the red fortress must have taken place in 1052, the year when al-Mu'tasim began to rule over Almería and the years 1056-1057, the time when the well-known vizier was murdered.[13]

We must point out that the 11th century was characterized by the existence of continuous conflicts among Christians, Jews and Arabs. In the mentioned memoirs, the construction by Samuel ibn-Nagrela of a fortress on the Sabika that became his residence is seen, in this context, as a sign of the Jew's fear of a revolt of the Muslim population against him. Leopoldo Torres Balbás interprets that Abd Allah refers to the re-construction extension of a previous fort.

As for the settlements on the hill, the Arab texts state that after the tragic death of Joseph ben Nagrela, Abd Allah himself says that when he ordered the construction of a wall contiguous to the Alhambra, the workers found a pot full of gold coins while digging on the site of the Jew Abu-l-Rabi's house, Joseph's uncle:

> These gold *yafari* coins had been issued by the *taifa* king from Zaragoza, Abu Yafar Ahmad ibn Sulayman, whose *kunya* gave name to the Aljafería. Since these foundations of the new wall formerly had been part of the house of the Jew Abu l-Rabi, King Badis' treasurer, Abd Allah thought that there may be more buried treasures, and he ordered his son to come. The latter lived in Lucena, where he had fled from Granada because of the "pogrom" of 1066. He was the son-in-law of Ibn Maymun, a trustee of the Lucena Jewish community who had been named by Abd Allah himself. Ibn Maymum thought that the summon was part of a plot to have his son-in-law sent to prison, so he advised him not to go. In addition, as a result of all this, Lucena's Jewish population rose up in rebellion.[14]

The section of wall that is mentioned in the text is the one that descends from the northern side of the Alcazaba and connects with the city through the Bab al Difaf gate. It was excavated and rebuilt using brickwork in 1960 by Jesús Bermúdez Pareja.

From these texts it can be deduced that the Alcazaba was part of the settlement of Granada in the 11th century. On this subject, Antonio Malpica Cuello says:

> The Alhambra [was consolidated] as a citadel that was connected to the city by a section of wall and a *coracha* that made it possible to get water from the Darro . . . On the north side of the Alcazaba some small towers that barely break the line of the wall can be clearly distinguished. They must be the result of the building design from the Taifa period. Even the irregular polygonal shape of their plan makes us think that visible traces of the primitive Zirid enclosure must still remain […] The second text stresses that when the wall that connected the Alcazaba to the city was built, some remains, possibly from the Jewish vizier's construction, were discovered […] Anyhow, it is obvious that the consolidation of Granada as an urban center and its growth put into play the land on the Red Hill, giving it a predominantly military role. The adaptations carried out are perceptible without a great deal of difficulty by observing the standing remains, even though a detailed study is needed. The most relevant of those reforms is the reuse of the wall to build a *coracha* that went down to the Darro from which to take water. There are still some visible vestiges of this at the so-called Puente del Cadí, which is really Bab al-Difaf.[15]

The analyzed texts prove that:

- The Alhambra citadel was designed, like the city of Granada, taking into account the functional and spatial transformations that the fortification underwent through time. It went from being a Hisn (in

13. LÉVI-PROVENÇAL, Évariste and GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *El SigloXI en 1ª persona. Las "Memorias" de ÀbdAllah*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
14. LÉVI-PROVENÇAL, Évariste and GARCÍA GÓMEZ, Emilio. Op. Cit. Pp. 238-240.
15. MALPICA CUELLO, Antonio. Op. Cit. pp. 208-209.

the 11th century) to being a Qasabat (in the 13th century) to later become a Madinat.
- In the 11th century, in the Alhambra area there were homes belonging to Jews of high social class.
- The fort of the Sabika was incorporated into the walls that surrounded Granada during the 11th century by means of a *coracha* system and the Puerta de los Tableros(Bab al-Difaf).

Other texts addressed in the memoirs mention possible improvements to the Hisn al-Hamra by describing the way in which Abd Allah rushed to implement in the Granada fortifications the defensive improvements that were observed in the Bellillos fortress, which had been built by a contingent of Alfonso VI's soldiers at the service of King Al-Mu'tamid of Seville and taken by the troops of the king of Granada in 1075.[16]
Regardless of this, it is very difficult to know what happened between the 11th-century events mentioned above and those that Abd Allah describes in his memoirs, in the case of the previous existence of a fortress on the hill.

DESCRIPTION OF THE PREMISES IN THE 11TH CENTURY. HISN AL-HAMRA

The Hisn al-Hamra is located on the Sabika hill, which overlooks Granada as a true vantage point that controls the entire territory and provides the appropriate setting for the kind of defensive system that characterized the cities of its time. In addition, the topography of the site and easy access to the water of the Darro River, a must for the urban development of the area, allowed it to evolve towards a citadel.
The Hisn rose on the westernmost end of the hill and adapted to the relief of the site very much in the same way the Hisn Garnata did on the adjacent hill.[17] The fortress presented an irregular shape, with longer sides to North and South, and shorter sides to the East and West. the eastern side being the longest of the two. The entrance was located at the southwestern end of the enclosure.

> In my opinion, in ben Alhamar's Alcazaba in Granada, the walls with base slabs and the small towers that barely show on the north wall, together with the massive dry-stone ashlars of some sections could be re-used vestiges from the 11th and 12th centuries and should be studied as pre-Nasrid architectural elements [...]The irregular shape of the fortress also favors the idea that the fortress is a pre-Nasrid construction although, like in other 11th-century fortresses, its layout may respond to the abrupt nature of the terrain.[18]

During this period, the north side was reinforced by means of three towers, as the construction system used, rammed earth with lime, and the size and proportion of the reinforcements show.

> Of the pre-Nasrid Muslim Alhambra, the constructions of which I have tried to trace through the sparse historical accounts, there are only a few remnants, such as some foundations and small sections of walls and towers belonging to the fortification works on the east and north sides of the 13th-century Alcazaba. They were built with very hard mortar that incorporated rounded stones. On the corners of the towers, stone slabs alternate with double rows of thick bricks, which are also used in the walls.[19]

There were no towers on the south side until the 12th century, the Tower of the Sultana being built during the Almohad period.
The eastern side was reinforced with three towers that are later incorporated into other bigger towers. Such is the case of the central tower, enclosed by the Torre Quebrada at the time of Yusuf I. Other towers were replaced. The towers at the ends, for example, were substituted by new towers, like the Torre del Homenaje or the Torre del Adarguero during the reign of Muhammad I[20].
From this period, within the enclosure, are the water cistern and the parade grounds, where tents were set

16. The Belillos fortress must have been located on one of the access roads to the Vega de Granada, possibly the one coming from Alcalá la Real, near the river of the same name. Manuel Gómez-Moreno suggests that the site could have been the Cerro de los Infantes in the ancient Ilurco, to the north-west of famous "Puente Pinos", about two kilometers from the present village. Ibn al-Jatib accounts that in 1245 Saint Ferdinand's army was destroyed by forces from Granada at Belillos castle.
17. According to Leopoldo Torres Balbás, the choice of the hill on the right bank of the Darro to erect the Roman village of Iliberri, instead of the steeper and rougher left side, responded to the fact that access to running water was easier from there, where the slopes were smoother and more extense, than those of the Sabika.
18. PAVÓN MALDONADO, Basilio. "Estudios sobre la Alhambra, I". *Cuadernos de la Alhambra*, 1975, Anexo i, p.29.
19. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, pp. 46-47.
20. *"The northeast and southeast corners are reinforced with towers both for building and defensive reasons. The existence of a Zirid tower at the southeast corner, where the Torre del Adarguero was built in Nasrid times, could be corroborated if deep excavating took place inside. Regarding the northeast corner, where the Torre del Homenaje rises, the task would be much more arduous due to the depth of the foundations and the existence of a basement."*VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos. "La primitiva puerta de Hisn Al-Hamra en la etapa zirí (s. XI)".*Miscelánea de EstudiosÁrabes y Hebraicos*. 2012, nº 61, p. 134.

up[21]. As for the water cistern, Gómez Moreno points out that people went down from the Alcazaba to get water from the river and then back up to fill the cistern and thus provide the fortress with water. Rain water was also stored in the cistern. There was no running water on the Sabika hill before the 13th century.[22]

During that period, on the northwestern corner, there may have been another reinforcing corner tower, which was later replaced by the Torre de la Vela in the 13th century.

There are discrepancies with regards to the date of the primitive entrance into the enclosure[23]. Our proposed date is the 11th century even though we admit that it was refurbished later (13th century) and that its construction was problematic. We must also conclude that archaeological studies on the subject can be very complicated due to:

- The great number of reforms that it underwent from the 11th to the 16th century, and
- The fact that all of those refurbishments present similar building techniques and construction processes, complicating attempts to date the different phases.

12TH CENTURY. ALMOHAD-ALMORAVID PERIOD: AL-QAL'A-AL-HAMRA

Historical documents show that during the 12th century the fortress was used as a refuge by the nationalist party against the Almoravids and Almohads, who held the Qadima Alcazaba across the hill. Upon taking the fortress, the Almohads encounter a ruinous after all the vicissitudes that it suffered during the nationalistic resistance.

Balbás points out that the fortress on the Sabika must have had greater strength and defensive capacity during this period due to the fact that the garrison was successfully defended while, by contrast, the Almohads and Almoravids took Granada easily and held their position both in 1145 and 1162.[24]

The Torre de la Sultana was erected on the south wall of the Alcazaba during the Almohad period, between the 12th and 13th centuries. The tower differs completely from those previously built during the Zirid period, regarding both the building techniques that were used and its spatial characteristics. As a matter of fact, it is a hollow structure and has two storeys.

In short, we could say that there was no new building activity on the hill during the 12th century. At most, there were some repairs and adaptations when it was used as a refuge in the fights against the Almoravids in 1145 and the Almohads in 1162, when Granada was taken by the Andalusian forces of Ibn Hamusk, Ibn Mardanis' son-in-law.

13TH CENTURY. THE NAZRID PERIOD: AL-QASABA AL-HAMRA AND MADINAT AL-HAMRA

In the 13th century , in the year 1238, Muhammad Ibn al-Alhamar made Granada the capital city of the dynasty that he started, the Nasrids. At first, he established his residence in the Alcazaba Qadima, but a few months later he moved to the fortress on the Sabika, which offered a better strategic situation and thus was more appropriate to oversee the creation of the Alhambra citadel. He brought in water from the Darro and repaired the old fortress (Hisn) and the two *corachas* that joined it to the Albaicín and the Castle of Mauror.

Bringing running water to the hill was essential for the urban development of the citadel. Muhammad I had the Acequia Real or Acequia del Sultán (al-saquilla al-sultan)built to guarantee a permanent provision of water for the Sabika hill. Thus, in the 13th century, the settlement of Madinat al-Hamra was made possible. This was one of the first planning actions in the Alhambra and it ensured the development and prosperous growth of the hill.

Before the 13th century, there was no functioning hydraulic system to supply the buildings on the Sabika hill with water. From the 11th century to the 13th century the water supply was guaranteed by the use of the *coracha* that facilitated the carrying of water from the Darro to the water cistern in the Alcazaba. But for the cistern and the associated *coracha*, there is no ar-

21. The Zirids were bereber of the Sanhaya tribe and the *jaima* [tent] was the usual dwelling of the bereber of northern Africa in al-Magrib or Ifriqiya. In the Casita de las Pinturas del Partal, from the time of the Nasrid Sultan Muhammad III, we can see the renderings of some beautiful *jaimas* where parties were held after the victories in summer *razzias*." VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos. Op. Cit., p. 134.

22. GÓMEZ MORENO, Manuel. "El arte árabe español de los almohades". *ArsHispaniae*, vol. III. Madrid, 1951, p. 262.

23. Carlos Vílchez dates it in the 12th-13th century, Rafael Manzano in the 11th century, and Antonio Malpica at the time preceding the Nasrid period, perhaps in the 11th century.

24. TORRES BALBÁS, Leopoldo. Op. Cit. pp. 155-174.

chaeological evidence to point to the existence of a previous system of water conduction or similar infrastructures[25].

When the Nasrid dynasty settled in Granada, the Darro was still considered the most appropriate water source to supply the hill with abundant water, hence leading to the construction of the aforementioned Acequia (ditch).

Muhammad I began a building program on the Sabika which culminated in the establishment of a new medina juxtaposed to the Garnata medina in later dates.

Muhammad's interventions took place between 1238 and 1239. After that, his son Muhammad II completed his work and undertook the task of starting new buildings outside the fortress on the eastern side of the hill[26]. Muhammad I built above the foundations of some ruined towers and re-constructed existing sections of wall. His goal was to turn the building into a true fortress by providing it with appropriate defensive elements that adapted to the new needs[27]. The existing walls were re-used and they were complemented with new sections and added towers. The weak points were reinforced with the large towers on the east side: the towers of the Homenaje, of the Adarguero and Quebrada. On the west the huge watchtower of the Vela was erected. Walls were reinforced (the widening of the eastern wall is worth mentioning) and the complex was surrounded with an outer wall or barbican. The walls were prolonged along the hill, enclosing the new palaces. The moat in front of the fortress—what is now known as the Plaza de los Aljibes—was maintained and access was made more difficult by including angled entrance gates. The topography of the Sabika made any change in the extension of the fortress impossible, which meant that any modification had to consist in an improvement on the existing defensive system. The great volume of the new towers within an area that could not be enlarged made the fortress look compact and impressive.

Some of the towers are of great size and represent true independent fortresses, which was an absolutely new conception in the context of the prevailing Andalusi military architecture. The most impressive of all those towers is the Torre del Homenaje. Its inner distribution, with three clearly-defined areas with independent accesses (storage facility / dungeon, garrison, audience room, residence), gives it a simultaneously military, administrative and residential character that until then was unknown in al-Andalus.

Besides the reinforcing and formalization of new wall sections, towers and gates, new bath facilities were built, as well as housing on the parade grounds. By means of these interventions, the lines for the new military profile of the Sabika hill were marked, and the Nasrid sultans that followed continued along these lines to complete the Alcazaba and the citadel that had been established under its protection. During the Nasrid period, after the reigns of Muhammad I and Muhammad II, some key elements were added to update the fortress: the tower-gate of the Armas to the north—possibly built by Muhammad III, the gate of the Tahona where the Alcazaba and the palaces met, the horse stables on the west side of the gate of the Armas, and the Torre Quebrada to the east, built during the time of Yusuf I to replace the previous, smaller Zirid tower.

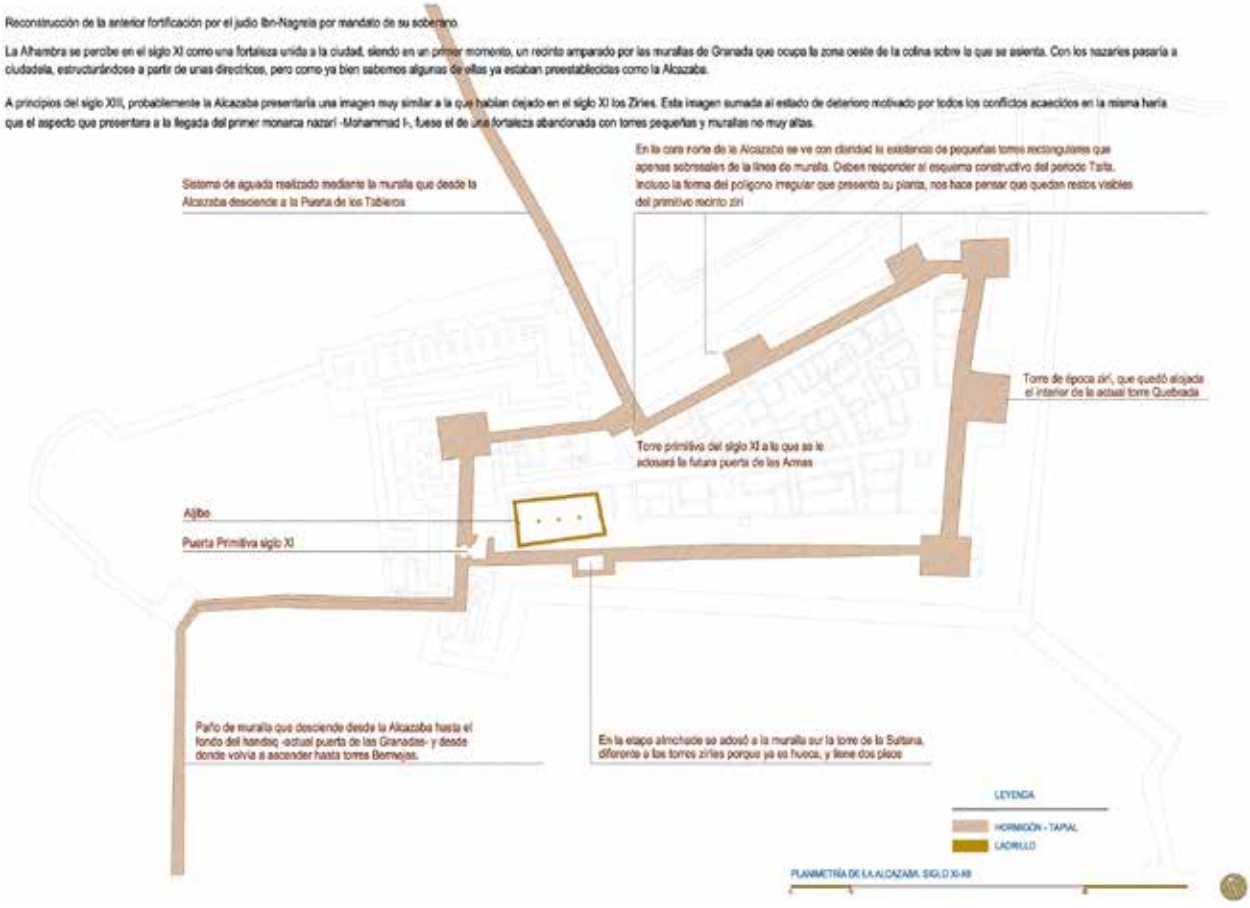
With the planning of the urban development on the hill, the Nasrids built the tower-gate of the Armas in order to communicate the first Alhambra palaces with Granada, reinforce the northern end of the fortress and defend the first direct connection between Granada and the Alhambra. Therefore, this gate resulted from directly from the construction of the first Alhambra palaces, the construction of which is attributed to Muhammad II and Muhammad III. There are two hypotheses:

- The original gate was constructed by Muhammad II and replaced later on with another during the reigns of Isma'il or Yusuf I.
- The original gate was built by Muhammad III, the king who planned and defined the urban development of the Alhambra.

Both hypotheses are difficult to prove, and in order to reach a plausible conclusion, a comprehensive archaeological study of the area would have to be undertaken. In our opinion, the second option is more likely to be true.

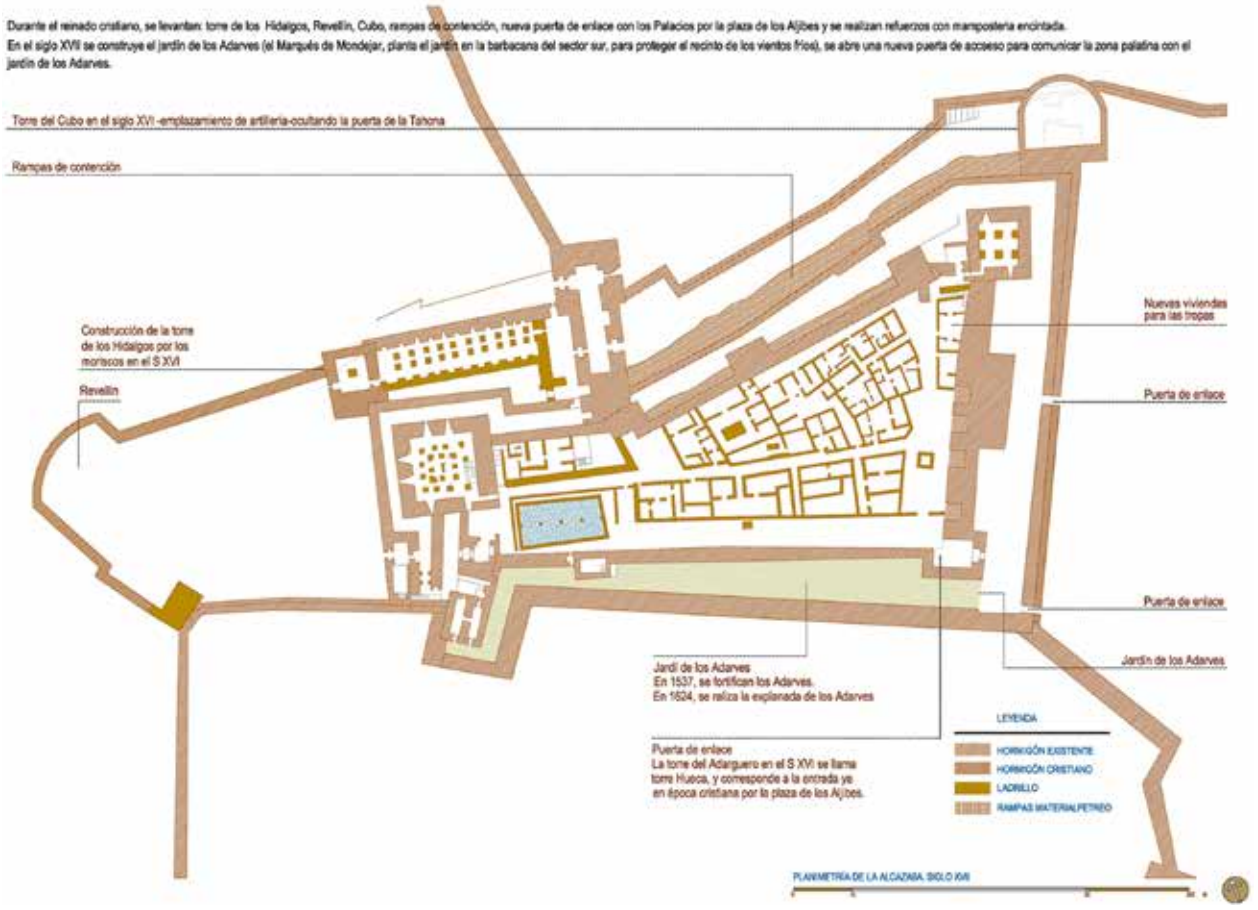
25. PÉREZ ASENSIO, Manuel. "Intervención arqueológica en un tramo de la Acequia Real de la Alhambra". *Cuadernos de la Alhambra*. 2008, nº 43, pp. 103-118.
26. *"Some Castilian chronicles attribute to Muhammad II the earliest improvements on the existing fortress".* GÓMEZ MORENO, Manuel. "Granada en el siglo XIII". *Cuadernos de la Alhambra*, 1966, vol., 2, p.8.
"The fortress was the work of this one [Muhammad I], while his son was for responsible for some of the outer constructions on the oriental mesa. Thanks to this expansion, it was called a city (medina Alhamrá)". GÓMEZ MORENO, Manuel. "Granada en el siglo XIII" . . . p. 8.
27. Functional: from Hisn to Qasabat.

Independently from those two possibilities, there are two architectural elements related to the gate that make no sense without the gate itself: the Puerta de la Tahona on the northeast angle of the Alcazaba, a hinge element between the Alcazaba and the "urban distribution" square (located in front of the Tahona door and the Alhambra palaces) and the horse stables, which were used to lodge the horses of those who rode in through this northern access.



IL. 1. Adelaida Martín Martín: Historical evolution of the Alcazaba (11th-12th centuries). 2015. Plan 2386x1717 pixels

IL. 2. Adelaida Martín Martín: Historical evolution of the Alcazaba (13th-14th centuries). 2015. Plan 2386x1717 pixels



IL. 3. Adelaida Martín Martín: Historical evolution of the Alcazaba (17th century). 2015. Plan 2386x1717 pixels

IL. 4. General Plan of the Alcazaba, 2015. Rendering , 3000x2250 pixels

DESCRIPTION OF THE COMPLEX AT PRESENT

Before focusing on the study of the Torre del Homenaje, we will undertake a description of the Alcazaba by analyzing its physical and spatial characteristics together with their structure and functioning.

Such a description must take into account the role of the fortress, a military fortification manned by the Sultan's guard and strategically positioned to observe and control the Alhambra citadel, the lower section of the city of Granada and its surroundings.

The premises follow a layout based on an irregular quadrilateral, the north side having a length of 100m and the east side measuring 74m. The plan becomes gradually narrower toward the west. The Torre de la Vela, the primitive gate of the fortress, the baths and the water cistern are located at the western end. On the east wall, the Torre del Homenaje stands out, together with the Torre Quebrada and Torre Hueca. Within the walls, on the parade grounds, the military neighborhood was located, which was divided into two areas separated by a long narrow street that is oriented toward the Torre de la Vela. Eleven houses of different sizes but similar structure are irregularly grouped on the north side of that street. They were the residences of the royal guard and show the typical domestic design of the Hispano-Muslim world: an angled entrance and a small patio that at the center included an element to store water –a fountain, a pond or, in one case, a pool. Depending on the size of the house, one, two or three rooms surrounded the ground-floor patio and had access to it. A narrow staircase led from the patio to the upper floor. Some of the houses faced the main street while others open onto secondary streets, but everything seems to be organized in an uncomplicated way. South from the main street there are other walls that are similar to those of the houses, although their distribution seems to be more homogeneous and regular. That has made researchers think that they may have belonged to storage buildings or used as barracks for young guards.

This space was originally the location of the military garrison's tents although later, upon the arrival of Muhammad I, it became the site where the aforementioned houses were built. The area was buried under rubble and hidden from sight until Modesto Cendoya excavated it and recovered it between 1916 and 1918. Today, the only remains of those houses are the bases of the walls.

IL. 5. Adelaida Martín Martín. Aerial view. Torre de la Vela, 2015. Rendering, 1950x1463 Pixels

On the east, the main street ended at the large water cistern, which guaranteed the water supply to the fortress and collective baths.

The cistern was the most outstanding construction of the parade grounds. It was located at the base of the Torre de la Vela, not far from the primitive entrance to the premises. It was separated from the baths by a wide road, or main street, under which a passage way and a channel that joined both constructions crossed. The baths were built at a lower level with respect to the cistern. The cistern underwent several refurbishments in modern times, but the original two-nave structure remains, along with skylights and water conductions that reach the neighboring tower and the baths.

The baths were built by Muhammad I for the troops residing in the Alcazaba. They are attached to the Torre de la Vela and the north wall of the fortress. They are underneath the square, so their vaults and skylights were originally at the same level with it. The reason for building them underground was to make it easier to maintain their inside temperature. The skylights provided natural light and regulated both the inner temperature and humidity. Being rather small and having a simple structure, they are the oldest ones in the Alhambra. Their typology is the same as that of the 11th-century Bañuelo baths.

Both the baths and the cisterns were discovered and excavated by Modesto Cendoya between 1907 and 1909. He included them in the Alhambra plan for the first time in 1909.

At the eastern end, there are several silos at ground level that could date from the same period as the military neighborhood although, according to Antonio Malpica, it is difficult to determine this fact because of the lack of chronology supported by stratigraphic excavations. Among the towers, the one that best represents the fortified, military image of the Alcazaba is the Torre del Homenaje, at the northwest angle of the premises. Even though it is not as high as the Torre de la Vela, standing at a height of a little less than 25 meters it seems the most impressive of them all, probably due to its location[28]. It is likely that, to begin with, Muhammad I established his residence there and that later the *alcaides* [officers in charge of the guard and defense of the fortress] lived there. The information service was located in this tower, as well as the general staff that regulated and controlled the entire defensive system of the Alhambra, including the distribution of watch duties throughout the premises. Inside, it has five storeys and a silo at the base. On the terraced roof, a small platform was used to send and receive visual signals to and from the castles and watchtowers strategically disseminated on the hills and mountains around Granada as part of the Nasrid defensive system.

The Torre Quebrada is located at the center of the eastern wall of the fortress. It has a solid structure up to the top line of the wall and from that level up it is made up of two storeys each with five rooms. The crack that gives it its name was due to the sinking of part of its upper section in 1838. This tower is an extension of the primitive Zirid tower that stands within it.

The southernmost tower (presently known as the Torre Hueca) was called Torre del Adarguero in the 16th century and it replaced a previous, smaller tower. The *hueca*, or hollow, of the name corresponds to the entrance to the premises from the square of the Aljibes in Castilian times.

Among all the towers, the Torre de la Vela is the one with better proportions and dimensions. Its outer image reflects the kind of architecture of great sobriety and constructive sense that characterizes the defensive structures of the Almohad period. This tower closes the west side of the defensive system facing the

28. Although it is not as high as the Torre de la Vela, it was built on higher ground, so that its terraced roof becomes the highest point in the Alcazaba. The entire complex can be seen from it, as well as all the nearby hills, which makes it a privileged point for the watch and control of all the defensive elements in the premises.

city and performs the function of a watchtower over the entire Vega.

Being an icon of Granada, it is one of the most relevant buildings in the Alhambra , as much for its building aspects as for its functional ones. There is a silo or dungeon at its base, and four storeys protected by a terraced roof that originally had battlements and offers the best views of the city. Its belfry holds the famous bell that gives name to the tower.

On the north wall, as mentioned, there are three small solid towers, one of which was partially destroyed to accommodate the tower-gate of the Armas. They are rectangular, have a passageway and barely project over the wall. They were built with rammed earth and gravel and covered at some points with rows of brickwork. These towers were probably built in the 11th century but the brick repair work may have been carried out in the 14th and 15th centuries.

During the Almohad period, the Torre de la Sultana (also called del Arriate and de los Adarves) was built attached to the southern wall. It is a defensive tower that connects with the Torre del Adarguero by means of a 2-meter-wide wall. Through a door to the left of its base, it works as a linking element between the parade grounds and the garden of the Adarves. It has a somewhat deformed rectangular base and it is attached to the wall along one of its longer sides. This layout is rare, differing from that of the vast majority of towers of the Alhambra.

West from the Sultana tower stands the Torre the la Pólvora, where one can read an inscription with the famous poem by Francisco A. de Icaza extolling the beauty of Granada: "Give him some alms, woman, for in life there is nothing as sad as been blind in Granada." At present, this tower, which includes a viewpoint, gives access to the Alcazaba from the Adarves garden. It is the smallest tower in the Alcazaba and, with two doors on each of its main façades, it serves as a passageway. It is a building of high strategic value since it protects the south side of the Torre de la Vela and looks over the primitive gate and the south barbican—under the Adarves garden at present.

The strategic importance of the tower increased from the 15th century onwards because of the advances in artillery warfare. The section of wall that connects with the Puerta de las Granadas and Torres Bermejas starts at this tower. In addition, taking advantage of the terraces in the area and using the walls of the Alcazaba, the present garden of the Adarves was built there in the 16th century.

In other words, the garden of the Adarves is a product of the transformations the Alcazaba underwent in the 16th century as a consequence of the use of artillery in warfare. In the 17th century, the Marquis of Mondéjar consolidated the garden by filling in the moat that was located between the two southern walls up to the level of the walls themselves. The impressive retaining wall that can be seen today was built against the outer wall, leaning on it. The retaining wall was built parallel to the southern wall, surrounding the Torre de la Pólvora on its west end, thus including the tower itself in the defensive system as a sort of outermost bastion.

The exact date when the platform became a garden is not known. Our guess is that it was in 1628 since one of the two fountains existing in the garden bears that date.

At first, the entire enclosure was surrounded by a barbican, which was accompanied by a moat on the east side, the weakest one[29]. The depression cannot be seen today because it is occupied by the cistern under the 16th-century Plaza de los Aljibes[30]. Thus, an impressive section of wall was constructed on this side before the 16th century which physically separated the Alcazaba from the rest of the citadel of the Alhambra. The natural gully and what is known as the "urban organization" square in front of the Comares palace further enhance the physical separation between the palaces and the Alcazaba.

South from the Torre de la Vela, at the center of a great depression in the terrain, the oldest door in the Alhambra is located, which used to be the main and only entrance into the premises. Before reaching it, two outer entrances had to be crossed. The first is a gate that opens up on the southern wall of the ravelin located to the west of the Alcazaba—a postern[31]. The second one is on the wall that surrounds the Torre

29. An etching by Jorge Joefnagel included in *Civitates Orbis Terrarum* (1565), shows the missing barbican preceded by an embankment and crowned by battlements in the shape of prisms. A section of it, which was built in very hard concrete, was used in the 17th century to make the present wall, which runs all the way to the "Cubo", at the north end.

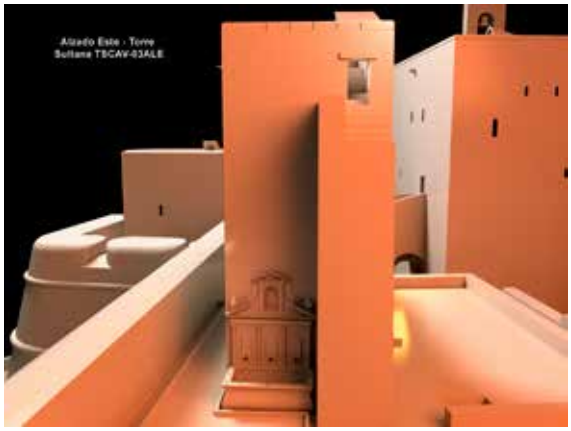
30. *"Even though the group of towers made up by the towers Quebrada, of the Adarguero and of the Homenaje, aligned along a wall that is over 5-meter wide, offer a noble and decorative testimony of a medieval fortress, they are but a sample of the defensive system concentrated in the east area of the premises."* BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Alcazaba y torres de la Alhambra . . .*

31. *". . . the existence of an entrance that was reserved for military use on the wall that joins the Alcazaba and Torres Bermejas, gate or door that communicated with the city wall that goes down on the Cuesta de Gomérez toward Torres Bermejas".* GÓMEZ MORENO, Manuel."Granada en el siglo XIII", pp. 3-45.

de la Vela. Once these two doors were crossed, there were two more angles to negotiate until reaching the Main door. According to Basilio Pavón, this access into the fortress is the most complicated of all that can be found in Hispano-Muslim fortifications.

This door was discovered in 1894. It is the oldest door in the Alhambra and dates from the pre-Nasrid period, perhaps the 11th century, although a unanimous opinion on the subject does not exist. Rafael Manzano says:

> There is no doubt that the oldest door in the Alhambra is this one in the Alcazaba, a simple stone arch that can be a reconstruction of a 11th century entrance representing in its simplicity the old Almohad designs. It could be reached from the wall of the *handaq* after entering a patio where there was a pool that forced passing through two very narrow walkways, which contributed to the defensive strength.[32]



IL. 6. Adelaida Martín Martín. East elevation: Torre de la Sultana, 2015. Rendering, 1950x1463 pixels

IL. 7. Adelaida Martín Martín. Outer view from the west. Primitive door, 2015. Rendering, 1950x1463 pixels

At the end of the 13th century the Gate-Tower de las Armas was added to the premises with the idea of communicating the city of Granada with the Alhambra palaces. This *albarrana* tower was built over a small pre-Nasrid tower, as we have mentioned. From it there are two possible itineraries: one follows the barbican that runs parallel to the Torre de la Vela to enter the Alcazaba through the Main door, and the other goes around the fortress using the alley that goes to the Puerta de la Tahona.

It is very likely that second access was conceived in relation to the primitive palaces of the Alhambra assigned to Muhammad III. In this way, the visitor was able to choose between going into the area of the palaces or entering the fortress.

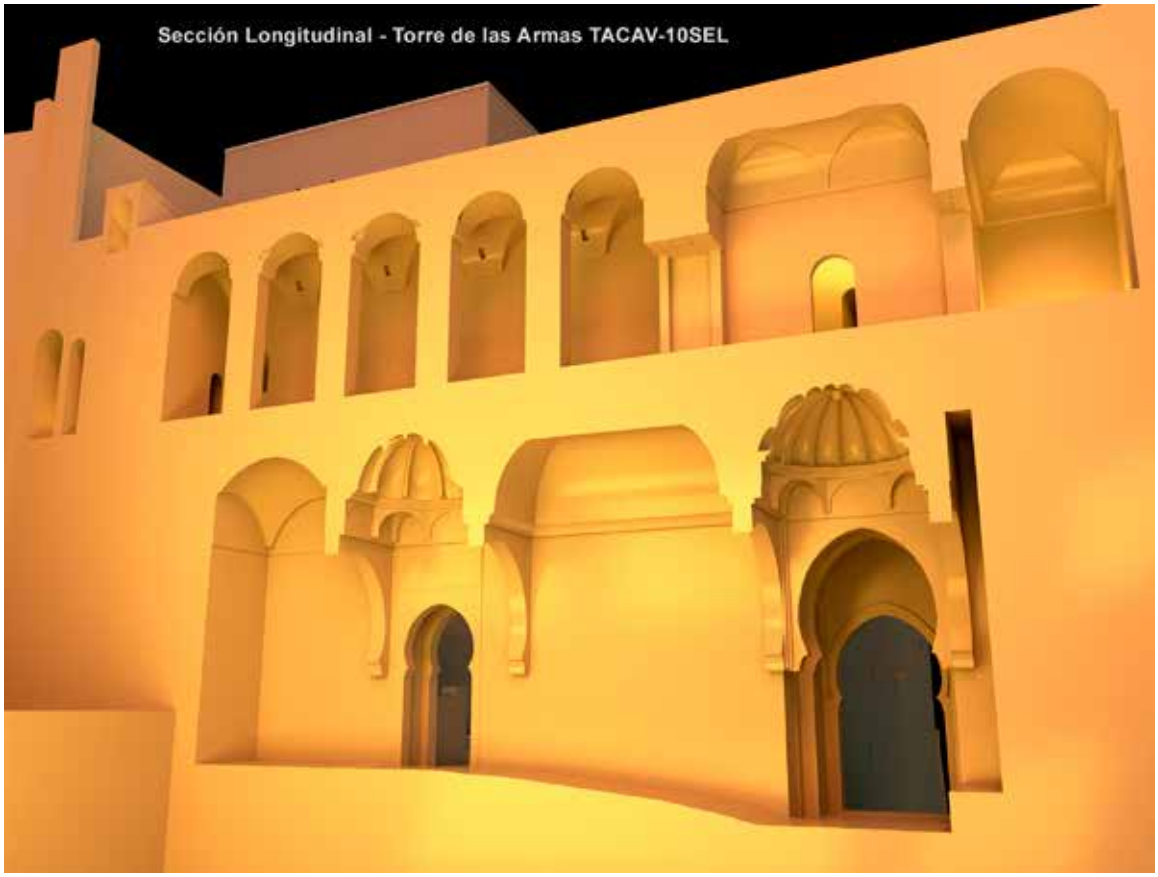
Besides these gates and coeval to the Armas gate-tower there is also the so-called Puerta de la Tahona, which has already been mentioned. It was located between the barbican and the northern wall and allowed direct access by communicating the Alhambra with the alley the surrounds the Alcazaba on the north side until reaching the Tower-Gate de las Armas.

At present, the Tahona gate cannot be seen because it is hidden by the 16th-century Torre del Cubo, which was built in more modern times to serve as an artillery emplacement. The door that can be seen today is a modern reconstruction of the original. Access to the palaces through it was granted by means of a perforation on the foundations of the Cubo bastion carried out in the 16th century.

In 1929, Leopoldo Torres Balbás repaired the Cubo although it was Jesús Bermúdez Pareja who was responsible for its excavation and found the Tahona door from the Islamic period. Hidden inside the Christian building—the Cubo, the door was discovered after the decision was made to remove the infill material within the space between the Alcazaba and the area of the palaces between 1951 and 1954.

> In order to provide the 13th-century Alhambra and the Alcazaba with some sort of unity, the north side of the latter had to be modified by adding new entrances. Nevertheless, the function of the fortress—the defense and security of the Sabika—was always kept in mind.

32. MANZANO MARTOS, Rafael. *La Alhambra: el Universo mágico de la Granada islámica*. Madrid: Anaya, 1992.



IL. 8. Adelaida Martín Martín. Longitudinal section-Torre de las Armas, 2015. Rendering, 1950x1463 pixels

> That was how the Puerta de las Armas and the Puerta de la Tahona came to be.[33]

Independently from the date and origin of the door, it is clear that the Nasrids used it to close-off the northern end of the Alcazaba. In addition, by means of the Torre del Homenaje, that same front was reinforced and the river basin was controlled. In that area, the small Zirid towers were not replaced with others since the dramatic cliffs on which they were built seemed to guarantee sufficient defense.

One other fundamental element for the defense of the entire citadel of the Alhambra and closely connected with the Alcazaba was the outer wall of the complex, which is very well preserved. The wall was entirely erected over the edges of vertical cuts in the terrain and path was designed along it serving as a kind of street surrounding the settlement. The upper *chemin de ronde* of the wall that encloses the Alhambra connects by means of posterns with the Alcazaba barbican. This wall-walk starts at the southeast angle of the premises and surrounds the palaces until it runs into the Torres de las Armas without an access into it. Thus, in order to enter the barbican of the Alcazaba, the wall-walk connects with the Torre del Homenaje, which allowed the guards to go around the palaces and to patrol without entering palace grounds[34].

As for the barbican, it virtually surrounded all the premises uninterruptedly until the Gate-Tower de las Armas was built. In later years a number of reforms were carried out to the south, by the Torre de la Pólvora.

> Being protected from strong winds, the barbican on the south side was changed into the Garden of the Adarves in the 17th century . . . At the north and south ends of

33. PAVÓN MALDONADO, Basilio: "*Estudios sobre la Alhambra, i*". . . p. 31.
34. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *La Alhambra: Alcazaba y Medina*. Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1968.

> the eastern side of this construction, the general premises of the Alhambra connected through gates that were reinforced with small towers. Of all those gates, the only one remaining is the one hidden by the Cubo by the Puerta de la Tahona. The one at the south end and its small tower disappeared, being replaced by the opening that, latter fitted with a door, is used as an entrance by visitors.[35]

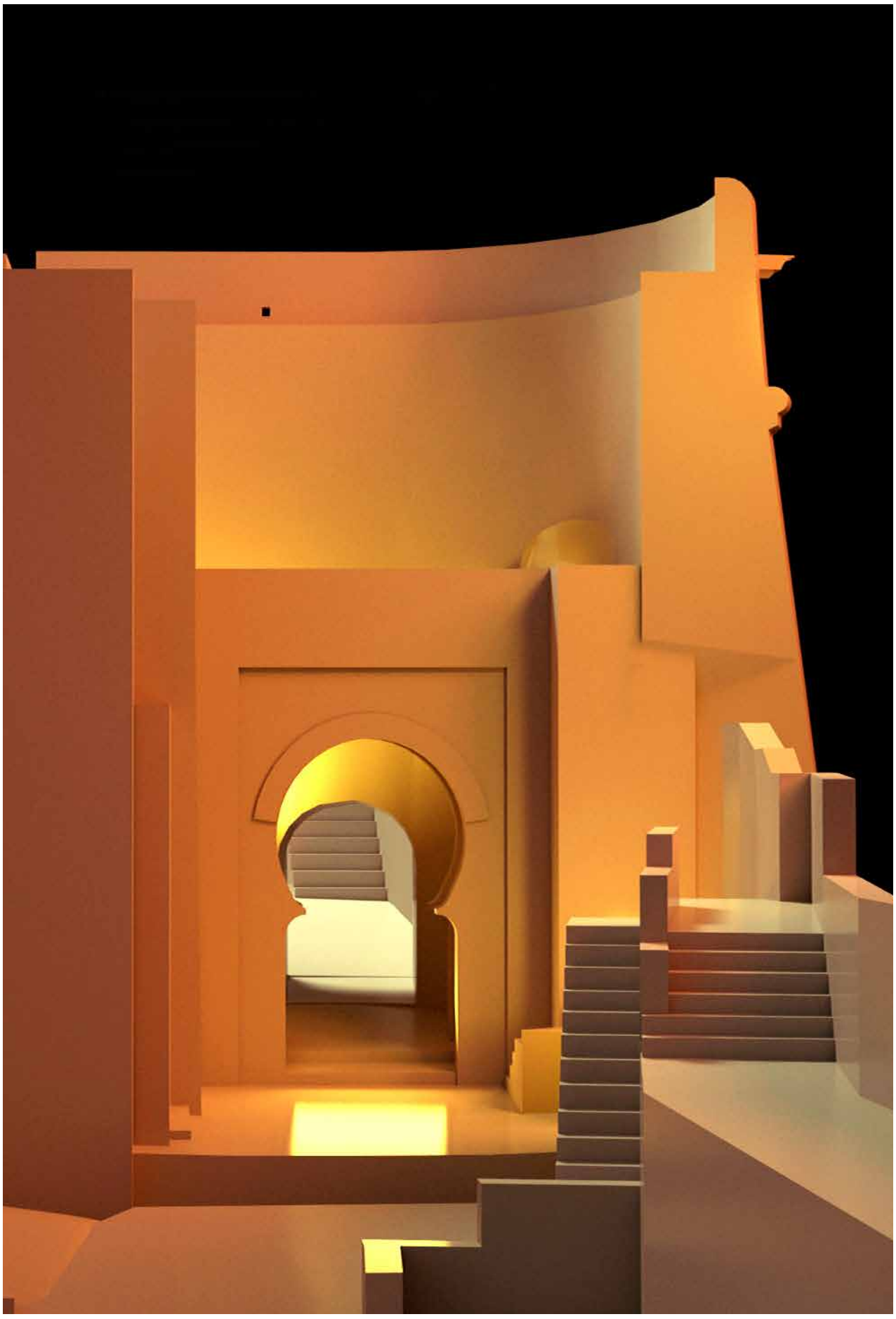
The ravelin at the west end of the Alcazaba was introduced into the defensive system of the Alhambra during a later period. It was built in Castillian times as a means of adapting the defensive system of the military premises to artillery warfare[36]. Near it there are two water cisterns, one of which—the one by the Torre de la Vela, was probably built before the exterior fortification Itself. The second one is located outside the northwest section of the fortification. It is important to keep in mind that the ravelin is in contact with the wall that ever since the 11th century had joined the Alcazaba and the castle of Mauror, as part of the defensive system and allowing passage through its wall.

Going back to the Puerta de las Armas, two openings can be seen after it is crossed. To the back on the left-hand side, there is the door to the street that leads to the palaces. Opposite, there is an arch leading to a square that the Nasrid transformations turned into a sort of inner courtyard. The door opening to the square opens at ground level, which makes transit on horseback possible and favors the location of the horse stables in this area.

The stables were originally designed to be larger than the space that can be observed at present, but they had to be refurbished and were made smaller after a landslide on the north slope of the Sabika. According to Gómez Moreno Martínez, they were refurbished once again in the 16th century. Today, the narrow central section of the entrance can still be appreciated, as well as the way in which the horses were kept in two large areas with mangers on both sides, even though the northern space is almost completely destroyed. The primitive entrance to the stables faces the east. On the west side, the stables join the two-storied Torre de los Hidalgos, which was built by the Moriscos and communicates with the stables through the ground floor.

Even though we have described the entire premises, there is an element that is essential to understand the relationship between the Alcazaba, Palaces and Sarria, and this is the square located opposite the palaces and that can be entered from the Puerta de la Tahona. Until the 1950s the square went all the way up to the northern wall. However, the archaeological excavation work directed by Jesús Bermúdez Pareja between 1951 and 1954 and the removal of the rubble forced its modification in order to recover an important sector of the Alhambra that had been hidden and unknown until then. Once the level of the ground was lowered, it was assumed that in the Muslim period the area was occupied by a large square on the north side and a gully on the south side and there was a separation between the Alcazaba and the palaces consisting in a wall and perhaps a couple of towers. The square, known as the "urban organization" square, was the space through which the entire urban distribution of the Alhambra was organized; the whole street network of the premises was given an orderly structure in relation to it. Most probably, in Nasrid times, the street called Real Baja began in the square and ran to the Puerta del Vino parallel to a wall that has disappeared and had two doors, a lower one in the ravine and another one on higher ground with its own small square, the Puerta del Vino.

35. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Alcazaba y torres de la Alhambra . . .*
36. Antonio Gámiz Gordo claims that the Alcazaba bastion was built by the Sa'd dynasty. GÁMIZ GORDO, Antonio. *La Alhambra Nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, p. 119.



IL. 9. Adelaida Martín Martín. Longitudinal section-Tahona and Cubo, 2015. Rendering, 1950x1463 pixels

DESCRIPTION OF THE TORRE DEL HOMENAJE

The Torre del Homenaje was built in the 13th century, so it is almost contemporary to the Torre de la Vela. Some scholars argue, however, that it was built later since some structural errors that can be observed in the Torre de la Vela were corrected in the Torre del Homenaje[37].

This tower occupies the northeastern angle of the Alcazaba and includes a residence on the upper floor (level 5). At a height of almost 25 meters, it was designed with a rectangular plan measuring 12.12 meters by 10.46 meters and, in spite of the fact that is not as high as the Torre de la Vela, it ends up being the most spectacular tower in the entire fortress since it sits on higher ground. Actually, the highest point in the fortress is located on terraced roof and, from there, visual contact can be made with the watchtowers scattered on the surrounding mountains. The center of operations for the defense of the Alhambra was located in this tower, which makes it the most important one strategically.

Originally built in rammed earth, at present it shows boxes of bricks and masonry work with large rounded stones on the upper sections of its exterior façades. There are no remnants of a possible original outer finish. In addition, it shows vestiges of old shoring-up structures in the lower sections.

The inside of the tower is characteristically divided by arches, showing a great variety of vaults, and it has two pillars in the center that go all the way up until the last level, where there is a patio. It has six storeys (level 0-level 1-level 2-level 3-level 4-level 5) that present unique variations in the distribution of their vaulted spaces.

Except for the levels 0 and 5, the rest of the floors are designed with six vaulted spaces and windows on the façades but for the eastern one, which was considered the most vulnerable to enemy artillery.

The basement (level 0), was originally used as a storing facility to keep grain, salt and spices, but became a dungeon with the passing of time. This space is accessible from the level 1 by means of a trapdoor, therefore a rope or ladder was necessary in order to enter or exit the space.

The tower has three independent entrances:

Access to the level 1 is from the passageway atop the north wall after having previously gone through a section covered with a barrel vault. At this level the opening to access the tower shows a wooden lintel and a door frame including hinge stones on the inner side of the tower wall.

Level 2, which does not communicate with level 1, is entered from the north wall. The stairs to the other levels are located on the southwestern side of the tower. This floor becomes the model for the upper levels: six square or noticeably rectangular spaces separated by cross-shaped pillars and semicircular arches[38].

On level 4, there is yet another access door of to this tower that communicates with wall-walk atop of the eastern wall. It is not known whether this door is from the time when the tower was built or if it was added later, when the east wall was reinforced and reconstructed in the 14th century. Regardless of this, neither can we determine if the original wall reached this level or whether this door was opened after the Torre Quebrada was built in order to communicate both towers.

Structurally speaking, it is worth mentioning that, as it is also the case with the Torre de la Vela, the walls become thinner as they rise. The wall at the first level is 2.35 meters wide, while it is 0.80 meters wide at the uppermost level.

Description of each level

Level 0 is organized by means of three large rectangular spaces covered by barrel vaults that follow the east-west direction. The central space is larger than the side spaces, and the one to the south is the smallest of the three. Passage from one space to another is provided by four arches that are supported by the central pillars and the east and west walls. The vaults, arches and pillars were built with bricks, the jointing has the same width as the thickness of the bricks themselves.

Access to the level 1 door is granted after negotiating the last angled entrance to the Alcazaba under the north wall and by escalating six steps. The steps are made of bricks laid at header course, except for the first and last steps, which are made out of stone. Once the door is crossed, the main space is entered through

37. VILLEGAS CERREDO, David. *Análisis estructural del patrimonio histórico. Torre del Homenaje de la Alhambra*. Master´s thesis on structures. Universidad de Granada, 2012.

38. These plans come from the monumental Almohad doors and water cisterns. TORRES BALBÁS, Leopoldo. "La Mezquita Mayor de Granada". *Al-Andalus*. 1945, X, pp. 226-228.

an L-shaped corridor that is covered by a barrel vault set within the south wall. The entire floor is organized into six spaces, as a result of the intersection of the barrel vaults, which creates six groin vaults. This storey differs from the others in that between its pillars there are no supporting arches. The vaults rest directly on the north and south walls, and on pilasters on the east and west wall. Light comes through embrasures to the north, south and west. The floor is finished off with medium size brick and stone fragments. At the center, there is the trapdoor that goes to the level 0, covered with a floor tile framed with stones.

Level 2 is entered from the wall-walk on the north wall after going through the angled entrance underneath it and ascending a steep staircase located within the wall. The steps start at the level of the parade grounds and are made with bricks laid at rowlock course. After crossing the door and going through an angled corridor that is covered with a barrel vault within the south wall of the tower, we enter this level. The door is similar to the one on level 1 although it has stone jambs. This floor is organized into six spaces covered with sail vaults that lean directly on the north and south walls, the central pillars and the pilasters on the east and west sides. The pillars at this level are perfectly cruciform because the arches are of the same width in both directions. The entire space receives light from windows on its north, south and west walls. In five of the six sections that are defined by the vaults and arches, the floor is made out of bricks laid at soldier course while in the sixth space – in the southeast area—the material used is brick and stone. Originally this whole space was painted and ornamented, even the vaults, but presently both the finishing material and the floor are rather deteriorated.

The staircase that gives access to the level 3 is inside the eastern wall of the tower. To reach it, one has to cross the entrance to the second level and leaving it on the right. On level 3, there are six spaces that are noticeably rectangular and covered by groin vaults. The arches oriented in the north-south direction are wider than the ones that run from east to west. Another element that makes this level different from the lower one is that there are pilasters not only on the east and west walls but also on the north and south walls. The space is lighted by means of two openings on the west and south façades.

One more remarkable difference between this level and the other ones is the fact that the first space is independent from the others and was delimited by doors, of which only their lintels remain. The floor was covered with ceramic tiles that were laid following a herringbone pattern in the area closer to the stairs and in the other areas laid in a running bonds perpendicular to each other. The finishes of the walls and ceilings are tarnished due to the smoke from fires that were lit in this space at different times.

On level 4 there are six spaces again, but this time, for aesthetic reasons, a variety of vaults were used. There are eight-sided domical vaults supported by pediments, simple domical vaults and sail vaults set on pediments.

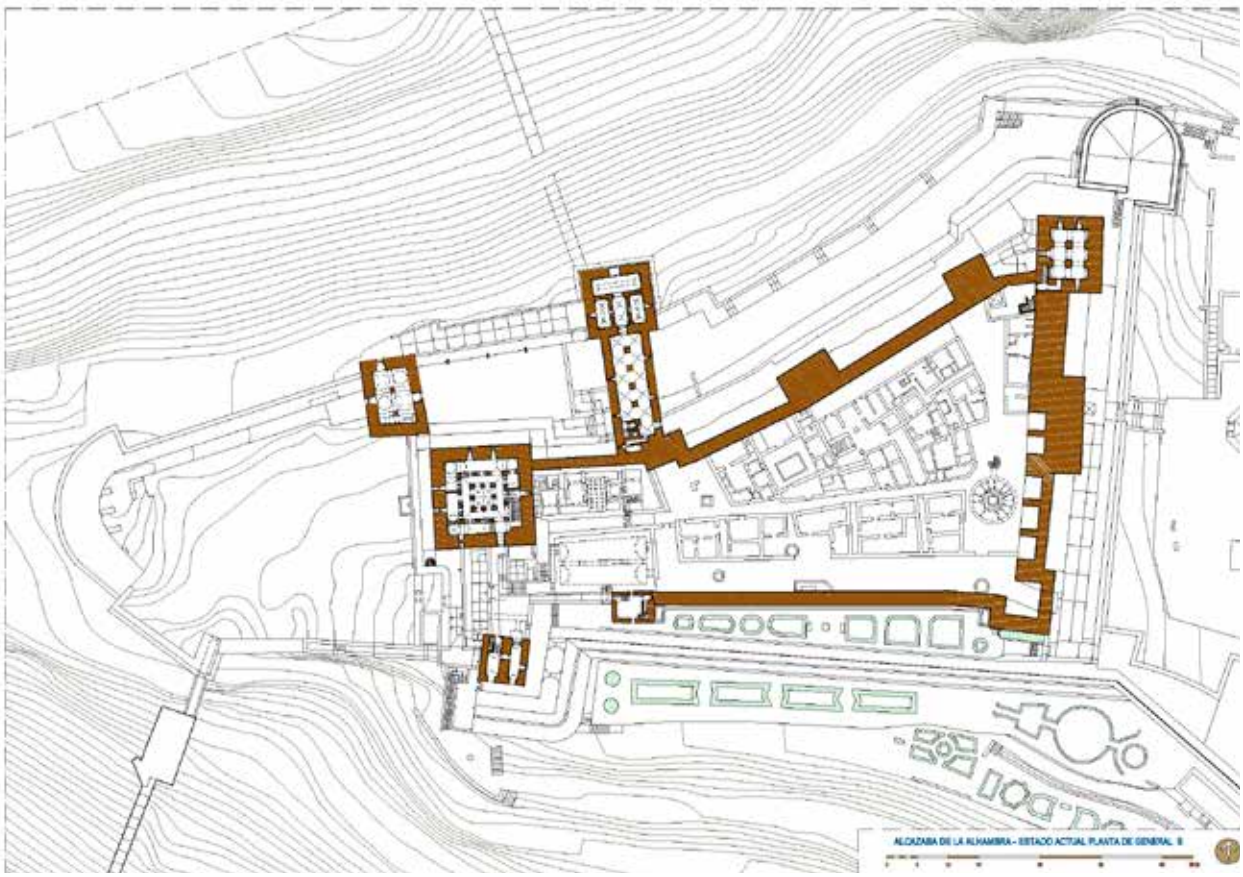
> On the fifth floor (level 4) there is more variety. The three [vaults] to the west are identical to each other—pendentive domes set on segmented arches. The rest are: a normal domical vault, another domical vault that presents eight sections set on segmented pendentives like the first three, and the last one, a sail vault with an octagonal base and the same pendentives, providing an agreeable visual effect. On the second and fourth levels there are small windows, like embrasures, with lintels of cheap boards and set toward the inside. The sixth floor has undergone some reforms and is different from the others. It has a sort of patio in the center and rooms around it. Of these, only one still maintains its barrel vault, which is low and has been built with bricks set the other was around and plaster. One suspects that the other elements collapsed and were rebuilt with flat timber structures covered with mortar in Christian times.[39]

Like on the lower level, supporting arches are aligned in both directions and there are pilasters on all four sides. The arches in the north-south direction are bigger, which generates rectangular cruciform pillars. The lack of symmetry of the pillars and pilasters makes it possible to perceive the assortment of domes in the square spaces and the different heights that the variety of vaults permits in each space.

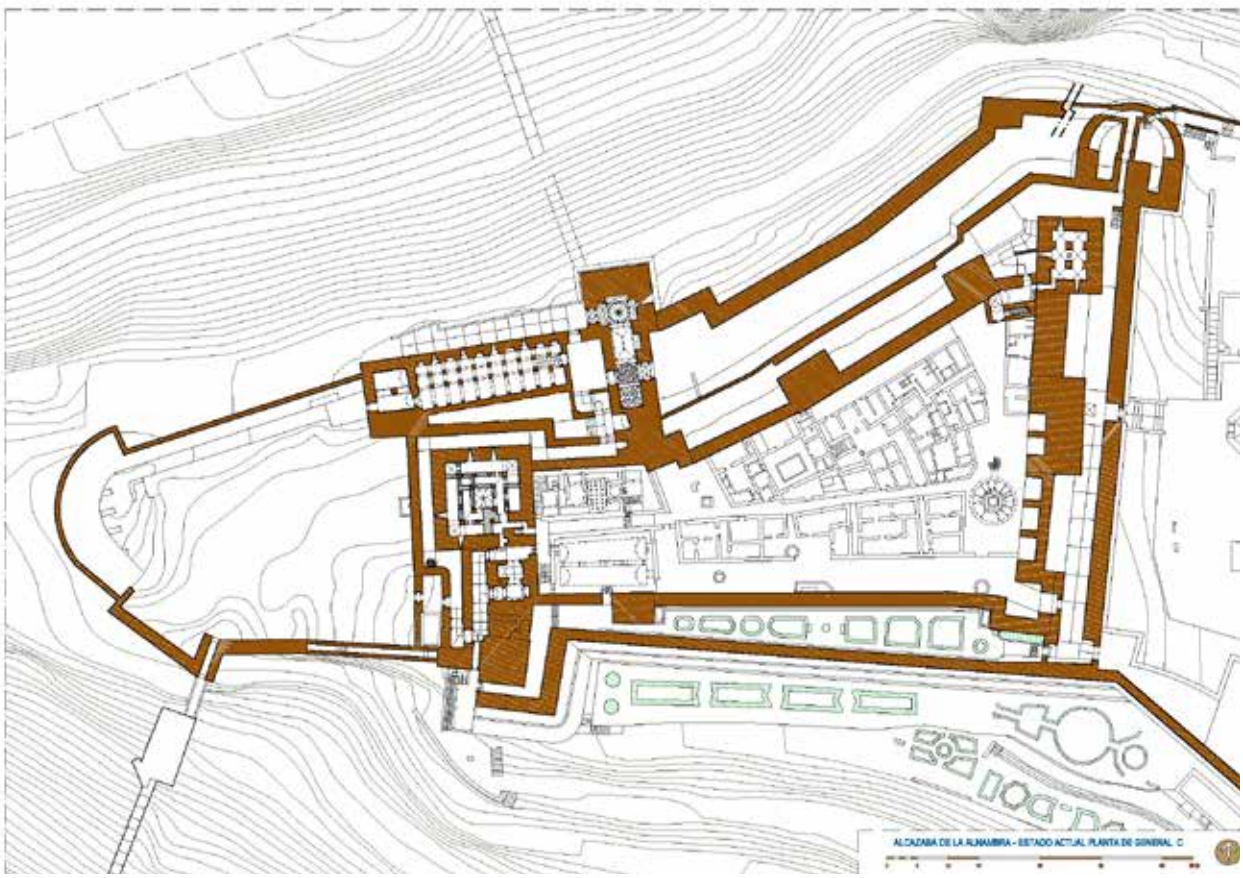
Light is brought into this level by means of two windows on the north side, one on the west side and another on the south wall. Here the flooring has been set on a herringbone bond, and it is nearly perfectly preserved. There are traces of whitewash and painting on the brick walls and on some of the vaults.

39. PAVÓN MALDONADO, Basilio: "Estudios sobre la Alhambra, I" . . .

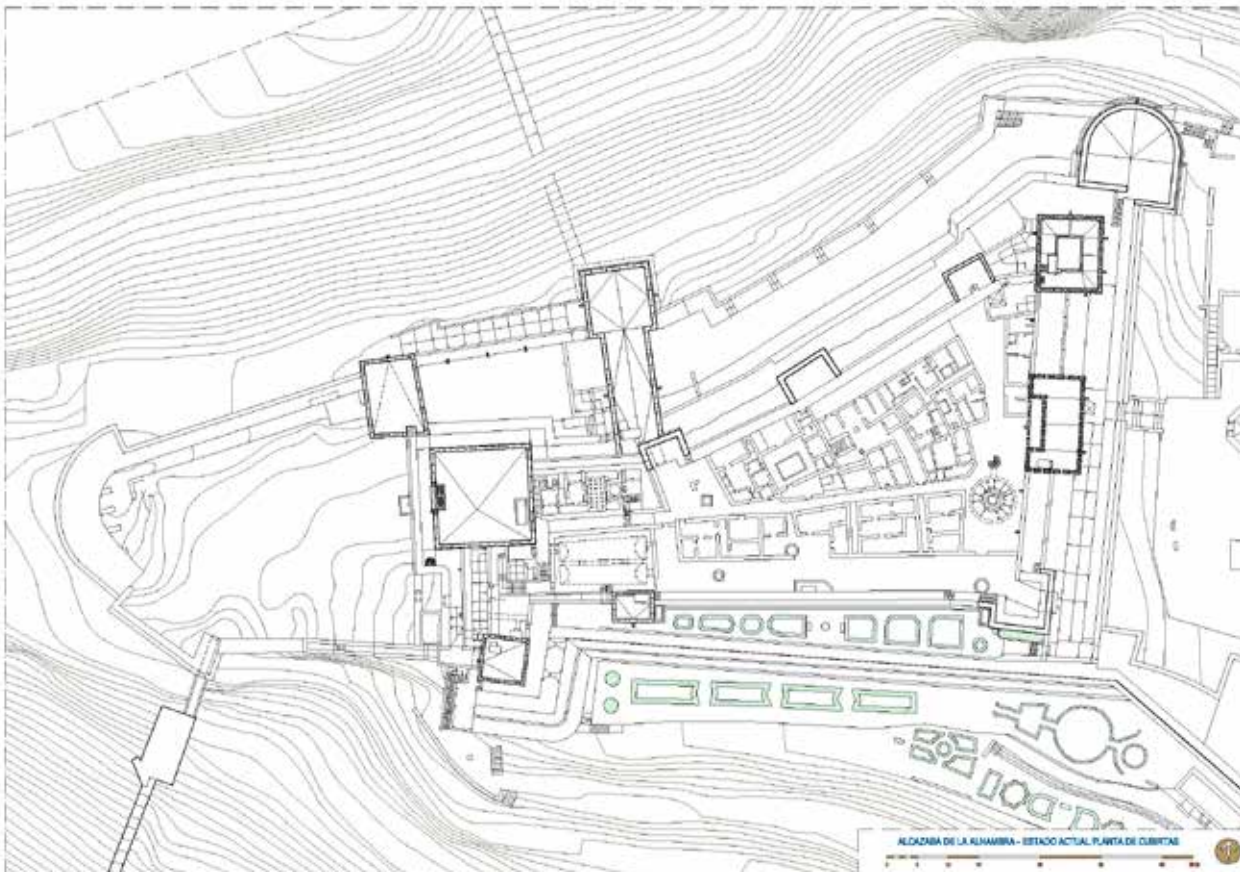
IL. 10. Adelaida Martín Martín, Plan of the present state, Alcazaba (A), 2015. Planimetry, 2339x1654 pixels



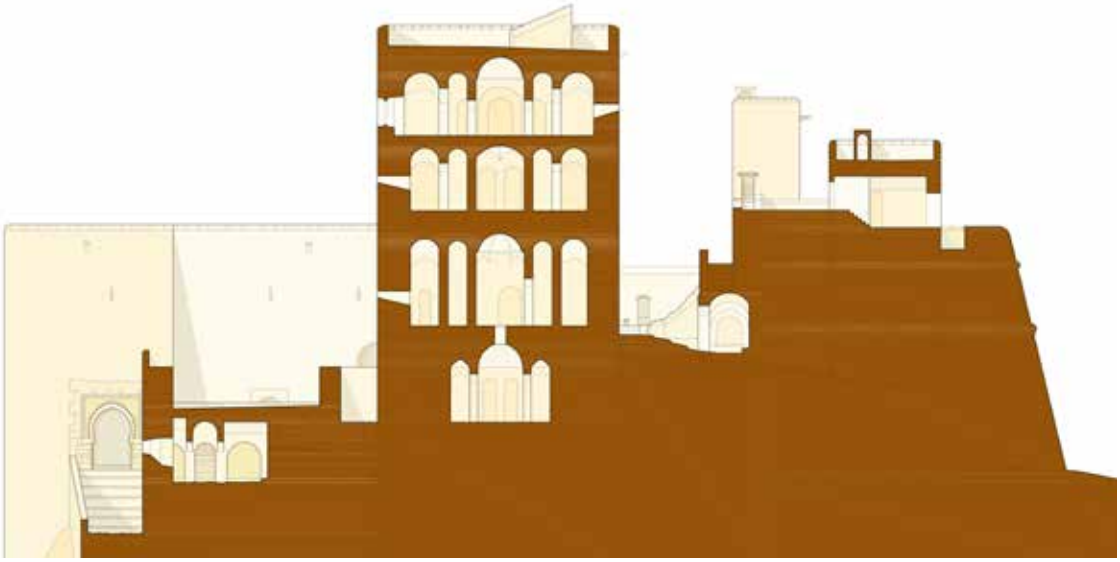
IL. 11. Adelaida Martín Martín, Plan of the present state, Alcazaba (B), 2015. Planimetry, 2339x1654 pixels



IL. 12. Adelaida Martín Martín, Plan of the present state, Alcazaba (C), 2015. Planimetry, 2339x1654 pixels



IL. 13. Adelaida Martín Martín, Plan of the present state, Alcazaba (Roof plan), 2015. Planimetry, 2339x1654 pixels



IL. 14. Adelaida Martín Martín, Plan of the present state, Alcazaba (Cross section), 2015. Planimetry, 2339x1654 pixels

IL. 15. Adelaida Martín Martín, Plan of the present state, Alcazaba (Longitudinal section), 2015. Planimetry, 2339x1654 pixels

The door that goes from the fourth level to the passageway on top of the fortress wall is worth mentioning. The opening was designed with a false 90-centimeter-high lintel and exposed brickwork on the outer side. Having the shape of an inverted trapezoid, the brick lintel rests on another wooden lintel, with jambs, and it used to crown a door that has since disappeared.

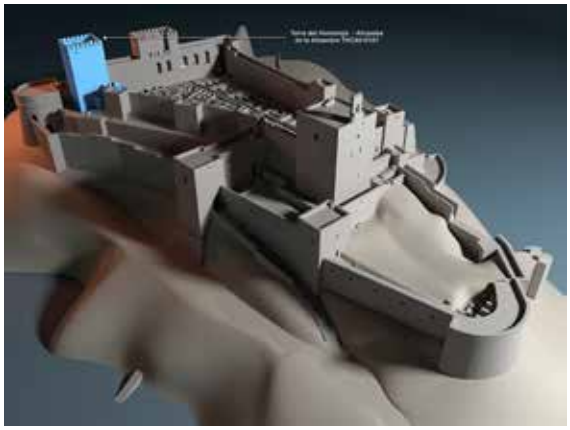
From the forth level, one go up to the residence installed on the fifth floor, which replicates the plan of the houses built on the parade grounds[40]. This space in the Torre del Homenaje is the first known residence located in a tower that can be found in Hispano-Muslim architecture. The dwelling is laid out into rectangular rooms around a patio. The only original room remaining is on the south side, which is covered by a barrel vault made with exposed bricks, like the ones used to cover the inside surface of the rammed earth-and-gravel walls. The rest of the rooms, which probably had the same sort of ceiling, at present show sets of beams supporting a flat roof structure. The intervention to reconstruct these structures on the fifth floor, took place under the direction of Mariano Contreras in the 19th century. From this level , the

40. In Gomez Moreno's opinion, this might have been Ibn Alhamar's home. It is known that the fortress warden lived in it in the 16th century.

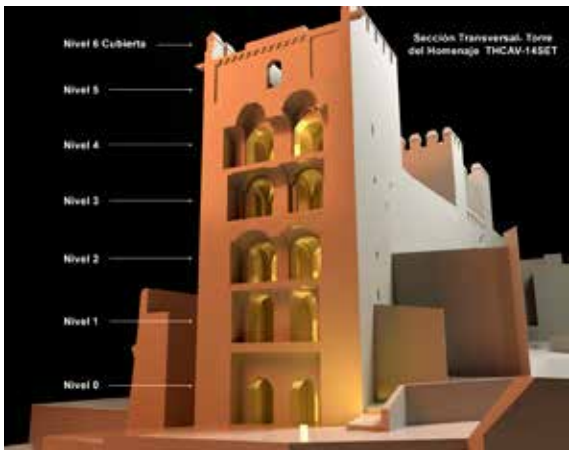
roof top of the tower is accessed by the staircase that continues from the lower levels . The terraced roof is surrounded by battlements that were built, due to the disappearance of the original ones, following a design by Mariano Contreras.
The lintelled openings in the north and south elevation level are larger at this level than those on the other storeys. The floor is covered with ceramic tiles that were set following different designs.
As for the materials used in the construction of this tower, it can be said that rammed earth with lime was used for the exterior walls, while bricks were preferred for the inner structural elements, such as pillars, arches and vaults. As mentioned above, several kinds of floor finished were used, with the choice of several solutions involving stones and ceramic tiling.

CONCLUSIONS

La Alcazaba (al-Qasaba al-Hamra) came to be following orders by Muhammad I for the reconstruction of some previous fortified premises (Hisn al-Hamra')on the Sabika hill.
The move from the Alcazaba Qadima (Granada) to the fortress on the Sabika was due to reasons of space and defense. The premises acquired an urban character when Muhammad I decided to provide the hill with water, thus making it possible for the site to be settled and developed as a citadel. But for the creation of a hydraulic system that brought water up from the Darro River to the Sabika hill, Madinat al-Hamra would have been a clear example of an habitat bound for ruin and forsakenness.
Most likely, the entire Alhambra premises were fortified by Muhammad II and Muhammad III by means of small rammed-earth towers that, hypothetically, were later modified by Yusuf I (1333-1354). At the end of the 13th century, the entire complex was protected by a wall.
It could be said that Madinat al-Hamra originated as a product of military architecture (al-Qasaba al-Hamra), and that it later to developed into a mix of military and courtesan architectures (palaces, residence towers and defensive gates). The al-Qasaba al-Hamra stood like an appendix on the west end of the citadel. With its residence towers and defensive systems, such as walls and barbicans, al-Qasaba al-Hamra was probably finished during the first Nasrid period—between the reigns of Muhammad I and Yusuf I. By contrast, it is difficult to determine the exact chronol-



IL. 16. Adelaida Martín Martín, Location of the Tower Of The Homenaje, 2015. Rendering, 2067x1150 pixels

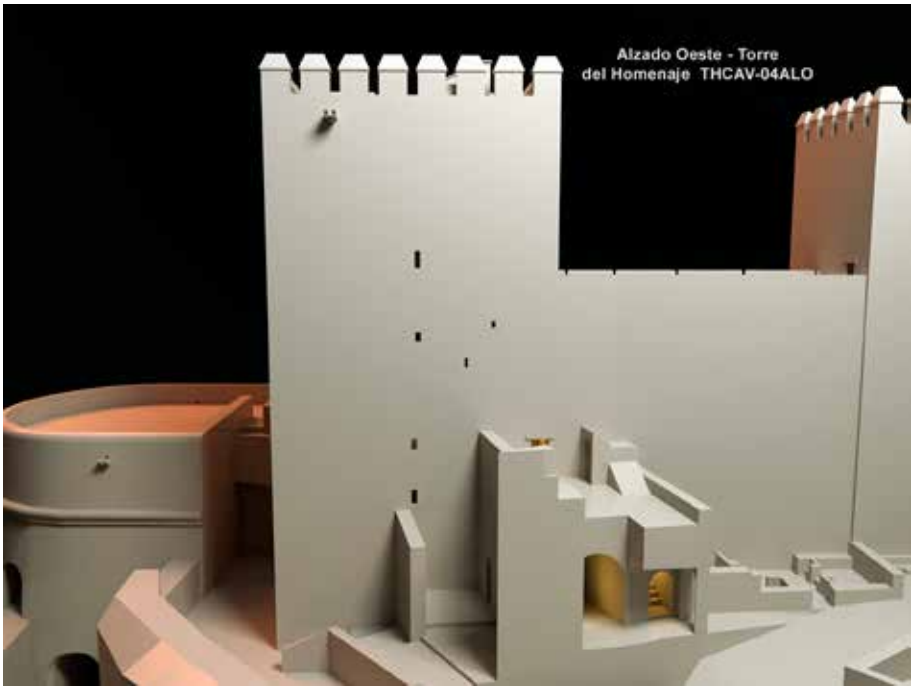


IL. 17. Adelaida Martín Martín, Cross section. The Homenaje, 2015. Rendering, 1280x960 pixels

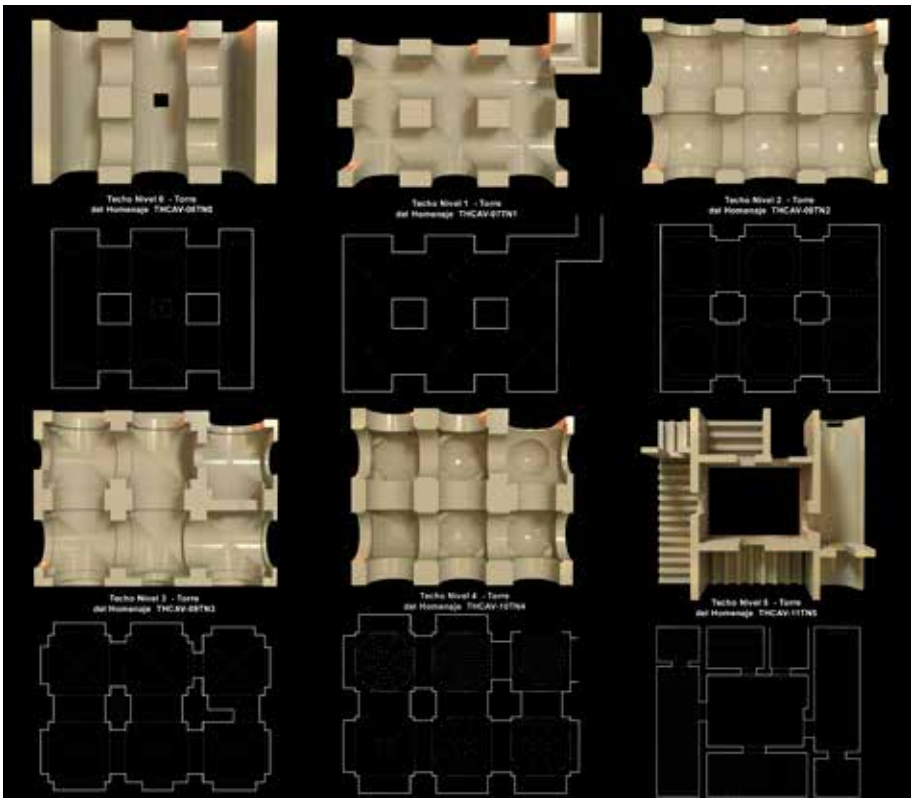
IL. 18. Adelaida Martín Martín, Roof plan. The Homenaje, 2015. Rendering, 1280x960 pixels

ogy of the water cistern, the baths and the residences that make up the military neighborhood. It is likely, however, that they were built during the same period or some of them even before, during the 11th century.
With the Nasrids, the al-Qasaba al-Hamra changed spatially and functionally, becoming a medina (Madinat al-Hamra) and developing, as we have shown, along the clear, pre-established guidelines: Hisn al-Hamra.
The Torre del Homenaje is one of the most emblematic defensive buildings among Hispano-Muslim fortresses because of its context, design and building techniques. In addition, it is the first known tower with a residence incorporated from the Hispano-Muslim period.
The tower presents architectural work of great sobriety as well as the building sense that characterizes Almohad defensive structures, its monotonous exterior image being in direct contrast with the diversity of the vaults spaces within. Most likely, it was built during Muhammad I's rule over a tower from then Zirid period. The main use of the tower was to strengthen the northeast end of the Alcazaba and control the basin of the Darro River.
The exterior image of the Alcazaba is its main feature because it does not hide its nature; on the contrary, it shows it. The materials used accompany its form from its very conception, reflecting its structural and constructive functioning. The forms correspond to a deep knowledge of the building systems that give consistency to the use of the materials[41].
In the Alcazaba, the volume of natural stone materials is minimal when compared to artificial materials: rammed earth, bricks and mortar. The use of mortar in combination with rammed earth produces strong, solid walls thanks to a mixture of gravel, sand, ferruginous clay and lime. The use of bricks, especially in pillars, arches and vaults is another aspect of this architecture.
We hope that the present work will contribute to clarify the subject and simultaneously offer a new view on the Alcazaba. We have re-drawn existing planimetry by using 21st-century techniques, showing our conclusions on new techniques of our own elaboration. We would like to think that this colossal effort will help to show and give the relevance that it deserves to one of the best Hispano-Muslim alcazabas, one that seems to sleep in the shadow castby the Alhambra palaces waiting to be moved front and center of historical studies, where the entire world will be able to admire its worth and beauty.

41. GÁMIZ GORDO, Antonio. *La Alhambra Nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla: Univerisdad de Sevilla, 2001.



IL. 19. Adelaida Martín Martín, West elevation. The Homenaje, 2015. Rendering, 1950x1453 pixels



IL. 20. Adelaida Martín Martín, Projection of ceilings per level . The Homenaje, 2015. Rendering, 3657x3195 pixels

THE RESTORATION OF THE MONASTERY OF SAN FRANCISCO IN LA ALHAMBRA. FROM SCHOOL FOR PAINTERS AND LANDSCAPE ARTISTS TO PARADOR NACIONAL DE TURISMO

LA REHABILITACIÓN DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO EN LA ALHAMBRA. DE ESCUELA DE PINTORES Y PAISAJISTAS A PARADOR NACIONAL DE TURISMO

Mª JOSÉ RODRÍGUEZ PÉREZ
DRA. ARQUITECTA
mariajose.rodriguez.0000@gmail.com

RESUMEN Desde el siglo XIX la Alhambra de Granada había despertado el interés de un turismo de élite interesado en el excursionismo cultural. En la segunda y tercera década del siglo XX la administración turística centraba sus esfuerzos en fomentar la incipiente industria de los forasteros mediante la creación tanto de una red de oficinas de turismo en el extranjero como de alojamientos turísticos del Estado en el territorio nacional. Tras la Guerra Civil el interés turístico de la Alhambra se acabó materializando, entre otros, en la rehabilitación hotelera del antiguo convento de San Francisco. El artículo analiza las intervenciones realizadas en el inmueble, desde la escuela de paisajistas y pintores, hasta la posterior transformación en establecimiento hotelero del Estado y sucesivas ampliaciones. La pauta común en todas ellas fue la figura del arquitecto conservador del monumento que se haría cargo de las obras por imposición de la administración patrimonial.

PALABRAS CLAVE Rehabilitación arquitectónica; turismo; patrimonio; arquitecto conservador

ABSTRACT Since the 19th century the Alhambra in Granada has attracted the attention of elite tourists interested in cultural tourism. In the 1920s and 30s the tourist administration concentrated its efforts on encouraging the developing industry of foreign tourism with the creation of a network of tourist offices abroad and state tourist accommodation within Spain. After the Civil War tourist interest in the Alhambra gave rise to, among others, the conversion of the former Convent of San Francisco into a hotel. This article analyses the interventions carried out in the building, from the school of landscape artists to the later transformation into a state hotel and further expansions. The common thread to all these was the figure of the preservation architect for the monument who would be in charge of works under the heritage administration.

KEYWORDS Architectural rehabilitation; tourism; heritage; commissioner architect

CÓMO CITAR / HOW TO CITE RODRÍGUEZ PÉREZ, M. J. The restoration of the monastery of San Francisco in La Alhambra. From school for painters and landscape artists to Parador Nacional de Turismo. *Cuadernos de la Alhambra*. 2019, 48, 201-216. eISSN 2695-379X.

Received: 9 January 2018 | Reviewed: 8 May 2018 | Accepted: 13 November 2018 | Published: 27 November 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Legal Deposit: GR 70-1965

The former monastery of San Francisco, built by the Catholic Monarchs (c.1495) and subsequently restored in the 16th and 17th centuries, was an enclave inside the Alhambra, near the Alcazar and the Palace of Carlos V. The building was partly built on the remains of a Moorish palace, with the Acequia Real [Royal Channel] running through it[1].

Like all the constructions of the eastern sector of the Alhambra, the monastery was damaged during the French occupation, although it remained in use until its disamortization. After the subsequent expulsion of the monks in 1835it became Crown property and was successively used as barracks, storehouse for military supplies and housing, following its conveyance to individuals[2]. The monastery was finally abandoned and fell into ruin[3], before being completely restored and adapted for use as the School of Landscape Artists in 1929.

Following the Christian conquest, the fortified complex of the Alhambra, which had been the palatial city of the Nasrid dynasty, became Crown property and underwent interesting restorations and expansions[4]. In the early 20th century it gained particular relevance in the field of heritage preservation, having been declared a historic and artistic monument in the last third of the 19th century[5].The importance of the monument can be clearly seen from the numerous interventions it underwent over time, initially under the Ministry of Development, to which the Crown had ceded it. In 1905 a Special Commission was created followed by a Patronato de Amigos in 1913, which in 1914 became the first Patronato de la Alhambra [Council of the Alhambra], eventually appointing a preservation architect for the monument[6]. In 1921 the Generalife also became property of the State along with the Alhambra,and in1923 Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) was appointed preservation architect for the monumental complex[7]. He remained in this post until the Civil War and did not return to restoration work after the war due to a purge of professionals[8].On 9 March 1940 a Council was created to adapt and set up a residence in the Palacio de Carlos V in the Alhambra, and these functions were extended to the rest of the complex by the Decree of 13 August that year. The preservation architect of the seventh zone, Francisco Prieto-Moreno y Pardo (1907-1985), took over the management of the complex (1942-1970), continuing the work of his mentor Torres Balbás.

These two architects played a major role in relation to the monastery of San Francisco within the fortified complex of the Alhambra. Torres Balbás restored the ruins of the monument (IL. 1 and 4) to adapt it as a

1. A. Orihuela Uzal, «La Alhambra: de ciudad palatina de la dinastía nazarí a Patrimonio de la Humanidad» in J. Pérez Iglesias (dir.) *Cátedra Jorge Juan. Curso 2007-2008.* La Coruña, Universidad de La Coruña, 2010, 15-38, p.21.

2. M. Gómez-Moreno y González, *Guía de Granada*. Granada: Imp. de Indalecio Ventura,1892.

3. It was auctioned in 1840, although it was not sold. This process was annulled shortly after becoming Royal Property, although the large orchard was ceded to individuals. A. Gallego Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Madrid: Fundación Rodríguez-Acosta,1961,p.232; L. Torres Balbás, *Convento de San Francisco* (ms.) Granada: [s.n.], 1927, p.8, [Patronato de la Alhambra y Generalife (PAG)].

4. L. Torres Balbás, *Memoria: El exconvento de SanFrancisco de la Alhambra*, mecan.,Granada: [s.n.],1927:7, [PAG].

5. Order of the Regency of the Kingdom,10February1870,declaration of the Alhambra as a national monument; Royal Order of 5 December 1929, declaring the city of Granada an "artistic city",*Gaceta de Madrid,* 341;Decree of 27 July 1943 awarded the status of Historic garden to the whole complex of the Alhambra and Generalife, *Official State Bulletin,*215;Decree 2419/1961,of16November,extended the limits of the enclave of the Alhambra; Resolution of 19September1984,of the Dirección General de Bellas Artes (*BOJA*, 88);Resolution of 24 February 1989, of the Dirección General de Bienes Culturales, of the Consejería de Cultura, agreeing to initiate proceedings to declare the Alhambra and Generalife of Granada a Historic Complex of cultural interest, BOJA,60;Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, through a resolution on 25October 2002, BOJA, 133 and *Official State Bulletin,* 3 initiated proceedings to declare the Alhambra and Generalife of Granada and its surroundings as an asset of cultural interest in the category of monument;the Alhambra and Generalife of Granada were added to the list of World Heritage on 2November 1984.

6. Mariano Contreras was in charge of the preservation of the monument(1890-1907), succeeded by Ricardo Velázquez Bosco (1917) and the continuous work of the architect Modesto Cendoya (1907-1923), who was followed by Leopoldo Torres Balbás(1923-1936), radically changing the restoration work of his predecessor and recovering the criteria of R. Velázquez Bosco.

7. Royal Order from 20March1923.

8. J. Esteban Chapapría, «El expediente número 1652/1940 de responsabilidades políticas: proceso de depuración Leopoldo Torres Balbás» *Papeles del Partal: Revista de restauración monumental,* 2002,no.1,p.4; C.Vilchez, «La depuración política de Don Leopoldo T. Balbás y Granada» *Papeles del Partal: Revista de restauración monumental*,2008,no.4,p.47-62.

residence for landscapists while Prieto-Moreno was very active in the refurbishment of the monument as a hotel under the Dirección General del Turismo (1939-1951), and was placed in charge of drawing up the project, while the Ministerio de Educación Nacional placed him in charge of directing the works.

IL. 1. Cloister of the monastery before the restoration (c.1926). Council of the Alhambra and Generalife (PAG)

ANTECEDENTS AND ACQUISITION OF THE MONASTERY OF SAN FRANCISCO

Following its 19th-century disamortization the ownership passed to the Crown and then to the State, following Order of 18 December 1869. The building was restored between 1927 and 1929 by the monument's preservation architect Torres Balbás to transform these quarters into a residence for landscape artists. He also worked on the complex of the Alhambra in the restoration projects led by Ricardo Velázquez Bosco in 1917, as well as on the innovative restoration of Torre de las Damas (1923), Sala de Embajadores and Patio de los Arrayanes (1925), Patio de la Alberca (1926),Peinador de la Reina(1929)and Patio de Machuca(1930)[9].

The intervention in the monastery of SanFrancisco allowed the architect to carry out an archaeological study, establishing the floor plans of the former Moorish palace on which the monastery was built, detailing the existing walls still in use, the walls whose outline was conserved only in the foundations, and the superimposed walls which had disappeared with the new configuration.

The residential building had a central courtyard along which a water channel ran at the axis, and part of this was within the cloister. The monastery preserved limited foundational remainsfrom the 15th century as almost all the construction in ruins in the 1920s dated from the18th century,with some Moorish remains.

> […] the remains of an elongated rectangular Moorish room, measuring 7.55by2.80meters,with small alcoves at each end and a west-facing door with three arches and under four windows. It was divided into two floors during the construction work carried out in the 18th century. Large sections of plaster decoration were preserved, including some examples very similar to older ones in the Generalife and in the lookout of the Torre de las Damas; a frieze still conserves an Arabic inscription[…].This room seems to have been at the top of a rectangular courtyard, the axis of which was occupied by the irrigation ditch in the section crossing the cloister: this would form a courtyard like that of the irrigation ditch in the Generalife, but larger.[10]

The work conferred unique importance to the restoration of the church, where the only nave had been left roofless. The side chapel of the north side incorporated the original roof which had been stored within the complex of the Alhambra, and a similar one, albeit with a simpler configuration, was built on the chapel adjoining to the right. The chapels, which had lost the walls separating them from the central nave of the church when abandoned, were restored to their original condition when the missing wall was rebuilt with a mono-pitch roof to cover them[11].

An archaeological excavation was carried out in the subsoil of the monastery, and several partly collapsed walls were demolished, although those which preserved Moorish remains were saved.

The cloister was rebuilt following the original plan, making it necessary to dismantle the roof of the eastern bay, eliminating a floor in this area[12], reducing the space for the future residence for landscape artists (IL.5).

9. Muñoz Cosme, A. *La conservación del patrimonio histórico español.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Institución de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989: 99.
10. Torres, *op. cit.*, p.13.
11. Muñoz Cosme, A. La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás, [s.l.]: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2005,p.50.
12. *Ibid*, p.50.

The galleries of the cloister maintained their original open configuration(IL.2),although this was later altered when Prieto-Moreno converted it into a hotel for the General Directorate of Tourism in the 1940s (IL.3).
The monastery of San Francisco was located on the final stretch of the Calle Real of the Alhambra, forming a cul-de-sac, where consolidation work was carried out while some ruins and constructions in poor condition were demolished, including the old part of the Pensión Alhambra, the Casa del Guía and the house which became the residence of landscape artists. All of these actions were the result of the incorporation of the *parador* into the former monastery.
Antonio Gallego Burín, mayor of Granada (1938-1951),was both director for the seventh zone and provincial delegate for tourism. This meant that the General Directorate of Tourism, dependent on the Ministerio de la Gobernación, was able to choose Granada and the Alhambra as a suitable location for one of its hotel establishments, the second to be proposed by this official body following the inauguration of the *parador* in Andújar (Jaén).
The tourism board had to request the ownership of the building, which although property of the State, was linked to the National Ministry of Education and whose use at the time was similar to that of a hotel in the network as it was used as a residence for painters and landscape artists.
The education department ceded the use of the building to the Ministerio de Gobernación allowing the Directorate of Tourism to install a *parador* in it, with some limitations:

> All the works carried out in the building must conform to the regulations in place in relation to National Monuments and must necessarily be overseen by the technicians of the Architect in charge of Preservation of the Alhambra.
>
> The current residence of landscape painters in the Alhambra will continue to be located in the building of San Francisco, and up to a maximum of six grant recipients may stay at the Parador for the duration of the grant, paying the administration of the *parador* a price not to exceed 50% of the cheapest rate established for all other guests.[13]

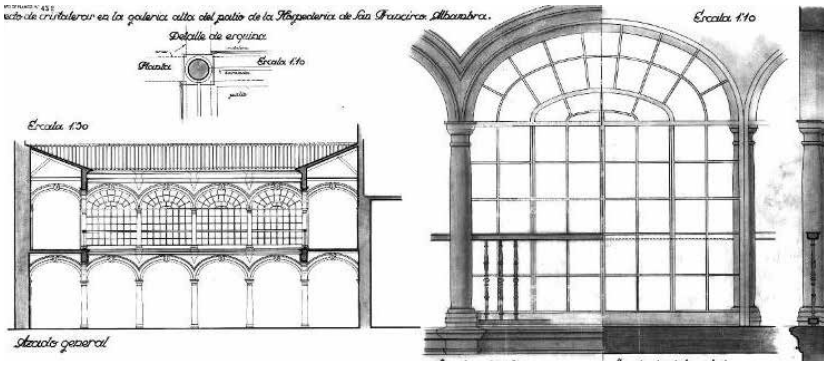
These conditions were unilaterally imposed by the heritage administration and strictly complied with by the tourist administration[14], as Prieto-Moreno took over not only the 1940s refurbishment but he also devised the 1970s expansion under the direction of the State Tourism Secretariat.
The works had to comply with the regulations relating to national monuments[15], so that they had to be carried out under the technical supervision of the architect in charge of preservation, as had been the case with the Cartesian monastery of El Paular (Rascafría, Madrid), with the inconvenience of maintaining the residence of landscape artists in the building of San Francisco.
In 1942 it was decided that the monastery of San Francisco was to be converted into a hotel as part of the state network of tourist accommodation. Torres Balbás was against this:

> I was extremely upset when I read of the cession of San Francisco in the Official Bulletin. The people I have talked to agree that this will cause considerable damage to the Alhambra. Its commercial use as a hotel is also a desecration of the historic tomb of the Catholic Monarchs, the first church after the Reconquista and a Franciscan monastery for centuries.[16]

The monastery had temporarily housed the bodies of the Catholic Monarchs in the crypt from their death until work on the Cathedral Royal Chapel was completed in 1521. This fact was used in the tourist advertisements for the future hotel.
The tourist administration left the architect of the area in charge of drawing up the project, while making the necessary arrangements to cede the building and acquire adjoining privately owned land needed for the construction of the parking area and the exterior works of the *parador*[17].The building continued to be owned by the Ministerio de Educación Nacional, which only ceded the use of the 1,863.67 m2 of the monastery. Following its appraisal, the architect in charge of the preservation of the monument was consulted on the possible acquisition of the building:

13. Report, from 26 November 1942, of the Ministerio de Educación Nacional tothe Dirección General de Turismo del Ministerio de Gobernación, [Turespaña].
14. The cession of the building and conditions were established under a ministerial order: Ministerio de Educación Nacional. Order, of 26 November 1942, ceding the Residence of Painters of the Alhambra (Granada) to the Dirección General de Turismo, *Official State Bulletin*, no.335, p.3791.
15. On 12 July 1870 the Alhambra was declared a National Monument, with reference to the Alcázar and all connected buildings, by which it was understood that the former convent of San Francisco was included in the declaration.
16. Letter, from 21 December 1942, from Leopoldo Torres Balbás to Antonio Gallego Burín. Gallego Roca, F. J. (ed.). *Epistolario de Leopoldo Torres Balbás a Antonio Gallego Burín*. Granada: Universidad de Granada,1995, p.235.
17. File no.64/1944, drawn up by Sección de Alojamientos de la Dirección General del Turismo (Ministerio de Gobernación), [Turespaña].

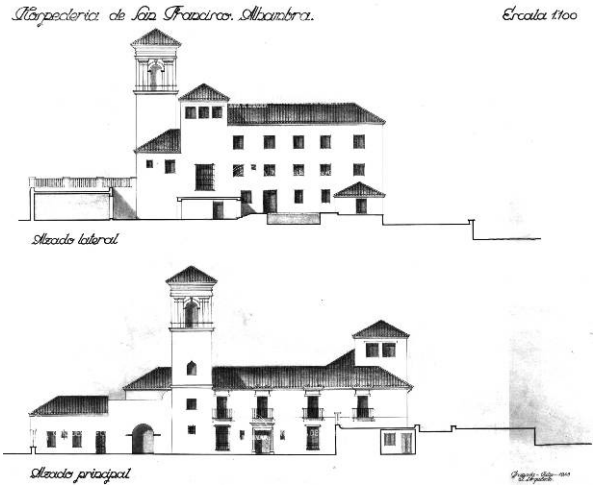
IL. 2. Work for the refurbishment of the monastery as a School for Landscape Painters(c.1927-1929). PAG



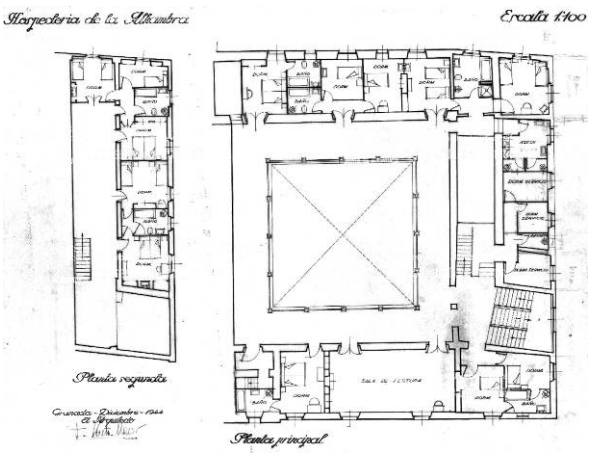
IL. 3. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de SanFrancisco, Alhambra. South and east elevation. 1945. PAG

IL. 4. Monastery of San Francisco before its refurbishment (c.1926). PAG

IL. 5. Rear façade of the monastery after its refurbishment (c.1929). PAG



IL. 6. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. South and east elevation.1945. PAG



IL. 7. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Ground and first floor plans. 1944. PAG

> The excavations carried out, which led to the creation of the Jardines del Secano, immediately beside the building in question; the restoration of the former Monastery ofSan Francisco, a monument of exceptional historic importance and the recent installation within it of the Residencia de Turismo, are circumstances which encourage the demolition of the building, making it possible to carry out a general refurbishment of this sector, hugely beneficial to the aesthetics of the monument while eliminating an anti-aesthetic building in the center of the Alhambra, would also resolve the current difficulties in accessing the JardinesdelSecano and the former Monastery of SanFrancisco[18].

The architect viewed this as a restoration and recovery project for the monument, very different from the perspective of hotel opportunism to obtain land to build annex pavilions for the expansion of the monastery. The building that was to be acquired was situated within the historic complex and accessed from the Calle Real of the Alhambra, was part of a series of modern constructions arbitrarily built in the 19th century when it was believed that safeguarding the monument depended solely on the restoration of its unique buildings without taking into account environmental and landscape matters and understanding the complex as a whole.

The Tourism department interpreted the opinion of the architect in charge of the preservation of the monument as expressing a need to demolish a building considered "anti-aesthetic and located within the complex of the Alhambra"[19].

The building in question was number 48of the Calle Real of the Alhambra in Granada, a travelers' inn called "Pensión Alhambra", by the Arco de San Francisco and the gardens of the Alhambra, known as "El Secano". The irregularly shaped plot measured522.35 m2 and the building (*c*. 1893) consisted of three volumes, built with load bearing brick walls, wooden horizontal structures and, pitched wooden structures for the tile roof. The building was assessed by the architect of the Real Academia de Bellas Artes de SanFernando, José María Muguruza Otaño, who often worked with the Directorate of Tourism who did not employ their own architects. The building owners had to reach an agreement in the purchase offer to avoid expropriation by the Directorate of Tourism as the price could not exceed Muguruza's appraisal. The mortgage on the building was cancelled before the sale of the building, which was scheduled for demolition.

PROJECT FOR A HOTEL AT THE ALHAMBRA (1944)

At the time the Directorate of Tourism was less influential than the Directorate of Fine Arts, which set the guidelines for hotel refurbishment, subsequently limiting the tourist administration to interior design. The intervention by the preservation architect of

18. Prieto-Moreno Pardo, F. *Francisco Prieto-Moreno, arquitecto Director de la Alhambra*, mecan., Granada: [s.n.], [15December] 1943, Dirección General de Turismo, [Turespaña].

19. Report, from 19May1944,bythe auditor general of the Administración del Estado (Ministerio de Hacienda)to the Director General of Turismo, [Turespaña].

the Alhambra was in keeping with the usual way in which restoration work was carried out within the complex, so that the "work necessary for the conversion to its new purpose,[…]has in no way affected the integrity of the construction or altered its physiognomy"[20].

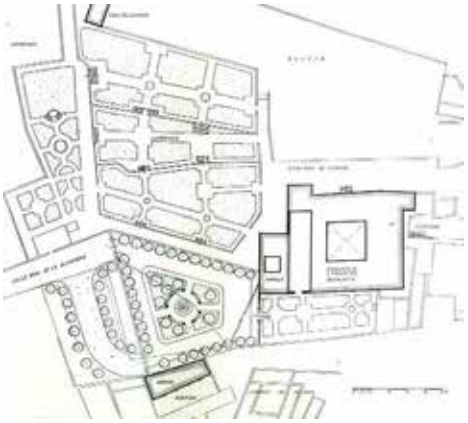
Two successive refurbishments were carried out on the building. The first, carried out by Torres Balbás, was minimal, as it restored the building, giving it a non-intensive use which did not adapt the church or the Moorish room in the eastern bay for residential use, while adding the gateway at the base of the tower, avoiding excessive compartmentalization in the rest of spaces to suit the interests of the School for Painters[21]. Space had been reduced on the first floor by eliminating the addition to the eastern bay, respecting the historic staircase and that of the tower,which started from the first floor, where he had placed the painters' studio in the north bay with a more open design, the bedrooms in the eastern bay and the school common area and dining room towards the south.

The second refurbishment was also carried out by the preservation architect of the Alhambra, Francisco Prieto-Moreno, although the use was more intensive, as more space was needed due to the guidelines issued by the Directorate of Tourism in relation to the program. These forced modifications to be made to façades to incorporate new openings, gaining space through the excavation of the southeast corner of the monastery, the vertical enclosure on the top floor of the cloister, and the modification of the position of the dining room and common room of the *parador* in relation to that of the artists' residence (IL.6-9).

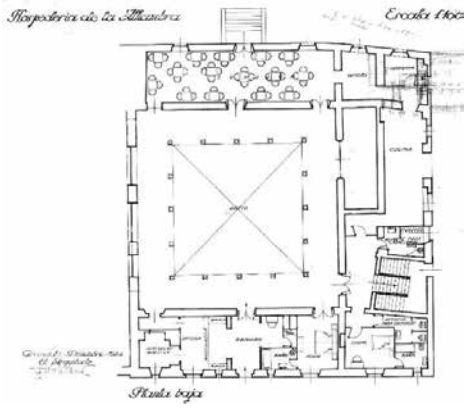
However, it respected the historic staircase and that leading to the tower, the Moorish room on the ground floor beyond which the hotel kitchen was installed,while the church remained a courtyard space, only covered at the head of the former nave, the chevet, which later became the focus of an additional project alongside the resolution for the issues of parking and green spaces.

The chevet, which had been one of the rooms used from the former Moorish palace, was respected in its original condition in the restoration by Torres Balbás. The church was left without a roof, as in his predecessor's 1920s restoration[22], making it into a courtyard by the ambulatory of the cloister.

Its use as a hotel was very similar to that of the residence so that Prieto-Moreno respected his mentor's previous intervention almost completely, except for the reconstruction of the second floor on the eastern bay, which had been dismantled in the 1920s just to provide a larger area for the rooms.



IL. 8. Francisco Prieto-Moreno. Parador de San Francisco, Alhambra. Surroundings. (c. 1942-1948). PAG



IL. 9. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Ground floor plan. 1944. PAG

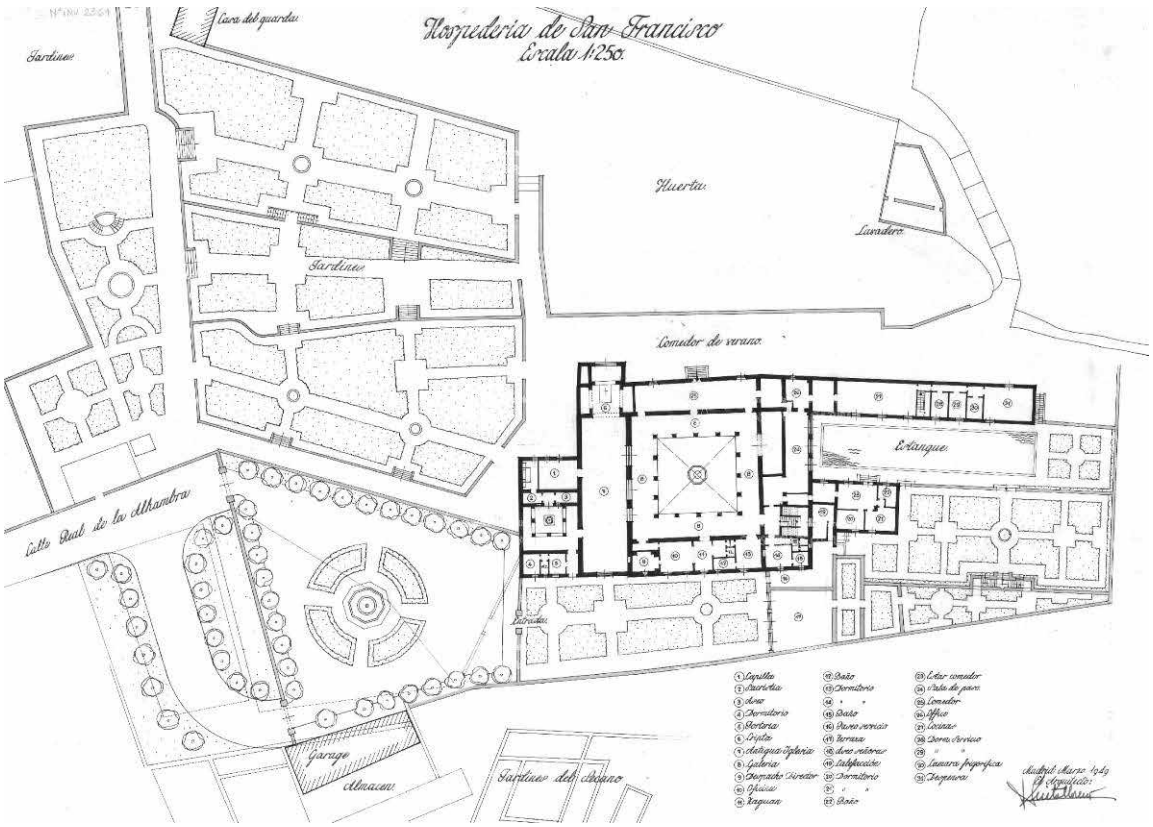
20. Prieto-Moreno Pardo, F. «Hospedería de San Francisco en la Alhambra de Granada». *Revista Nacional de Arquitectura*, 1948, no.84, 489-492, p.490.

21. Prior to the restoration of the convent of San Francisco the residence for landscape artists of the Alhambra was in a house belonging to the State in the Calle Real,which had been bought years before and was scheduled for demolition. It was finally demolished once work on the convent was completed,«[…]the disappearance of such an ugly building improved the appearance of that part of the enclave,burdened as it was by a modern construction in the Moorish style». Torres, *op.cit.*, p.3.

22. The church lost its roof in the 1890s.

IL. 10. Main façade (south)of the monastery before its refurbishment (c. 1926). PAG

IL. 11. Main access to the parador nacional and gardens(c.1945-1948). PAG



IL. 12. Francisco Prieto-Moreno. Hospedería de San Francisco, Alhambra. Ground floor plan. 1949. PAG

The site of the *parador* was large as it had also included the gardens by the entrance of the Calle Real de la Alhambra, and a large orchard which spread mostly across the northern sector.

The building was accessed from the south sector which was considered the main façade of the building.

The dining room of the hotel was in the north bay, leading onto a terrace in the orchard area at the back, while the eastern bay housed the kitchen and another small space, as well as the main staircases of the building. The south entrance bay had two rooms. However, most of the rooms, including the servants' quarters, were on the first and second floor, covering the whole of the eastern bay but with an independent single-story staircase to avoid modifying the original staircase.

On the first floor the missing southeast corner was completed to incorporate a room, bringing the total to 16 rooms and 9 bathrooms, as not all rooms had an independent toilet, only a sink.

The top floor of the cloister was enclosed with specifically designed joinery, another departure from Torres Balbás's minimal intervention or consolidation and repair of historic elements in ruin.

The type of intervention carried out by Prieto-Moreno, followed the lines of the intervention in Andújar (Jaén), and represented the mimesis of new and old, where new architectural elements took on the characteristics of the old ones, and the hotel's garden landscaping merged with the historic building[23].

In his intervention, the architect separated the former church and royal crypt from the spaces used as a *parador*, and built a chapel at the side as a reminder of its original function.

The buildings surrounding the *parado*r were demolished, following the suggestion of the preservation architect within the context of the landscape assessment of the monument[24].This was the case of the "Pensión Alhambra", which was acquired by the Directorate of Tourism and demolished in 1945,the year the *parador* was inaugurated.

The refurbishment works on the monastery were combined with works to add annexes for the services needed for the hotel, and the free spaces immediately by the former monastery were adapted.

After the demolition of the former Pensión Alhambra, work was carried out on the pavilion for the mechanics, which had three bedrooms for drivers, a shared bathroom and five spaces for vehicles, and could be accessed directly from the Calle Real de la Alhambra, in what was essentially a detour in the cul-de-sac which ended upat the access gate to the *parador*.

The works for adapting the entrances were part of successive projects drawn up in 1942 and 1945, so that the establishment was able to open with all services available, including a laundry pavilion also designed as an annex to the north of the monastery on the site of the former orchard.

In the 18th-century, the Calle Real de la Alhambra ended at the Puerta del Compás, built in brick, flanked by pilasters and crowned by a niche holding a statue of San Francisco. It was integrated into the adaptation project for the square to access to the *parador*, placing an identical door in the new access beside the Mechanics' pavilion, joined to a single-story pavilion dedicated to the sale of antiquities according to the 1943 project. The second doordid not copy the niche for the saint, but the intermediate pavilion connecting the two incorporated a single wall with windows.

The *parador* was inaugurated on 30 June 1945, with a capacity for 26 guests, in an event presided by the Director of Tourism, Luis Antonio Bolín, and other local and regional authorities.[25]

FIRST EXTENSION OF THE PARADOR (1948-1958)

As the historic building could not be extended further, any new attempt at expansion would involve building new annex pavilions, as was done in the case of the other *paradores*. One condition for this was that the project and works should be carried out with the architect of the area and thereforefollow the heritage criteria of the Council of the Alhambra and Generalife. The projects for the extension of the *parador* were the subject of intense and lively debate from all parties, especially in the 1970s when the most radical interventions were carried out on the former monastery and its immediate surroundings[26].

23. Ulled Merino, A. de J. (dir.). *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos: la experiencia española.* Madrid: Tecniberia, 1986, p.76.
24. Romero Gallardo, A. *La restauración arquitectónica en el período franquista: La figura de Francisco Prieto-Moreno y Pardo.* Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte y Música, 2010, p.13.
25. The auxiliary bishop of Granada,the general captain of the 9thRegión labor delegate, the president of the Monuments Commission, the director of the School of Arts and Trades and the Secretary of the Delegation of Tourism.
26. *Ibid*, p.15.

The former monastery was expanded through exterior pavilions which, in the form of tentacles, liberated the historic buildings, housing services such as the kitchen to free more public space within the original area.

In March 1948 Prieto-Moreno drew up the extension project for the service and pantry areas of the guest house. This consisted in the construction of a single-story pavilion parallel to the pool located in the exterior eastern area of the monastery. The difference in levels between the pool platform and the orchard beyond it, which was lower, made it possible to build a small semi-basement area with natural light, creating a courtyard for the service and clothes-hanging area in the form of an area way.

In March 1949 the expansion project included the residence of the administrator of the *parador*, also located within an annex pavilion connected to the eastern bay of the monastery,beside the main staircase (IL.12), which in 1948 had been a simple addition used as a boiler room.

The residence was located in a good area, with views of the pool, and it had two bedrooms, a bathroom and a living area. It also remained out of sight from the access area to the *parador*, and was only visible from the windows of the guests' dining room. The pool had been transformed to give light to the service premises of the *parador*.

In the mid-1950smore rooms were needed given the hotel's popularity. As in the other *paradores*, the number of rooms was increased by replacing the mechanics' rooms with rooms for guests who became known as "parador travellers". In March 1956 a project was drawn up to modify the pavilion and increase the number of rooms, although these would be individual.

The mechanics' pavilion next to the vehicle entrance by the newly built gate featured a copy of the historic Puerta del Compás, which finished off the Calle Real of the Alhambra in the form of a cul-de-sac, providing access to the area of the *parador*.

The mechanics' rooms and garages were in a very simple single-story building in exposed brick with a tiled roof. The interior was divided into two sections: one for vehicles with a total of five spaces and another with three rooms for the drivers, a shared bathroom and an interior courtyard overlooked by the rooms.

The transformation consisted in creating 9 rooms, including a double room, all with independent bathrooms, and special attention was paid to the design and landscaping of the small courtyard overlooked by the bedroom windows. In time it became clear that the mechanics' pavilion was not a viable expansion and that it was preferable to incorporate new rooms into the historic building or its immediate surroundings through pavilions connected to it, as had been done with the kitchen.

A new extension project was drawn up in 1958, including recommendations which were not executed, such as the proposed construction in the area of the pool, filling the perimeter with buildings. This extension incorporated 16 rooms added onto the existing constructions and the kitchens in the eastern sections were eliminated so that this new plan hosted only rooms. This project must not have been convincing given that what was executed in the February 1958 design was a pavilion in the western access, in the form of a tentacle articulating a wing of rooms which mirrored that already existing in the eastern side for services (IL.13). The pavilion housed a total of 6 double rooms and one for the service, located at the same end as the access square and connected through the courtyard created in the 1940s for the new chapel in the church area.

The intervention in the western sector was complicated by the irrigation channel which ran along it, crossing the cloister, and which had to be respected. The construction of a narrow elongated pavilion made it possible to save and preserve this channel.

Coinciding with the action on the east sector of the monastery, an archaeological excavation was carried out in the area outside the chevet of the church, on a triangular plot which had not been intervened due to the presence of construction remains, recorded in the plans of the extension project of the *parador*.

The pavilion, which had already been extended in the eastern sector, was also transformed. A volume was added at the back for use as laundry facilities and a second story was added over the pavilion in the area in contact with the historic building, incorporating another three guest rooms. The gardens around the *parador* were expanded and improved, especially around the summer eating area, while more borders were laid out in the orchard to the north.

The planning and landscaping of the area surrounding the monastery was carried out, leading to the creation of pavement mosaics inspired by Nasrid geometries for the exterior spaces of the garden in the south (IL. 10 and 11), the creation of a new courtyard as an access to the chapel and work on the current

cloister of the historic building, dating from Prieto-Moreno's refurbishment of the former monastery as a national *parador.*

DEFINITIVE PROJECT FOR THE EXPANSION AND PLANNING OF THE EASTERN SECTOR (1967-1975)

Prior to the definitive expansion of the *parador* in August 1967,minor retrofitting actions were carried out to add two rooms to the administrator's lodgings with the minimal operation of a small single-storyaddition. Despite the successive expansions carried out over the previous decades, by the 1970s the *parador* needed to increase its guest capacity due to the major influx of tourists to the Alhambra. This resulted in a constant demand for accommodation which could not be covered, involving subsequent financial loss for the Ministerio de Información y Turismo (1951-1977),the successor and heir of the earlier Directorate of Tourism.

The *parador* de San Francisco had rooms with a total capacity for 52 guests. However, it was believed that 14 more rooms were needed, with a capacity for 28 guests to bring the total number of rooms to 40 to lodge a total of 80 guests. The building was still owned by the Directorate of Fine Arts, now part of the Ministerio de Educación y Ciencia, and dependent on the Council of the Alhambra and Generalife, as only the right to use it had been ceded. In fact, as time passed a cession with no legal recognition had been reinforced in relation to the gardens in the immediate surroundings, which belonged to the Alhambra, and an archaeological site over with a car park was built. New constructions therefore became necessary around the monastery and several projects were drawn up to be presented to the Council of the Alhambra and Generalife. The extension was opposed by the Vice-president of the Council, Emilio Orozco Díaz,[27] even though a preliminary project for the expansion of the *parador* had already been presented "[…] in an ideal area, which does not interfere at all with monument and its surroundings, the construction of a large self-service restaurant, cafeteria and car park".[28]

Once again the project was drafted by the architect of the Council in charge of the preservation of the monument of the Alhambra and Generalife, Prieto-Moreno[29],and the design of the installations was left to a technical engineer from the Ministerio de Información y Turismo, Mariano de las Heras, a close collaborator of the architect.

For the preservation architect there had been a need for this project since the 1940s which could not be ignored. This action took material form in "[…] a homogeneous building in similar volumes to those already built and currently in use, […] also improving the architecture of the building as a whole"[30].

Successive projects followed from an initial proposal which aimed to build around the entire perimeter of the pool, thus spoiling the views to the north, where the land sloped downwards and offered a better perspective, to a preliminary project proposing the creation of a cloister parallel to the historic one, but smaller and connected by an intermediate volume (IL. 14). None of these proposals was executed. The extension carried out during the first half of the 1970s was the most radical intervention carried out on the monument up until then (IL.15 and 16), and although it respected the appearance of the built surface by incorporating construction below ground for the service areas, it greatly increased the built volume. The expansion was debated in the Council of the Alhambra where it was ultimately approved, prompting the Vice-president to resign in that session, as he believed it to be illegal and contrary to the Council's policy on works and constructions inside the walled complex of the Alhambra.[31]

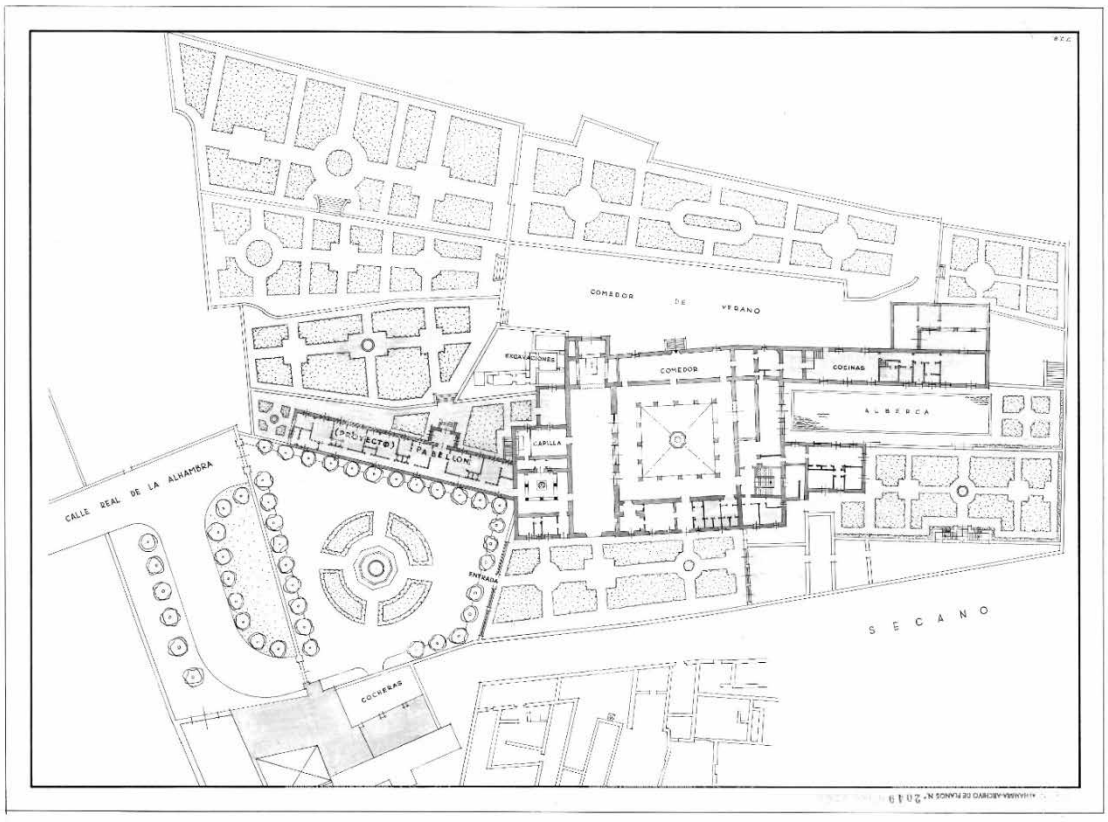
27. Vice-president of the Council of the Alhambra and Generalife (1970-1973). He was opposed to any extension to the former convent of San Francisco, despite the needs expressed by the Ministerio de Información y Turismo, by the Director General of Companies,the Deputy secretary of Tourism and the Civil Governor of Granada himself. In December1973, Emilio Orozco resigned from his position on the Council and Juan de Dios López González was appointed to this position by an Order from the Ministry on 19December 1973.

28. Letter, from 9June1973,from the Minister of Information and Tourism to the Director General of Fine Art of the Ministerio de Educación y Ciencia, [Turespaña].

29. The architect Francisco Prieto-Moreno was paid for drawing up the project and supervising the works of the *parador* for the Ministerio de Información y Turismo, together with quantity surveyor Francisco Peña Rubio [Centro de Almacenamiento de Documentación Administrativa (CADA)].

30. Letter, from 18November1972,from the Deputy secretary of the Ministerio de Información y Turismo to the Civil Governor of Granada, [Turespaña].

31. A large hotel was being built on the Mártires estate,beside the Alhambra,more than enough to cope with the tourist demand in the area, along with the plan of works which the Council was implementing to improve the visits for tourists and alleviate the inside of the complex as much as possible, as the area around the *parador* was overcrowded. As detailed in: Letter, from 17May1973,from the Vice-president of the Council of the Alhambra and Generalife, Emilio Orozco, to the Deputy Secretary of Information and Tourism,José María H. Sampelayo, [Turespaña]



IL. 13. Francisco Prieto-Moreno. Parador de San Francisco, Alhambra. General floor plan. 1958. PAG

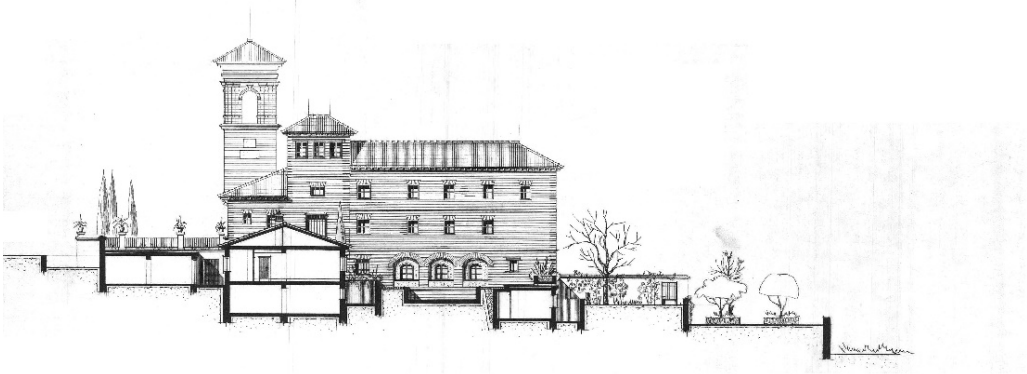
The Vice-president highlighted the positive aspects of Prieto-Moreno's project for the expansion of the *parador*, but also explained his personal stance opposing it:

> […] the solution presented is highly acceptable in environmental terms, as it respects the archaeological aspects and places more emphasis on the garden landscape elements, reducing the expansion of the building of the Parador to a minimum, enough to comply with the request of the Ministerio de Información y Turismo.[…] as this solution gives priority to garden landscaping it will also make it possible to carry out the necessary modifications whenever needed, when the adjoining area is remodeled as has been done up to now in all the sectors of Secano.[…] As regards the concept of expansion included within this solution he insists he cannot be in agreement and holds by his initial criterion opposing any expansion work, no matter how small.[32]

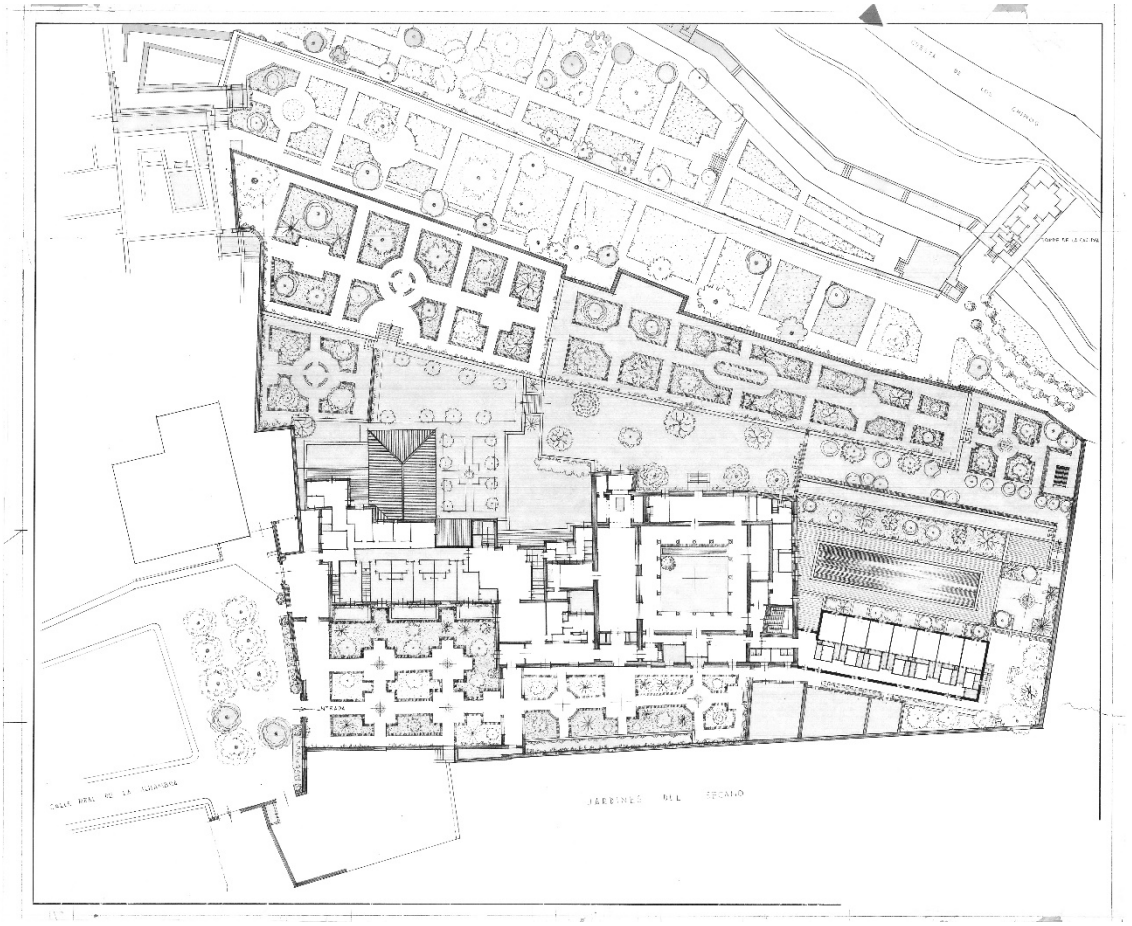
The keys to the intervention for this extension were integration within the land to hide the volumes needed for the new *parador* within changing levels, with the creation of areaways, while also encouraging distant views with the subsequent project for the landscaping of the garden in the eastern sector.Theactual irrigation was diverted as part of a project drawn up by the architect in charge of the expansion of the *parador*, by rerouting the channel after the Puerta del Compás and connecting it once again with its original position through the church, under the transept, so that the monastery cloister maintained its section of irrigation channel, while the pool outside the monastery ensured its water supply. If the outline of the new building and that of the actual irrigation were superimposed it could be seen that the irrigation overlapped with the corridor connecting the rooms of the main new building.

32. Minutes from the plenary session of the Council of the Alhambra and Generalife held on10 December1973, [Turespaña].

IL. 14. Francisco Prieto-Moreno. Draft project [not executed]. Parador de San Francisco. Ground and first floor plan, (c.1967-1968). PAG



IL. 15. Francisco Prieto-Moreno. Parador nacional de San Francisco (Granada). Project for the east sector. Cross-section of the irrigation cannel and extension pavilions.1975. Instituto de Turismo de España (Turespaña)



IL. 16. Francisco Prieto-Moreno. Parador San Francisco. General floor plan. 1975. PAG

The result was scattered and staggered volumes which blended into their surroundings with no defined form, and the idea of the previous volume with tentacles was abandoned. In fact, the kitchen pavilion of the eastern sector was completely demolished and concealedby the change of ground level so that the rooms there could be illuminated with an areaway resulting from the ground level difference. Above, this view—from the platform of the pool to the newly designed gardens in the north sector, formerly the monastery orchard—was freed.

The intervention focused mostly on the western side of the monastery, where the former access garden had been transformed into the new dining room, installations and kitchens in the lower basement levels, while allowing the first and second floors to incorporate new rooms.The new dining room was directly connected to the exterior so that an open air space was available in good weather, as it had been in the former monastery.

The new and historic buildings were connected through the church, which had been used as an open-air courtyard since the first adaptation to artists' residence. Underground, this connection ran from below the transept of chevet through a tunnel to the service areas of the *parador*. The creation of rooms in the semi basement of the eastern sector made it necessary to add a new staircase on the northwest end of the historic building to allow access to the guests.

The extension also involved the modification of some of the joinery that existed in the monastery, following a design similar to that of the upper gallery. Since the

architect was the same, the result wascohesive. The elaborate wooden carvings to decorate the banisters of the staircase or the front of the bar counter were similar to actions carried out in other *paradores* by the technical specialists of the Ministerio and its external collaborators. Seven rooms were incorporated on the second floor, thirty-four on the first and another twelve in the lower basement of the eastern sector, considerably increasing the *parador*'s capacity for guests.

During the following two decades,architects worked only on maintenance underthe successive Tourism Secretariats, until the complete restoration undertakenby the hotel administrator Paradores de Turismo de España, S.A. between 2005 and 2008, substantially changed the appearance of the initial parador.

THE INTERIOR DESIGN OF THE PARADOR-MONASTERY OF SAN FRANCISCO

The interior design of the *parador*, attributed to Antonio Gallego y Burín,[33]aimed to provide a suitable setting to capture the guests' imagination, taking them back to another era. The installation was a response to the character of the building, harking back to its original use, more of a monastery than a modern hotel. Thismonastic touch was especially visible in the rooms reminiscent of 18th-century cells, although this was not the case in the common spaces with more elaboratedécor for the most part,using antique Spanish furniture, all sorts of paintings, mirrors and other objects on its walls. Antique furniture was combined with reproductionsto resemble the historic atmosphere the architect aimed to emulate as closely as possible.

The furniture highlighted this historical character, focusing on Spanish art, with reproductions of El Greco, landscapes of Castilla, portraits in the style of Goya, drawings or engravings from romantic Spain. The rugs, fabrics, brass,saddlery,embroidery, copper and iron also combinedin an attempt to recover Spanish tradition.[34]

The *parador* only had accommodation for twenty-seven travelers, making it very cozy, even more given that the atmosphere created with the furniture, which made it stand out from the usual hotels. The architecture, furniture, decoration and garden landscaping were specially designed to create settings fitting of a past time and blended in with the style of gardens and buildings of the Alhambra.

The importance of regional industry and art was prominently reflected in the profuse use of popular rugs, fabrics or metals in the dining room and cloister of the *parador*. The dining room had a fireplace at the front, as well as cupboards along its walls full of all sorts of kitchen utensils, especially china, combining with wooden furniture and rush chairs.

The equally ornate sitting room had a ceramic floor reproducing a drawing of the outside of the cloister, the original design of the former monastery. Its main feature was a fireplace and the wide range of furniture was complemented with decorative chandeliers, grandfather clocks, pictures and mirrors. The paneled wood doors had windows at the top letting light into the corridor, which was also decorated with antique leather seats, chests and *bargueño* desks, as was the upper gallery of the cloister from which the rooms were accessed.

The room which conserved remains of the former Nasrid palace was decorated with the same sort of furniture superimposed on the original ceramic wall tiles with geometric motifs and the remains of decoration still conserved on the upper part of the wall, below which tapestries or paintings hung. There were leaded windows with religious motifs to fit the original use of the building on the stair landing.

The rooms had fireplaces, just as in the dining room, and featured dropped ceilings with modern reproductions of wooden coffering, which was polychrome in the case of the dining room. Special attention was paid to the type of flooring for each area, as well as to the artistic work of the cloister mosaics and of the church nave reconverted into the patio.

Over time the current furniture and interior design of the *parador* has greatly changed from the original one, which underwent major modification in the 2005 restoration.

33. L. Fernández Fuster, *Albergues y paradores.* Madrid, Temas españoles,1957, no. 309, p.22.
34. Prieto-Moreno, *op. cit*., p.490.

EPILOGUE

The refurbishment of the former monastery of San Francisco as a hotel within the network of Paradores was carried out in the post-war period, when there was a shortage of technical personnel in the Directorate of Tourism. The interference from the heritage administration in what should have been the exclusive competence of the tourist administration meant that priority was given to knowing the building rather than knowledge of hotels in general when choosing the architect.

The period in which the Alhambrabecame part of state-offered accommodation paved the way for real estate expansion of the Ministerio de Información y Turismo, which used former military facilities as well as other architectural typologies, such as the monastery of San Francisco, for its *paradores*.

The work of Prieto-Moreno in the Alhambra is interesting since it allows the comparative study of the unique form of intervention of the different administrative bodies, Heritage and Tourism, as regards the rehabilitation of historic buildings for use as hotels. The action in Granada directly connects with the interventions of 21st-century *paradores*, carried out under the direction of the Autonomous Regions, heirs to the heritage competencies in the State's hotel-economic action, while characterizing them both by hiding much of the construction work underground and emphasizing the importance of the prior archaeological method.[35]

35. M. J. Rodríguez Pérez, *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la Red de Paradores de Turismo (1928-2012).* Universidad Politécnica de Madrid, 2013, p.653.

SIXTY YEARS OF URBAN PLANNING IN THE ALHAMBRA: FROM THE 1951 ALIGNMENT PLAN TO THE ALHAMBRA HERITAGE PRESERVATION PLAN

SESENTA AÑOS DE PLANEAMIENTO EN LA ALHAMBRA: DEL PLAN DE ALINEACIONES DE 1951 AL PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN Y CATÁLOGO DEL SECTOR ALHAMBRA

ENRIQUE OLMEDO ROJAS
PHD. ARCHITECT. AYUNTAMIENTO DE GRANADA & UNIVERSIDAD DE GRANADA
eolmedor@yahoo.es

RESUMEN El conjunto de la Alhambra y el Generalife abarca el monumento y su entorno y también la zona urbana de borde con la ciudad histórica, que debe ser regulada por el planeamiento urbanístico. En este trabajo se aborda el tratamiento que han hecho de esta zona los sucesivos planes. Los Planes de 1951 y 1973 siguen la técnica urbanística de la «zonificación». El Plan General de 1985 pormenoriza las calificaciones urbanísticas, incluyendo ya un amplio Catálogo, mientras que el primer Plan de la Alhambra y Alijares de 1989 considera la catalogación una calificación más. El Plan General de 2001, revisión del de 1985, asigna la misma calificación a zonas de la ciudad tipológicamente muy diferentes. El trabajo concluye con la necesidad de un alto nivel de precisión en el planeamiento de los conjuntos históricos, como deberá hacer el Plan Especial de protección y Catálogo del Sector Alhambra que se está tramitando.

PALABRAS CLAVE Planeamiento urbanístico; Conjuntos históricos; Tipo arquitectónico

ABSTRACT The complex of the Alhambra and the Generalife includes the monument, its surroundings and the urban area that borders the historical city, all of which must be regulated by urban planning. This study addresses how multiple planning documents produced over the years have approached this area. The 1951and 1973 Plans adhere to the urban development concept of «zoning». The 1985 Master Plan focused on uses as well as on the formal and volumetric characteristics of buildings, and it included an ample catalogue of listed buildings and assets. The first Plan of the Alhambra and Alijares, from 1989, considered the catalogue of listed heritage assets as a tool for the definition of uses and formal traits. The 2001 Master Plan, which updated the 1985 plan, applied the same definition of uses and formal qualities to areas of the city that were typologically very different. Our conclusion is that planning requires a high level of precision in historic contexts, and that this should be the goal of the Alhambra Heritage Preservation Plan that is currently being written up.

KEY WORDS Urban planning; Historic districts; Architectural type

CÓMO CITAR / HOW TO CITE OLMEDO ROJAS, E. Sixty years of urban planning in the Alhambra: from the 1951 Alignment Plan to the Alhambra Heritage Preservation Plan. *Cuadernos de la Alhambra*. 2019, 48, 217-227. eISSN 2695-379X.

Received: 3 February 2018 | Reviewed: 1 July 2018 | Accepted: 7 September 2018 | Published: 27 November 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Legal Deposit: GR 70-1965

This paper is an excerpt of the doctoral dissertation *Aprendiendo de las ruinas: tipo y urbanismo en la Granada del Siglo XVI* presented by the author at the University of Granada and directed by Joaquín Casado de Amezúa Vázquez, PhD Architect. Specifically, it is part of Chapter 3 of the thesis, titled *Type and urban planning in Granada*.

The aim of this study is to address the different approaches that successive planning documents of the city of Granada have had to the Alhambra and its surrounding area, from the 1951 Alignment Plan up until the latest Alhambra Heritage Plan which is currently pending approval. More specifically, it focuses on the urban areas surrounding the monument, taking into special consideration aspects relative to architectural typologies and presenting the graphical representation these issues[1].

THE 1951 ALIGNMENT PLAN

The first plan as such, given the scope of the transformations it led to in the historic center of Granada, is the Alignment Plan[2] which established sixteen areas with different codes and ordinances. Those that had an impact on the area we are studying were Ordinance I (Historic-Artistic-Preservation of Character) mainly affecting the right-hand side of the Cuesta de Gomérez and the Mauror neighborhood, down towards the Campo del Príncipe; Ordinance II (Historic-Artistic-Carmens) including the Churra neighborhood (on the left bank of the Darro River) and the neighborhoods of Antequeruela and Barranco del Abogado, and Ordinance XVI (Private green spaces-restricted construction) encompassing the Campo de los Márties (right-hand side of the Cuesta del Caidero, the only part of the city where this ordinance applied). Besides uses and volumes, each of these ordinances established a set of compositional conditions which, in some cases included fixed and regulated elevations. As for the Alhambra itself and its immediate surroundings, no specific ordinances were assigned to it (IL. 1).

Ordinance I (Historic-Artistic-Preservation of Character) established very compact building regulations, defining their height—two to four storeys— depending on the width of the street, allowing a very high lot occupancy rate and only determining the minimum size of courtyards to an area of 7 sqm and a side of 2.5 m. In contrast, Ordinances II (Historic-Artistic-Carmens) and XVI (Private green spaces-restricted construction) defined rather open building conditions, establishing the maximum height at 2 or 3 storeys and a lot occupancy of 20% and 10% respectively[3].

This plan proposed a series of urban renewal interventions in other parts of the city, such as the conclusion of what it called the Gran Vía Liberal, joining Postigo Velutti and Malaga streets, but more importantly, the continuation of Gran Vía crossing the neighborhood of San Matías, both of which would be considered highly destructive nowadays[4]. It also proposed a "new access to the Alhambra" that began on Camino Nuevo del Cementario and crossed the Carmen de los Mártires.

1. All of the illustrations are reproductions by the author based on documents from the archives of the Planning Department of the Granada City Council

2. Written up by the architect Miguel Olmedo Collantes and implemented by the Granada City Council with Antonio Gallego y Burín as Major in 1951.

3. JUSTE OCAÑA points out that "zoning was carried out by building typologies and not uses... the urban planner divided the city into 16 sectors and, through its Ordiances, indicated uses, volumes, gradients and the preservation of historic-artistic episodes. This zoning criteria seems to be based more on land speculation, that is, to favor real-estate interests through the definition of volumes and heights permitted, than concerned with responsibly creating the a living environment for250.000 inhabitants" JUSTE OCAÑA, JULIO: *Granada: Historia y planeamiento* in *Sobre el planeamiento en la comarca de Granada. Arquitectura Andalucía Oriental.* March 1980. p. 34. However, and at least in these areas, these conditions, with their extreme low density, may have contributed to the preservation of existing buildings because of the low profit their replacement provided.

4. In this sense, see JUSTE OCAÑA, JULIO: *La reforma de Granada de Gallego y Burín (1938-1951).* Antonio Ubago, editor. Granada, 1979. P. 178; ACALE SÁNCHEZ, FERNANDO: *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos.* Universidad de Granada. Editorial Atrio. Granada, 2005. P. 481.

IL. 1. Alignment Plan, 1951. Zonning

However, and regardless of the adequacy of these interventions which must be understood within their historical context, the most positive aspect of this Plan was that it corresponded with a clear urban model, one that was organized and planned[5]. Proof of this is the many years it remained applicable, more than 20, and, in our area of study, the zoning laws it applied of the Campo de los Mártires, defining such a low density that it was preserved from development and allowed most of the land to be bought by the City Council over the course of the following years[6].

THE 1973 REGIONAL PLAN

In 1973 the Master Plan of the Region of Granada, directed by the architect Gabriel Riesco Fernández included the city of Granada and 20 neighboring municipalities. It differentiated two areas: on the one hand, the urban expansion areas which were planned in more detail by a series of partial planning documents, and on the other, the city center, incorporating the alignments and most of the zoning criteria established by the 1951 Plan[7].

In its building codes (N.2.3.1)the plan defines a series "basic building typologies", establishing for each the position of the buildings within the lot and then specifying the rest of conditions in the following set of regulations:

- minimum lot size (N.2.3.2, depending on the width of the street).
- lot occupancy (N.2.3.3).
- building height (N.2.3.4, also depending on the width of the street).
- maximum built volume (N.2.3.5, for the blocks within the official alignments defined by the depth of the building and the allowed height).

5. For ÁNGEL ISAC, " Gallego conceived a program based on the critical principles formulated by Ganivet against urban reform, while at the same time striving to modernize a city that still had great problems to solve." ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, ÁNGEL: *Historia urbana de Granada*. Diputación de Granada. Granada, 2007. p. 116.
6. The Carmen de los Mártires was bought by the Granada City Council from its owner, Sor Cristina de la Cruz Arteaga, a few years later, in 1957, when Manuel Sola Rodríguez-Bolívar was the major.
7. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, *Historia urbana*... cit., pg. 127.

- use (N.2.3.6, thus differentiating between use and typology).
- hygiene (N.2.3.7).
- aesthetics (N.2.3.8, establishing three types of compositions, of which the first two affect urban elements and ensembles of historic and artistic interest and therefore are subjected to special conditions).

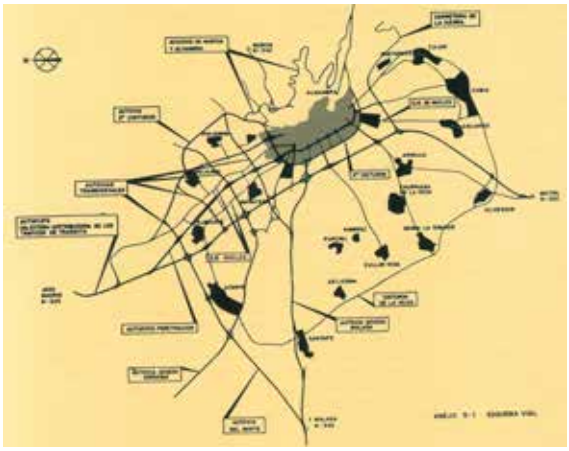
Lastly, Chapter III (Code N.3.4) designates each of the zoning areas into which it divides the city with building types, specifying the volumes allowed and possible uses. Within the Alhambra and its surroundings, the zones and sub-zones are the Historic-Artistic Area 1c (Carmens-intensive for most of the area) and 1d (Carmens-extensive, for the area of the Martires). In both cases the maximum height is fixed at 2 or 3 storeys, depending on the width of the street; a minimum lot of 400 sq m for the subzone 1c and of 2,500 sq m for subzone 1d, and a lot occupancy of 10% for subzone 1d (IL. 2).

IL. 2. Regional Plan, 1973. Municipality of Granada. Proposed Urban Structure

For the area within the monumental complex of the Alhambra and the Generalife, the plan only indicates "Park of the Alhambra", giving the area of the meadowlands of the Generalife and upper valley of the Darro River the zoning code 14P "Protected landscape".
This plan, written up at the beginning of the 1970s, uses as its planning principle building typologies, a concept that was at the height of the architectural debate at the time. However, it defines these types from a generic point of view as to the position of the building within the lot, without considering the singularities of the historic city, for which it defines only a set of composition requirements for the facades, one of the reasons why this plan was harshly criticized with the advent of democracy in Spain[8].
Another aspect of the 1973 plan that was widely questioned was the road network it proposed[9], which included an access into the Alhambra through the Darro River valley. However, from a current perspective it does not seem to be oversized, it merely had a rather rigid layout, if we compare it with the "Structure of territorial articulation" defined by the 1998 Granada Metropolitan Area Masterplan [10] (Images 3 and 4).
However, the distribution of Ordinances in the immediate area surrounding the Alhambra had very important consequences. In this sense, in the Campo de losMártires, Ordinance 1d (Carmens-extensive, which derived from Ordinance XVI- Private green spaces-restricted construction of the previous plan), with, as we have seen, an extreme low density on land that was already owned by the City Council, allowed, on the one hand, the concession of a permit to build a hotel within the gardens of the Carmen in

8. In this sense, Pedro Salmerón pointed out: "Let us clarify once and for all that the Master Plan aims at solving ordinance issues (heights, land use, volumes, etc.), and not the city's problems¡. Even though it was announced as something good for the city, what it actually addressed was the needs of the modern real-estate market that required more precise definitions and higher dividends."..." In coherence with this, the new areas for new developments were classified and given the same typologies as those that existed in the actual city " SALMERÓN ESCOBAR, P.: *Las tipologías que propone el Plan* in *Sobre el planeamiento en la comarca de Granada*. *Arquitectura Andalucía Oriental*. March 1980. P. 88. On their part, BERTOS GARCÍA, CASADO DE AMEZÚA and OLIVERAS CONTRERAS, in their comparison of the typologies proposed by the 1951 and 1973 Plans, point out with regards to the center or historic district that "this area of the city was classified as urban land, the only part of the city where building permits could be given without having to write up a partial development plan; this, along with the lengthy process needed to draw up development plans for the new areas of urban growth, led to the demand of new construction in the area within the historic district." "Its impact on the city is characterized by strong pressures aimed at urban renewal in the historic district, evidencing the lack of foresight of the 1951 Plan, even leading to the disappearance of traditional housing typologies..." BERTOS GARCÍA, F., CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, J. and OLIVERAS CONTRERAS, S.: *Algunos aspectos cuantitativos* in *Sobre el planeamiento en la comarca de Granada*. *Arquitectura Andalucía Oriental*. March 1980. P. 50. If these pressures would have been adequately channeled through the refurbishment of existing buildings or their typological replacement, then the plan would have enabled the revitalization of the historic district.
9. As ÁNGEL ISAC points out, " the structural cohesion of the territory that is the alleged goal of the plan, both for the historic district, new developments and the metropolitan region, relied on an oversized road network to which the rest of the urban system was subordinated." ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*... cit., p. 127.
10. In this sense, the same author admits that "despite the many negative aspects of the 1973 Plan, its regional scope pointed in the correct direction regarding the physical planning of the surrounding territory, a much needed aspect in order to control the urban phenomena the occur in the intermediate areas between the city of Granada and the municipalities closest to it." *Historia urbana*... cit., pág. 128.

1974[11], and, on the other hand, the construction of the Manuel de Falla Auditorium, designed by the architect José María García de Paredes and inaugurated in June 1978. Both of these projects were made possible by pre-democratic City Councils.



IL. 3. Regional Plan, 1973. Road network

IL. 4. Granada Metropolitan Area Master Plan. Structure of Territorial Articulation

Besides this, Ordinance 1c (Carmens-intensive, an evolved version of Ordinance II-Historic-artistic-carmens of the previous plan) was applied to the area of the Alijares (to the right of Camino Viejo del Cementerio). Here, a series of hotels had gradually been built, and in 1984, with a democratically elected City Council, a permit was given to construct a residential development. This operation, halted by the Andalusian Regional Government, is at the origin of the current configuration of the Council of the Alhambra and the Generalife and, as we will see, in the approval of the Heritage Plan for the Alhambra and Alijares that is still applicable[12].

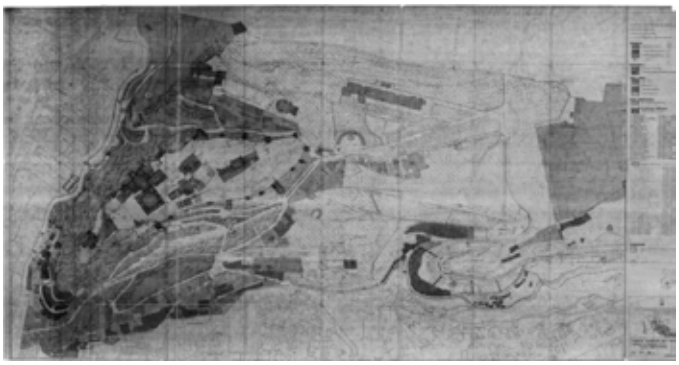
THE 1985 URBAN MASTER PLAN

With the establishment of democratic City Councils, the writing up of a new Master Plan was begun under the guidance of the council architect Francisco Peña Fernández and the approval of the Department of Territorial Policy of the Andalusian Regional Government on January 24, 1985[13]. This plan dedicates most of its third chapter (General strategy of the Plan) to the improvement of the city, one of the main goals of the Plan, in the understanding that the historic city is the space were historical and aesthetic values are materialized, that it is an organism that evolves in time, and that it has functional values. It includes a broad Catalogue of listed assets, expanding the border of the preservation area to comprise parts of 20th century Granada, thus leaving behind the false debate regarding what is monumental and what is not. In this way, the more than 2,000 listed buildings it included were no longer considered isolated entities but an ensemble of heritage assets, of which the Alhambra was a part.

However, while for the rest of the historic district the Plan defined basic housing typologies in its written report and their corresponding detailed uses in its regulations and plans (image 5), in the case of the Alhambra and its surrounding area it leaves the plan blank, literally speaking, forsaking the definition of ordinances and referring to the need to write up a specific plan. This is due, as we have seen, to the conflict of competencies between the City Council and the Andalusian Regional Government after the former had approved the aforementioned permit to develop the Alijares area.

11. FERNÁNDEZ DE BOBADILLA CAMPOS, FERNANDO y OROZCO DÍAZ, MANUEL: *El Carmen de los Mártires: Apuntes para una historia*. Granada,1977. Edit. Fernando F. de Bobadilla.
12. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*... cit., p. 138.
13. Published by the Granada City Council. Granada, 1987.

IL. 5. Master Plan, 1985. Classification and categorization



IL. 6. Heritage Plan of the Alhambra and Alijares. Categorization, uses and systems

Despite this, it is only fair to admit that the 1985 Master Plan had a favorable impact in:

> [...] the creation of public facilities, which the city badly lacked in 1979". The philosophy behind it was inspired by "the doctrine and international experiences regarding the preservation of historic districts [...]" incorporating "for the first time in the urban planning of the city preservation regulations for architectural heritage assets listed in a broad catalogue, contemplating, at the same time, the need to write up specific plans for different neighborhoods with the aim of creating more efficient tools for the recovery and restoration of the complex and heterogeneous historic center of Granada.[14]

THE HERITAGE AND URBAN RENEWAL PLAN OF THE ALHAMBRA AND ALIJARES

When the Spanish Historic Heritage Law 16/1985 of July 25 came into effect, its article 20.1 mandated that all Historic Districts had to have their own specific plans. Given that Granada was declared a Historic City by Royal Order on December 5, 1929, the City Council began the administrative process in order to write up these Heritage plans (which had already been foreseen in the 1985 Master Plan). The Heritage and Urban Renewal Plan of the Alhambra and Alijares, directed by the architect José Seguí Pérez, was approved in 1989. This plan, the aim of which was to include the area of the Alijares within the boundaries of the Monument due to the new development that had been approved, solved other issues such as visitor access by car and parking. It also included a lot if information and a ample Catalogue of listed assets[15], defining two levels of preservation (comprehensive preservation-Monuments and architectural preservation) with the consideration of Ordinances[16].

However, despite having received the National Urban Planning Prize awarded by the Territory and Urban Planning Institute of the Ministry of Public Works in 1987, the way the plan approaches the contact zone between the city and the monument (the neighborhoods of La Churra-Gomérez and Antequeruela) is rather deficient from the point of view of urban planning techniques, due in part to the poor quality of the cartography it is based on (IL. 6). Moreover, it lacked a previous typological study, which led the plan apply to the non-listed buildings the same use and formal determinations expressed in the 1985 Master Plan (extensive closed block, extensive and intensive ensembles of single-family homes), with subtle changes in the floor area ratio, heights and aesthetic regulations, but not regarding lot occupancy (the mandatory maximum occupancy of 60% or 70% in many lots with an area much lower than the minimum established made the materialization of basic housing programs impossible) nor how to measure the heights (in lots set on steep slopes, with the sole exception of the extensive and intensive ensembles of single-family homes for which very generic regulations for building on slopes were provided). Neither does the plan consider the relationship between the

14. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*... cit., p. 131.
15. In fact, for the urban area around the Alhambra, it is the same catalogue of listed assets that appears in preliminary drafts of the 1985 Master Plan.
16. SEGUÍ PÉREZ, J.: *Plan Especial de protección y reforma interior de la Alhambra y Alijares*. Consejerías de Obras Públicas y Transportes y de Cultura de la Junta de Andalucía. Excmo. Ayuntamiento de Granada. Patronato de la Alhambra. Geometría Monografías. Granada, 1986. Published in the Official Bulletin of Granada # 133 on June 12, 1992.

listed buildings and their level of architectural preservation, the conservation of which was an Ordinance in itself. In these cases, the plan limited itself to allow, in very imprecise terms "construction work to adapt the existing building to the parameters of the specific Ordinance of the area in which it is located", which also led to indeterminations in the cases in which they were erroneously listed (for example, empty lots considered as such before the approval of the Plan that nevertheless appear as listed assets in it), were demolished due to their ruinous state or in the cases these buildings could be extended.

As for the Catalogue, the dichotomy Comprehensive Preservation and Architectural Preservation seems rather simplistic given the diversity of buildings within the area. The plan is also vague when it comes to regulating the construction allowed in the buildings listed under the category "architectural preservation", for which it indicates:

> [...] construction work to adapt and improve the inhabitational conditions of spaces and their redistribution is permitted, maintaining at all times its structural characteristics and all of the architectural features of the facade.

THE 2001 URBAN MASTER PLAN

This Master Plan, directed by the architect Ricardo Bajo Molina and approved by the Department of Transportation and Public Works of the Andalusian Regional Government on February 9 2001 (BOJA 27 March 6 2001)[17] maintained the validity of the specific heritage plans that were applicable at the time of its approval (those of the Alhambra, the Albaicín and San Matías) with the exception of regulations regarding land use and the floor area ratio, which were established by this new document. In this sense, the 2001 Master Plan, depending on its goals, defines a set of residential categories on urban land, of which the following fall within the area of influence of the specific heritage plans:

- single-family closed residential block,
- single-family detached house,
- multi-family closed residential block,
- multi-family open residential block (only in some areas of the Center Plan),
- multi-family closed residential block with courtyard,
- singular house,

The Master Plan does not analyze the architectural typologies that are typical of the city center nor their correlation with the different categories mentioned, it merely refers to each of the applicable specific heritage plans (Alhambra, Albaicín and San Matías) or those pending approval (Center), to define regulations (alignments, occupancy, height), but specifying that the floor area ratios established by the Master Plan prevail over the rest [18].

The regulations specify for each category that in the event of preservation, restoration, refurbishment or adaptations of buildings, including full renovations, the maximum floor area ratio has to coincide with that of the original building, forbidding the construction of more floors, annexes and lean-tos.

In this sense, the Master Plan assigns the same classification (multi-family closed residential block) to areas that are quite different, such as most of the Center, the contact zone between the Center the areas affected by the plans for the Albaicin and the Alhambra, and new expansion areas such as the Camino de Ronda, resulting in the expected disparities between the floor area ratio designated by the Master Plan and the regulations established by each specific heritage plan (IL. 7).

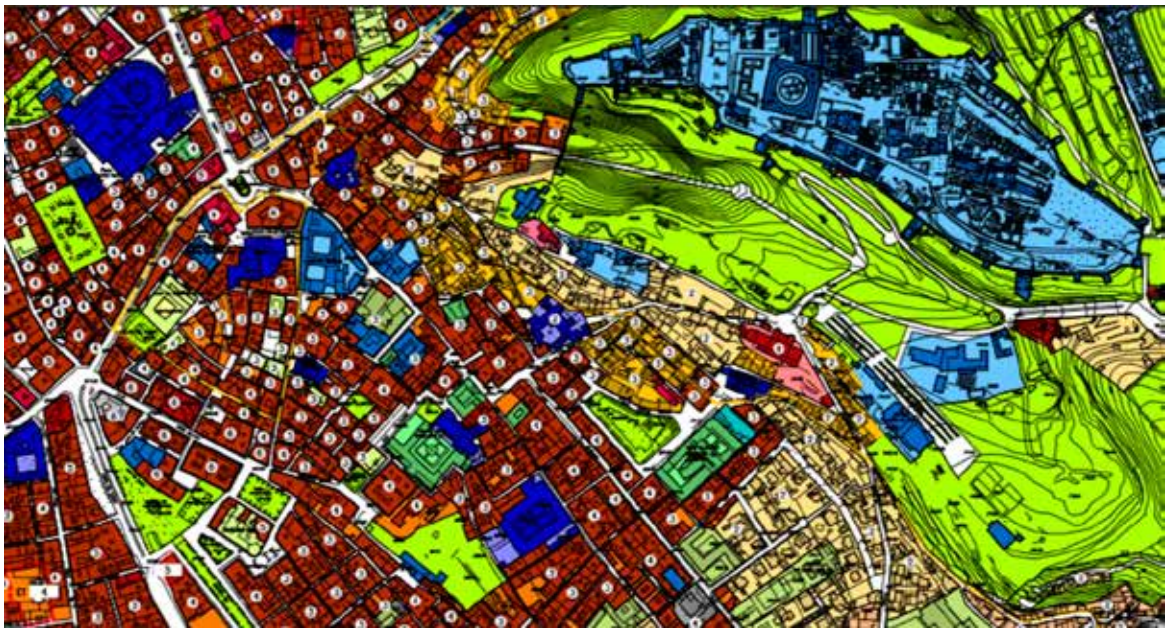
As for the listed buildings, the 2001 Master Plan establishes four levels of preservation, defining the range of interventions permitted in each case (IL. 8):

- Level 1: Monumental Preservation
- Level 2: Comprehensive Preservation
- Level 3: Structural Preservation
- Level 4: Atmospheric Preservation

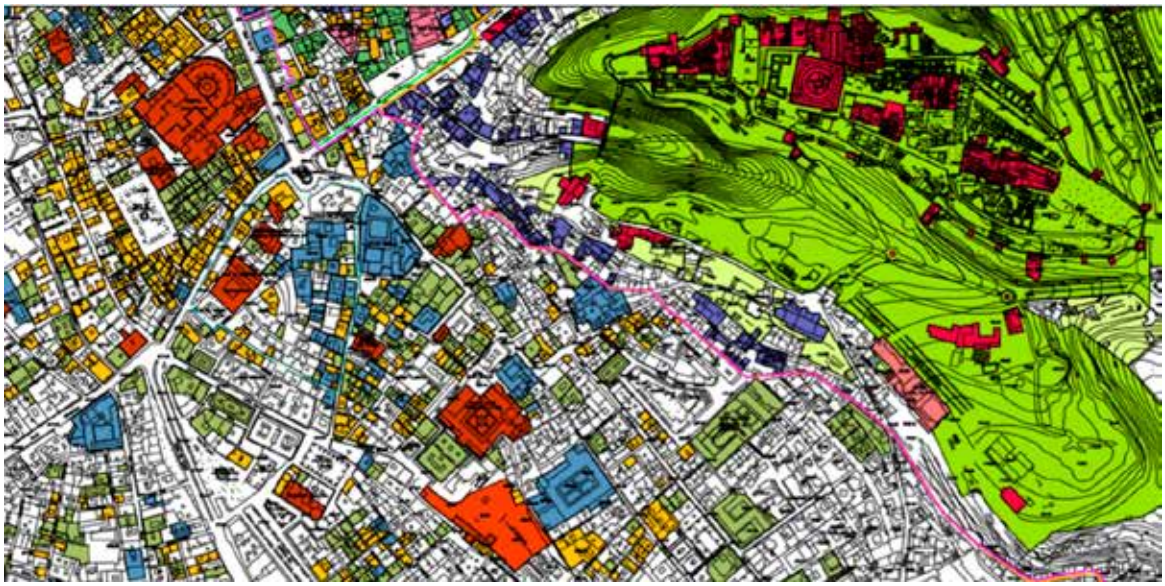
It maintains the applicability of the different catalogues of listed assets of each of the specific heritage plans that were valid at the time of its approval (Alhambra, Albaicín and San Matías) and it includes the catalogue of the specific plan for the Center, which

17. Published by the Granada City Council. Delegación de Planificación Urbanística y Obras Municipales. Granada, 2001.

18. This is mandatory according to our current legislation. Detailed uses and the building codes for consolidated urban areas, along with the elements that require preservation due to their architectural value, are all part of the detailed planning regulations established by urban master plans, as article art. 10.2 of the LOUA points out. Specific heritage plans can only change optional aspects of planning (art. 14.3).



IL. 7. Master Plan, 2001. Categorization and Physical Layout



IL. 8. Master Plan, 2001. Listed buildings and assets

was pending approval at the time. Therefore, the Catalogue of the Master Plan itself only includes the assets that were outside the Historic District.

All in all, this Master Plan was mainly preoccupied with making land available for new developments (Campus de la Salud, the land between the ring road and La Chana neighborhood) or on solving very specific situations within the city (the Alsina-Graells bus station, the Neptuno pools, the Los Carmenes Stadium) rather than tackling the problems of the Historic District, leaving this task to the each specific heritage plan[19].

19. As ÁNGEL ISAC points out, "in contrast with the 1985 Master Plan, which meant a radical change regarding all aspects of city planning, the new plan is less innovative, focusing on correcting some of the rigidities of previous urban management... As for the preservation of heritage assets, the plan basically limits itself to the incorporation of the determinations of applicable specific plans along with other aspects established by the Plan for the Center before its final approval in 2002. In order to promote the restoration of heritage assets, the plan proposes two paths, the efficiency of can be appreciated in the positive results seen in other cities: the concession of more favorable land use permits and fiscal benefits for interventions on listed buildings." ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A.: *Historia urbana*... cit., p. 145. However, the two paths the author mentions, which are included in the Master Plan, have not been effective, because the former has merely recognized existing built areas in refurbished buildings and the latter has not had its reflection in the corresponding fiscal code.

ALHAMBRA HERITAGE PRESERVATION PLAN

The last preservation plan to be submitted for approval has been the Alhambra Heritage Preservation Plan, directed by the architect Juan Carlos García de los Reyes and sponsored by the Council of the Alhambra and Generalife. This plan is currently being analyzed by the administration and is pending approval by the consulting body of the Council[20]. Within Part 5 Chapter E of its report this plan includes "Studies for the understanding of the urban structure", dedicated to urban morphology and building typologies, listing different categories (single-family homes, multi-family residential blocks and singular buildings) with their typologies and subtypes (IL. 9). The building typologies are represented in the graphical part of the document, where the characteristics of each is described (IL. 10).

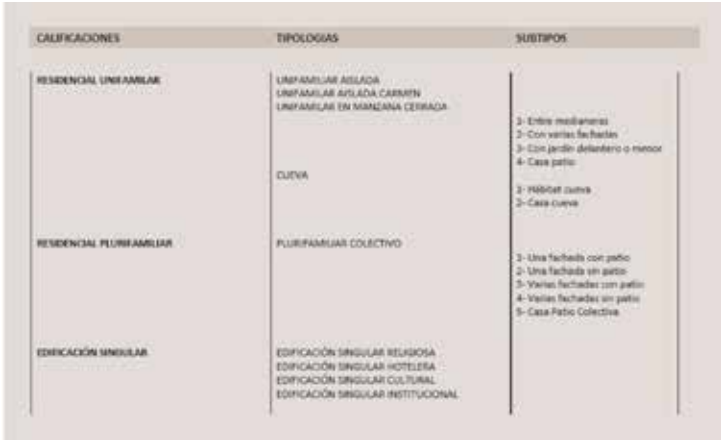
The plan defines the detailed planning of the sector by assigning these different categories (defined by the Master Plan and including cave residences and the cave house) and the definition of regulations (interior and exterior alignments, as well as heights, distinguishing between those that exist and those that change) (IL. 11).

In its codes, the plan specifies that the subjective distribution of land use is the one established by the Master Plan, while the objective distribution of land use is defined by the Heritage Plan. This can lead to discrepancies that, nevertheless, cannot be blamed on either of the plans, but on the planning legislation that regulates both.

As for the listed assets, it establishes the following levels of preservation:

- Level 1A BIC (Monuments and historical sites)
- Level 1B (equivalent to monuments)
- Level 2 (Unique value)
- Level 3 (Typological value)
- Level 4 (Generic value)

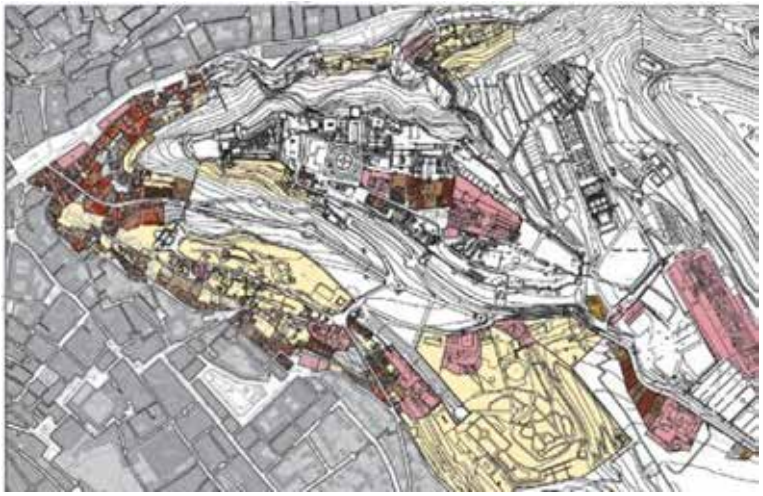
The list includes heraldic elements, gardens, archaeological sites and ethnological heritage, as well as the protected areas around Monuments and historical sites and the assets listed in previous catalogues no longer considered as such. The dossier of each listed asset includes the description of the elements that must be preserved and the uses and construction work recommended, including a special section dedicated to their typological organization. In the cases in which an asset appears in different lists (for example, buildings, heraldic elements and gardens) its inclusion is systematized in such a way that there are as many different dossiers as elements that appear in the different lists.



IL. 9. Alhambra Heritage Preservation Plan. List of categories, typologies and subtypes

In short and pending a more in-depth study, this Plan seems to be a correct document, technically speaking. The only issue seems to be the discrepancies between the subjective and the objective distribution of land, which, if remedied, could help solve existing problems such as the definition of uses and accesses into the monument. These problems should be solved in the upcoming Plan currently being written up by the technical personnel of the Council of the Alhambra.

20. This plan was written up, in part, due to the obsolescence of the 1989 Plan while also, as a result of the change of status of the Alhambra and Generalife, since it was no longer considered a "historic district" but a "monument" (Decree 107/2004 March 23), and to legislative changes both at urban planning level (LOUA 7/2002, December 17) and at heritage protection level (LPHA 14/2007, November 26) as pointed out in the Management Plan of the Alhambra approved by the Council of the Alhambra and Generalife in 2007, drawn up by the architect PEDRO SALMERÓN ESCOBAR.



IL. 10. Alhambra Heritage Preservation Plan. Building typologies

IL. 11. Alhambra Heritage Preservation Plan. Physical layout and alignments

IL. 12. Alhambra Heritage Preservation Plan. Listed buildings and assets and areas of influence of cultural heritage

CONCLUSIONS

The first plans that we have approached in this study, the 1951 and 1973 Plans, lack studies regarding the typological characteristics that have given shape to the historic city. They limited themselves to zoning the city and established regulations that were more or less in accord with the existing buildings.

The plans that followed, the 1985 Master Plan and those that came afterwards, were much more preservationist, achieving this goal by producing ample catalogues of listed assets, but assigning each lot with rather arbitrary building categories that were not based on typological studies. A master plan cannot accurately define by means of a set of categories or specific regulations the wide range of situations that occur in a historic city, that is, as we have seen, the result of successive developments over the course of history on a specific territory.

In this sense, it is telling that the 2001 Master Plan (and the 2002 Heritage Plan for the Center that derived from it) categorizes with the same specific use (multi-family closed residential blocks) large sections of the Albaicín, the vast majority of the historic district, the contact area between the Alhambra sector and the Center, and recent developments such as Camino de Ronda, with their obvious historical and typological differences, thus repeating the same and widely criticized errors produced by the zoning laws fostered by the *developmentalist* plans of the 1960s and 1970s.

This problem is made worse by the lack of coordination between master plans and the determinations they establish (such as land use distribution) and specific heritage plans for historic districts and their own determinations (such as heights and occupancy rates). The heritage plans for historic districts are the tools in charge of defining the planning conditions of the historic city, as our heritage legislation establishes. In this sense, the new Alhambra Plan (like the 1990 Albaicín Plan), includes, along with the repertoire of typologies proposed by the regulations, a precise graphic definition of mandatory alignments and heights, even though the lack of correspondence between the written regulations and the graphic descriptions is questionable.

Nevertheless, all of the plans we have studied lack a clear correlation between typological studies, which are carried out during the planning information phase (despite being included at a later stage in the Regulations) and the planning parameters of lot occupancy, height and floor area ratio which, as we have seen, are detailed planning tools and are determined by regulations.

The Plan for the Center of Granada contained a proposal along these terms in its draft, but in the final document this was reduced to a mere formal-compositional repertoire of facades. Besides, there is an added problem: planning legislation establishes that Master Plans are the tools in charge of defining subjective land use distributions, which may come into conflict with the objective land use distributions established by specific heritage plans.

Therefore, a detailed lot by lot definition is needed—or at least one block by block—regarding building characteristics and planning parameters (lot occupancy, height and floor area ratio), basing planning determinations on predominant building typologies. If necessary, planning legislation should be changed in order to give this power to preservation plans (maybe by dedicating a specific chapter of this legislation to the specific heritage plans for historic districts, in order for these plans to be able to establish detailed building classifications and the public facilities needed within an area). However, at the same time, it is necessary to link up the determinations of the different specific heritage plans as well as with those of the city of which they are part, an effort that is being made at present regarding the issue of mobility, with the plans that are being written up for the Albaicín-Sacromonte and the Alhambra Sector.

THE FOREST OF SAN PEDRO IN THE ALHAMBRA OF GRANADA: THE VISUAL CONCEALMENT OF HISTORIC MONUMENTS BY TREE VEGETATION

OCULTACIÓN VISUAL DE MONUMENTOS A CAUSA DE LA VEGETACIÓN ARBOLADA: EL BOSQUE DE SAN PEDRO EN LA ALHAMBRA DE GRANADA

IGNACIO MÓRON GARCÍA [1]
RICARDO SALAS MARTÍN [2]
RAFAEL DE LA CRUZ MÁRQUEZ [3]

RESUMEN Se presentan una metodología y una herramienta de visualización objetiva, basadas en tecnología SIG, para el control, gestión y ordenación de masas vegetales de significativa función paisajística, que, por altura, volumetría y posición, puedan perturbar la percepción visual de la arquitectura de un monumento. Se analiza el caso concreto del bosque de San Pedro en la Alhambra de Granada (España). El objetivo del método es lograr un equilibrio entre el papel protector y ornamental de la vegetación sin ocultar visualmente los elementos arquitectónicos más relevantes del Conjunto Monumental. El modelo permite estimar la repercusión paisajística de la actuación, traducida en la superficie de la ciudad que vuelve a recuperar vistas sobre la arquitectura del monumento.

PALABRAS CLAVE Tecnología SIG; arbolado; percepción visual de monumentos; paisaje

ABSTRACT In this work, methodology and tools for objective visualization are presented. They are based on GIS technology for the control, management and organization of vegetal masses with a relevant landscaping function which, because of their height, volume and location can disrupt the visual perception of the architecture of a monument. Special attention is paid to the forest of San Pedro in the Alhambra of Granada, Spain. The goal of this method is to emphasize the protective and ornamental role of vegetation while controlling it so that it does not hide the most relevant architectural elements of historic monuments. The model permits an evaluation of the impact on the landscape of an intervention, making it possible to recover views of the architecture of the monument from the city.

KEYWORDS GIS; trees; visual perception of monuments; landscape

CÓMO CITAR / HOW TO CITE MORÓN GARCÍA, I. *et al.* The forest of San Pedro in the Alhambra of Granada: the visual concealment of historic monuments by tree vegetation. *Cuadernos de la Alhambra*. 2019, 48, 229-242. eISSN 2695-379X.

Received: 27 January 2018 | Reviewed: 15 June 2018 | Accepted: 23 June 2018 | Published: 27 November 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Legal Deposit: GR 70-1965

INTRODUCTION

The forest of San Pedro is a tree-filled space of 4.2ha located on the slope to the north of the Alhambra. It is made up of 1,024 trees belonging to 21 different species. The predominant tree species is the European nettle tree (*Celtis australis* L.), which represents 66% of the total. After it, with percentages lower than 10% comes the wild privet (*Ligustrum lucidum* W.T. Aiton), almond trees (*Prunus dulcis* Mill. D.A. Webb), ash trees (*Fraxinus angustifolia* Vahl), bay trees (*Laurus nobilis* L.), elms (*Ulmus* spp.), false acacias (*Robinia pseudoacacia* L.), Judas-trees (*Cercis siliquiastrum* L.,) and cypresses (*Cupressus sempervirens* L.), among others. The average density of the tree mass is 240 units per hectare. The tallest nettle trees reach a height og about 20 meters, and some of them have trunks of about 1 meter in diameter.

In addition to the countless environmental benefits that this wood generates, the appropriate management of it responds to two main objectives. The first one is related to its importance for erosion control on the slope. The second one is the relevant role that the trees play in the landscape of the Alhambra when viewed from the vantage points in the Albaicín and Sacromonte.

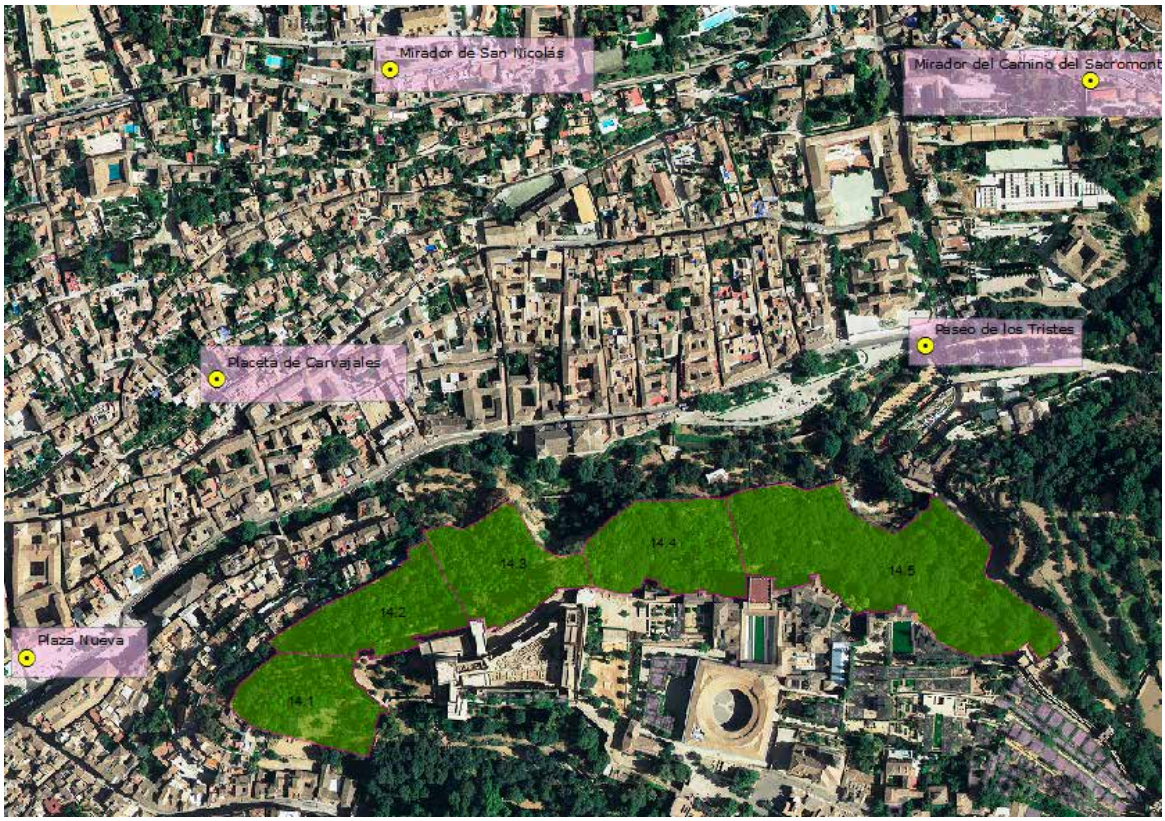
Nevertheless, as the Management Plan of the Alhambra and Generalife points out: "Ocassionally, the excessive growth of the vegetation interferes with the contemplation of the monuments."[4]

Once this problem was identified, in 2012, the Gardens, Forests and Orchards Department of the Council of the Alhambra and Generalife commissioned the development of a methodology for the management of those trees whose growth resulted in the visual concealment of the north façade of the Alhambra. The guidelines and conclusions of the study were later incorporated into a Intervention Plan in the San Pedro forest that the technical committee of the Council of the Alhambra approved in 2013. It was implemented between 2013 and 2017. The present work presents the methodology, tools and management proposals that were developed, together with the results that were obtained.

The method follows article 19 of Law 14/2007, November 26, 2007, governing Andalusian Heritage Assets, where the concept of "visual or perceptive contamination" is dealt with. This can be applied to a situation in which a mass of trees can disrupt the visual perception of a monument.[5]

1. Forestry Engineer and Landscaper. Tragsatec. Federico García Lorca, 8. 18014 Granada, España. Teléfono: 600912557. Correo electrónico: imoron@tragsa.es
2. Biologist and GIS specialist. Nubia Consultores SLL. Pedro Antonio de Alarcón, 34. 18002 Granada, España. Teléfono: 958250421. Correo electrónico: ricardosalas@nubiaconsultores.es
3. Forestry Engineer. Masters Degree in Gardening and Landscaping. Director of Management of Protected Naturals Spaces. Department of the Environment and Territorial Organization of the Andalusian Regional Government. Joaquina Eguaras, 2, 18013 Granada, España. Teléfono: 671562431. Correo electrónico: rafael.cruz@juntadeandalucia.es
4. Villafranca Jiménez, M.M. and Salmerón Escobar, P. (Directors), Plan Director de la Alhambra y Generalife, 2007-2015, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010, p. 375.
5. Ley 14/2007, 26 November, Patrimonio Histórico de Andalucía (BOJA, 248, December 19).

IL. 1. The Alhambra and San Pedro woods from the Mirador de San Nicolás, 2011



IL. 2. Digital orthophoto showing the points of observation of the study and the San Pedro woods, with an indication of the present designation of the planting areas

METHOD

Choosing the observation points

The first step in the method was to choose the observation points from which the Alhambra and the forest of San Pedro can be viewed. The reference in this case was the inventory of views of the historic monuments that had been elaborated by the Alhambra Heritage Preservation Plan[6].
The criteria used to select the observation points were the following.

- The Alhambra and the forest of San Pedro had to be visible from the observation point –the area that was the object of the study had to be included in the visual field of the observation point.
- There had to be a clean view from the observation point –no relevant obstacles could interfere with the view.
- The observation point had to be on public property and have free access.
- The observation point had to be well known and frequently visited by a large number of people – high visual consumption.
- And, finally, whenever possible, the view from the observation point had to be one that was recognized both historically and artistically –so, it had to offer touristic interest.

The minimal number of observation points that are needed to apply method is one (1). As for the maximum number, there is no limit, the appropriate number depends on the geographic and visual complexity of the territory that is the object of the study.
Ideally, the greatest possible number of representative observation points in the territory from which observation takes place should be selected. The more "representative" observation points are selected, the better and more precise the results obtained will be.
In this specific case, five observation points were chosen. All of them were well known and appreciated, quite consolidated as such, freely accessible, frequently visited and highly consumed by visitors to the city. Besides, they offered the kind of geographic representativeness that the method required since they faced the historic monuments and woods from different directions and were located at different heights. These observation points were the Mirador de San Nicolás, the Mirador de la Placeta de Carvajales, Plaza Nueva, the Paseo de los Tristes, and the Mirador del Camino del Sacromonte.

Digital model of the terrain

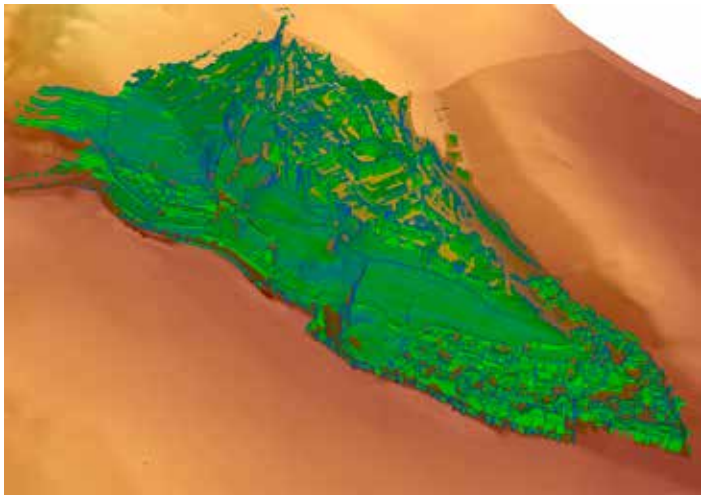
A visibility analysis must be based on a digital model of the terrain (MDT) including the area that is the object of the study as well as the observation points. The Instituto Geográfico Nacional's official MDT raster image of 5 meters per pixel was used, more specifically sheet 1009, which shows the urban nucleus of Granada (*MDT_5m*). Based on that model, a new digital model with a higher resolution of 0.1 meters per pixel was generated (*MDT_5m_10cm*). The aim of this was, on the one hand, to prevent the formation of steps on the relief that might derive from the 5 meter per pixel resolution. On the other, the objective was to get results that could make the analyzed elements sufficiently visible on a map. In this case, those elements were masses of trees that could hardly be studied with pixels equivalent to 5 meters, a size that is larger than some treetops.
On the other hand, the digital model of the historic monuments was also made by using the cartographic base of the Alhambra and Generalife in *shapefile* format. A MDT with a pixel resolution of 0.1 meters per pixel (*MDT_ALH_10cm*) was thus created. Because it was more precise within the Alhambra itself, this model updated the aforementioned one in order to create the definitive digital model of the terrain (*MDT_GEN_10cm*). This is the model that has been used to elaborate all the calculations and topological operations that were necessary to produce results with the present method.
Following this, the selected observation points were located on a plan by means of a digital orthophoto. They were later positioned in space (XYZ) by projecting the previous points on the *MDT_GEN_10cm*. In this way, a 3D layer (*PUNTOS_OBS*) was obtained that included the XYZ coordinates for each observation point.

Limit of visualization

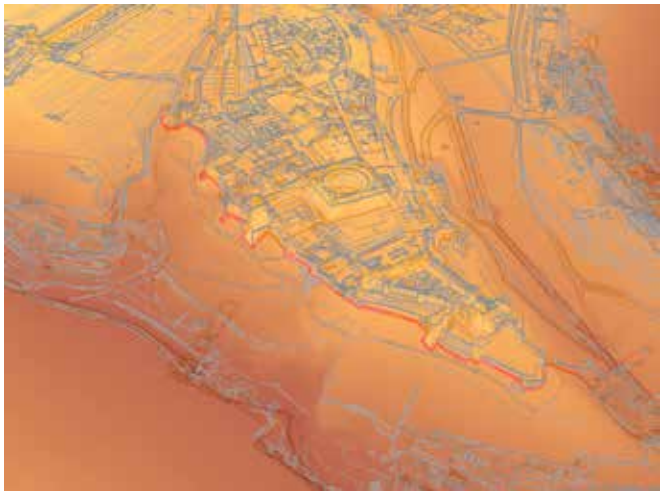
The variable around which the entire process of model-making and calculus tries to answer a question: "What is it that we would like to be seen of these historical monuments?" In this case the starting point is

6. García de los Reyes Arquitectos Asociados, S.L.P.U., Plan Especial de Protección y Catálogo del Sector Alhambra (unpublished), Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010, pp. 249-375.

the most restrictive answer: "The whole of the architecture of the northern façade of the Alhambra has got to be seen." So, visual priority is given to the architecture over the vegetation of the woods.
Graphically, all of that is translated into the devising of a line that marks the visual limit of that which must be seen from the observation points. Such a line is defined as the "visualization limit" and, initially, it is drawn by means of a 3D polyline in CAD (LINE_BASE:DWG) that is simplified on a layer of 3D points (BASE_POINTS) by using the vertexes or those points where the line produces a significant inflection.
These 3D points, which will be called "reference points", delimit the object that is to be visually analyzed and, together with the observation points (vantage points) are used as a base for the inter-visibility study.



IL. 3. Digital Model of the Terrain with vectorial elements. MDT_GEN_10cm



IL. 4. Visualization limit. LINE_BASE

IL. 5. Visual line-ups. MDT_ (name of the observation point)

Visual line ups

This stage of the methodology involves the generation of planes (defined by triangles) from each observation point to all the reference points on the façade of the monument.

Previously, it was necessary to carry out a visibility study so as to find out the reference points that were visible from each observation site and discard those that were hidden. For this operation, the MDT_GEN_10cm was used, and raster coverage for each observation point was generated. Later, the visible reference points were selected by using the previously-generated visibility raster coverage. The operation was repeated for all the observation points and a layer was obtained for each, which was made up by just its visible points.

At this point of the process it is already possible to draw the line ups that connect the observation points with the visible reference points, forming triangles every two consecutive points.

The whole consists in a 3D fan-like surface of interlinked triangles. This topologic operation is repeated for each observation point so that *shape* coverages of 3D polygons are obtained.

From the perspective of landscape, these "planes" represent the spatial frontier. Any vegetation that might go over it will be concealing the visualization limit of the monument and, therefore, covering part of the built volume.

In terms of vegetation management, the planes establish the maximum height that the vegetation must reach so as not to interfere with the visual lines from the vantage point to the monument.

Since it was necessary to carry out operations with other raster coverages, a MDT of maximum vegetation heights was generated using the interlinked triangular planes as a base.

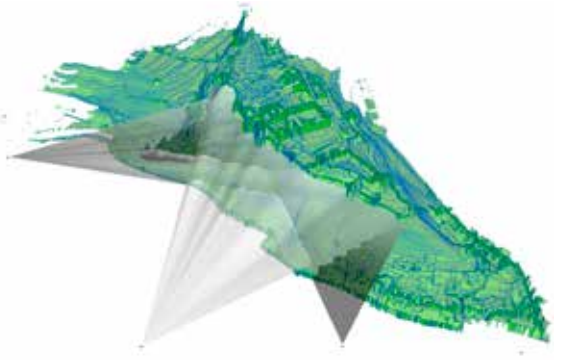
Raster of average maximum vegetation height

After the surfaces of the maximum tree height for each observation point were known, several questions rose:

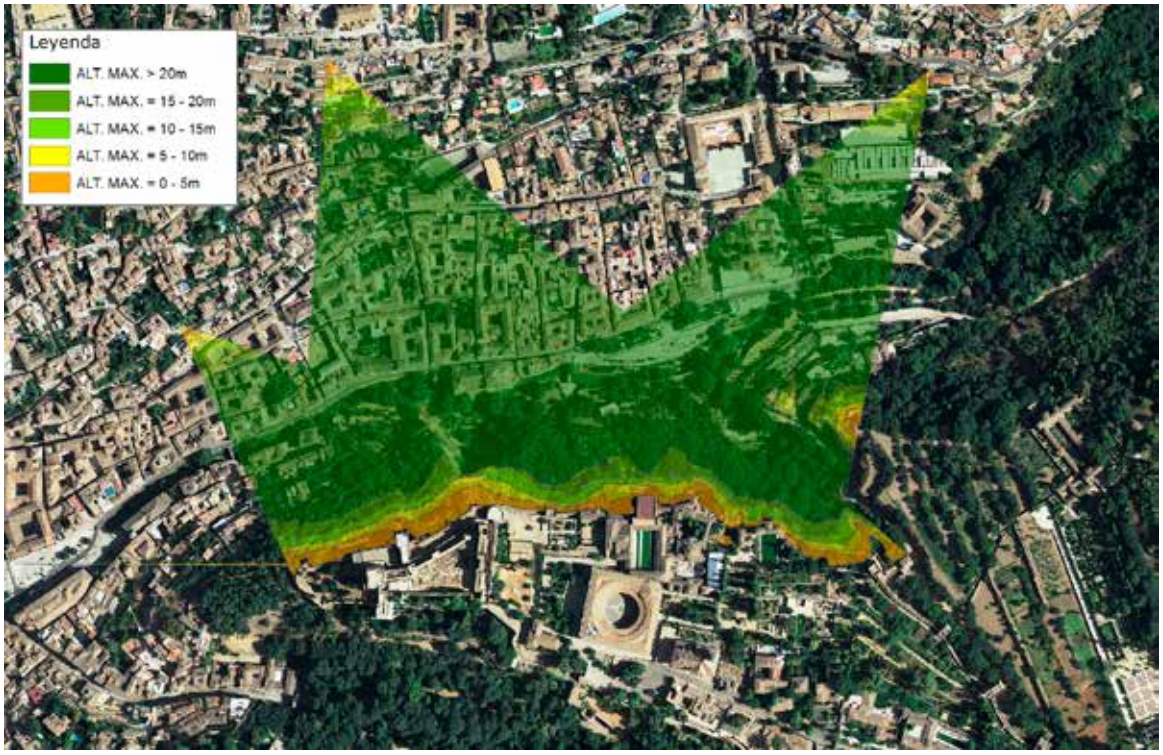
- Since the same tree may surpass the maximum height of several plane surfaces, which of those planes should be chosen for analysis?
- And why should only one plane be chosen and not all of them at the same time?
- Yet if all the planes are chosen, are all of them equally important or from some vantage points are the planes more relevant than others?

In terms of methodology, the dilemma was solved by using all the surfaces, although more emphasis was laid on the sites where "visual consumption"—that is, the total number of observers, was greater throughout the year. After applying the concept of "visual consumption", it was possible to come up with a "visual weight" for each of the surfaces. Then, with the help of a system of geographic information, calculations to determine an "average surface" were carried out.

In turn, the "average surface" made it possible to obtain the "raster coverage of average maximum height", which was a great achievement. Thanks to this raster it would be possible to establish planting areas (*rodales*) according to the maximum growth height.



IL. 6. Raster of maximum average height of the vegetation. Tridimensional. ALT_MAX_MED



IL. 7. Raster of maximum average height of the vegetation. Plan. ALT_MAX_MED

It must be pointed out that the precision of the model is not only in direct correlation with the number of observation points and their geographic representativeness but also with the precision of the data on visual consumption at the observation point. Because there is not a statistical record of the number of visitors to the Albaicín and its vantage points (*miradores*), the authors, taking their personal experience as a base, assigned the following visual consumption values to the observation points: Mirador de San Nicolás (= 4); Placeta de Carvajales (=1); Plaza Nueva (=1); Paseo de los Tristes (=3), and Mirador del Camino del Sacromonte (=2).

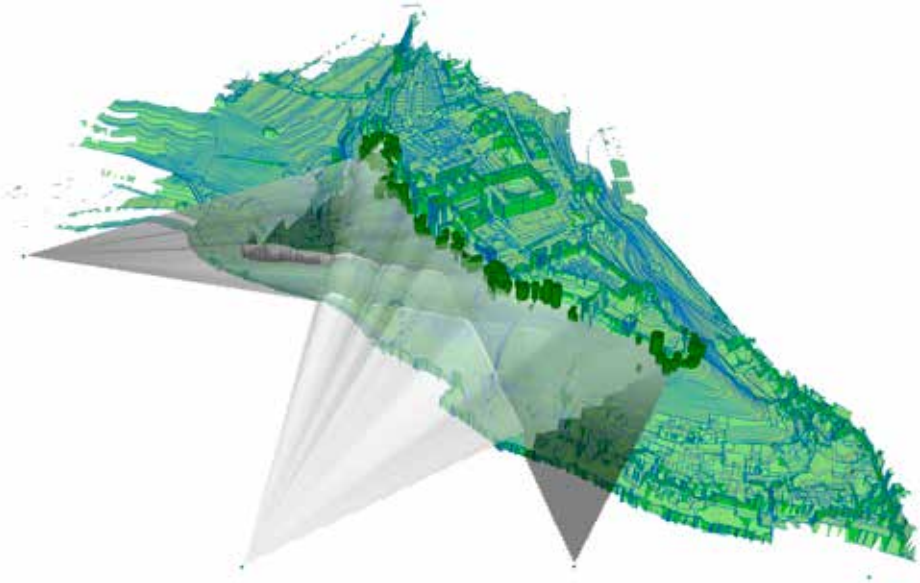
Because the larger wooded surfaces are very unevenly distributed in space, the whole number to be used as the divisor to establish the average was determined by analyzing the number of surfaces of the observation points that affect all the pixels of the area to be studied. In order to do so, an abbreviated procedure was used so as to prevent the generation of new coverages and the wasting of time on calculus operations. On the one hand, a surface (*SUMA_ALTMAX*) was generated on which the maximum-height values of all the observation points were gathered, multiplied by the visual consumption factor of each of them. On the other, a raster image with the maximum average height of the vegetation was produced (ALT_MAX_MED) by carrying out the division of the total addition of heights by the division raster previously calculated.

Projection of tree positions

The present methodology requires an inventory of the vegetation including the following variables: XY position, species (scientific name), girth of the trunk (in centimeters, information taken at a height of 1.3m), and maximum height of crown.

The inventory of the tree positions in the San Pedro forest was elaborated during the spring of 2013. The positions that included a trunk perimeter superior to 62 cm (trunk diameter=000=20cm) were inventoried. The total of inventoried positions was 1,024 trees.

IL. 8. General plan of the San Pedro forest with the inventory of tree vegetation



IL. 9. Intersection between the raster of average maximum height and the tree tops in the tree positions on the uppermost band of the San Pedro forest, which are represented as cylinders according to tree height and crown diameter.

The (XY) points corresponding to the inventory of the tree mass (Arbolado D20 Rodal 4 BA) were positioned in space (XYZ) by using as reference the *MDT_GEN_10cm*. A new "z" field was generated with the value of the height at which each tree base was located. A 3D coverage of tree mass was produced and named *ARBOLADO_3D*.

Criteria for the management of tree masses that conceal views

After the average visual surface was calculated and the tree positions in the San Pedro forest were inventoried, it was necessary to establish a series of management criteria to be used as guidelines for the intervention on the problematic masses of trees concealing the views of the Alhambra.

The most obvious criteria were the "height of the tree" (or the section of the tree crown that went over the average visual surface, thus causing concealment problems) and the "shape of the tree crown"—naturally, the more voluminous crowns produce greater concealment. Another criterion was the "distance from the tree to the façade of the historic monument". To prevent fires, the Management Plan of the Alhambra and Generalife[7] establishes de need of a 15-meter wide security perimeter from the walls that must be free from dense tree masses. One more condition was the "landscape function" that some of the trees had. Far from hiding the architecture of the monuments, those trees were used, or had been planted, to cover infrastructures such as spotlights, sheds, service doors, etc. The individual value of the tree, its own singularity was obviously another decisive factor to consider. The fact that the tree mass is a heritage element of special importance regarding the environment and the landscape itself must be emphasized. For that reason, despite having established a "visualization limit" that would help to see as much of the architecture as possible, it was advisable to qualify it by defending those trees that were especially relevant and singular and had a specific individual value. Some of those trees might generate problems of concealment but, by contrast, they contributed other values of great interest.

Finally, the application of the criterion of "distance from the tree to the façade of the monument" made it necessary to establish some guidelines that would permit to break all the possible "rigid lines" and "abrupt transitions" which the aforesaid criterion might produce. In visual areas where trees did not cover towers or other relevant visual landmarks, it would be possible to have small groves or individual trees that create recesses and projections tending to produce a more natural and organic visual result.

Height of the tree mass

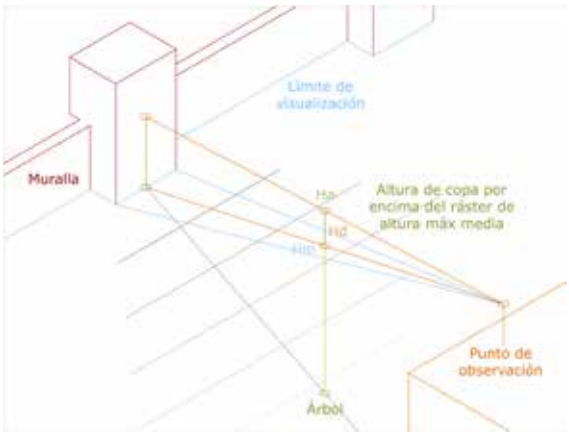
The height of the crown of each tree is calculated by using the z altitude, where the base of the tree has been positioned; then the breadth of each base is added. Thus, the *ARBOLADO_3D* coverage is obtained. This generates another coverage (*ARBOLADO_ALT_MAX*) to which the information on the raster of the average maximum height (*ALT_MAX_MED*) is added on a field.

The difference in height (Hd) is obtained by subtracting the breadth of the tree mass recorded in the inventory (Ha) from the average maximum height (Hm) reflected on the raster *ALT_MAX_MED*.Then the percentage (Hratio) that Hd represents in comparison to Ha is calculated.

The management criterion establishes that if the drastic pruning of a tree, such as cutting its entire top off, has to be undertaken periodically or repeatedly in order to prevent visual concealment, it is preferable simply to remove the tree. The main reason is that such severe lopping is hard on a tree and that, on many occasions, it causes the shaft to rot. In addition, this kind of pruning leads to a high breaking risk because it favors the growth of a great number of branches (adventitious buds) that with the passing of time, the impact of wind forces and the weight of snow end up destroying the structure of the specimen. To reduce the risk of fractures this sort of pruning has to be done continually and, since it is impossible to have mechanized access to most sites, it requires manpower and climbing techniques that are not cheap. Keeping those circumstances in mind, it is necessary to rethink if it is appropriate to invest a great deal of time and money on trees that have suffered drastic lopping, face rotting problems and involve an added risk for the safety of visitors and of the workers who look after the forest. The other option is to replace those trees with others that have the right height to avoid concealment and that in the

7. Ibid., p. 397

future will only require formation and maintenance pruning. Making this kind of decision is not easy, and each individual case will have to be studied in detail. In our opinion, when it is necessary to cut off over a third of the height of a tree—cutting off the top in most cases, which is always more than one third—it is advisable to carry out progressive pruning to reshape the individual. If that is not feasible, the tree should be removed. When the height that has to be detracted from the tree is lower than a third of the total height, the plan will be to carry out progressive pruning to reshape it and whatever kind of pruning may be needed later to conform the tree—pruning for balance, for the reduction of the crown, for maintenance and so on.



IL. 10. Difference in height (Hd) between the tree height data recorded in the inventory (Ha) and the data on average maximum height from the raster (Hm)

The following management criteria are established:

- If the height of the tree top does not surpass the average maximum height, the PRESERVATION the specimen is proposed (Hratio ≤ 0%).
- If the height of the tree top surpasses the average maximum height, what needs to be calculated is if the excess is greater than one third of the tree size. If it is not, PRUNING is feasible and advisable (Hratio ≤ 33.3%). If it is greater, the feasibility of PRUNING TO RESHAPE the will be studied. If reshaping pruning is impossible, the REMOVAL of the tree is proposed (Hratio > 33.3%).

Shape of the tree top

The following criterion is adopted based on the shape of the species and on the grouping of specimens: If the tree top has a column shape, PRESERVATION is recommended, unless the trees are grouped in a way that they make up a visual screen, in which case REMOVAL is recommended.
In the San Pedro woods the common cypress (*Cupressus sempervirens* L.) is the only species affected by this criterion. There are thirteen specimens that do not make up a visual screen, so their PRESERVATION is accepted.

Distance from the tree to the fortress wall

The REMOVAL of all the trees located less than 5 meters from the façade—a distance measured in plan—is recommended. We would like to point out that the decision to mark the limit at 5 meters, instead of the 15 meters that the Management Plan recommends, was made because the 15-meter limit proposal involved sacrificing a large number of trees.
There are several reasons to justify this decision. The first was the prevention of possible damages to the monumental buildings caused by contact with the tree tops and branches. The second was the need to establish a safety band against fires. The third was to ensure accessibility for the close-up viewing and inspection of the architecture of the monuments.

Specific use of the tree

It is thought that a tree fulfils a function in landscape when, among other things, it covers elements that are visually contaminating. According to article 19.2 of law 14/2017 of November 26, 2017, governing Historical Heritage of Andalusia, the following, among others, are considered elements of visual or perceptive contamination:

- Permanent or temporary buildings or installations that due to their height, volume or distance may disrupt the perception of the asset.
- Installations needed for the supplying, generating and consumption of energy.
- Installations needed for telecommunications.
- Signs, notices and exterior publicity.
- Street furniture.
- Elements intended for collection of urban residues.

IL. 11. Safety perimeter against fire, 5 meters from the wall

This criterion justifies the PRESERVATION of any tree that, according to the aforementioned physical criteria, may have been considered for PRUNING or REMOVAL.

Landscaping interest of trees

The strict application of the aforementioned criteria, most especially the one regarding the distance between the trees and the walls of the fortress, could give rise to a rigid line or brusque transition between the wall and the upper band of the forest.

Therefore, it is necessary to apply a landscaping criterion (a correcting factor) that will provide this limit with greater naturalness by permitting recesses and projections of vegetation in the spaces that are visually less conflictive, such as long stretches of wall.

The application of that guideline will allow some trees to be preserved, those that in spite of gathering the technical conditions that recommend their removal due to concealment issues, play a clear role in the composition of the view or contribute to a more natural scenic outcome. These trees are usually located in transitional visual areas, like long stretches of wall, and do not conceal relevant landmarks, such as towers or the façades of palaces.

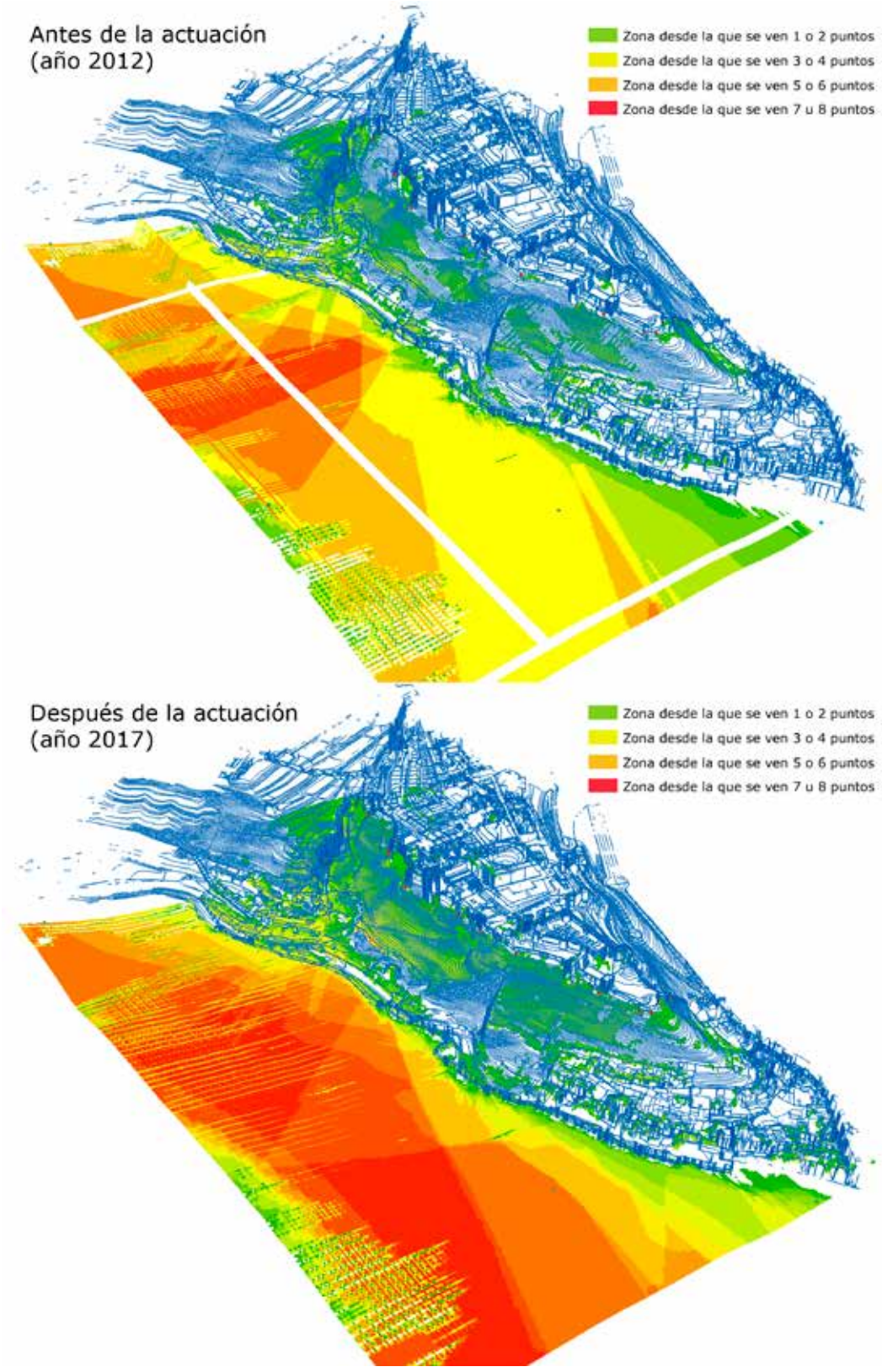
For the selection of the tree specimens to be preserved for landscaping reasons, the views from inside the monuments themselves are also analyzed *in situ* and through digital photography. The objective is to prevent visitors from noticing the band without trees when they look out from the paths along the walls or the towers of the monument.

The observation points (*miradores*) inside the monument are chosen following the same criteria that was used for establishing the exterior observation points. They are the following: bastion or ravelin of the Alcazaba, Torre de las Armas, Torre del Cubo, Torre de Comares, the Romantic Gallery, Peinador de la Reina, Torre de las Damas, and Torre de los Picos.

Singularity of trees

Lastly, the individual value or singularity of each of the trees that have been proposed for removal is taken into account. Thus, healthy, robust trees with a good shape will be preserved, as will those trees that can be considered singular according to the following:

- Historical reasons: Trees that may have a bond with an important figure, a historic or cultural event, a legend, or a story, or it may be the vestige of a previous conception of the landscape and its management.
- Social reasons: Trees that may be the object of special affection or consideration on the part of the people.
- Botanical reasons: Trees the age, dimension or shape of which are outstanding or unusual for their species, or trees that can be considered rare because of their species or variety, because of their unusual presence in a location or because of their exclusive presence in it.



IL. 12.Comparison of the visual impact on the landscape after the intervention –before (2012) and after (2017). In red, the area from which between 7 and 8 key points can be observed

VISUAL IMPACT OF THE INTERVENTION

The proposed model is called an inter-visibility model because it enables carrying out visibility studies in both directions.

"Key points" are those points that stand out for their relevant topographic position regarding the visibility intended for their analysis. After the reference key points have been established, and taking into account the parameters of maximum vegetation height that have been previously defined, it is possible to analyze the areas of the city from which the reference points can be seen.

To do so, a new coverage of key points is generated using the previous reference point coverage as a first step. Then, the visibility calculations are made by means of the reference key points and the *MDT_GEN_10cm*, and a treeless visibility map is obtained (*V_TERRENO*).

A *MDT_ARB_10cm* raster is needed to create the map of visibility which includes trees. The raster can be obtained by using a 3D coverage of tree-mass cylinders (representing tree shapes) that updates the *MDT_GEN_10 cm* raster. In order to do that, a layer of polygons is made up with the tree-filled coverage starting with the 3D coverage of tree-mass points and the data regarding tree-top diameter. With this new MDT and the same key points, the analysis of visibility with trees *(V_ARBOLADO)* is repeated. With both raster coverages (*V_TERRENO and V_ARBOLADO*), it is now possible to obtain a derived coverage (by just using a mathematical subtraction) that emphasizes the new areas of the city from which key points are visible and from which the views of the Nasrid monument have been improved.

RESULTS

In application of the methodology developed in the present work, 58 trees have to be sacrificed due to the concealing of views, a number that represents 5.66% of the total tree mass in the forest of San Pedro forest. It was also determined that 32 trees had to undergo the lopping of their tops, which represents 3.13% of the total tree mass.

The visual effect of the intervention, calculated on a study surface of 500,000 sq. meters corresponding to the Digital Model of the Terrain, shows a 20.53% increase in the visibility of the key points of the study surface when compared to the present situation.

The result can be checked by comparing the views of the Alhambra from the Mirador de San Nicolás in the images taken in 2012 and 2017.

CONCLUSIONS

In gardening and restoration of greenery interventions connected to historical monuments, the lack of careful considerations as to the potential growth in volume and height of the vegetation tends to be one of the most frequent causes of problems regarding landscape contemplation and even the maintenance of heritage assets.

When the height of the trees is not appropriate for reasons that have to do with landscape, those trees must be, progressively and according to a plan, replaced by others of a smaller size that can still provide the functions required of vegetation.

The present work develops a methodology and a tool for objective visualization based on GIS technology intended for the managing and arrangement of tree masses that, due to their height, volume or distance, may disrupt the visual perception of the architectural values of a monument.

The methodology proposed, based on visual line-ups from the main vantage points from which the monument of the Alhambra can be viewed, permits to obtain a system of 3D surfaces representing the maximum height of vegetation in a raster format.

The 3D information obtained, the naturalized aspect and organic forms of which stand out, allows to establish a planting plan with intervals of maximum height in mind.

These results are completed with the application of other parameters that permit the appropriate adjustment of the model according with the particular circumstances of the site.

For the application of the methodology, it is indispensable to have a digital model of the terrain, a tridimensional representation of the monument and a full inventory of the tree vegetation.

As mentioned in the explanation of the methodology, it is important to emphasize that the key to the model is the definition of the visualization limit.

This phase of the study must be tackled from an interdisciplinary approach in order to guarantee respect for the different ways of seeing and interpreting the same physical or virtual reality.

Finally we would like to stress that, in our opinion, the main achievement of this work is the contribution of a methodology that focuses on objective variables and makes it possible to obtain quantitative results. Consequently, it facilitates decision-making with regards to the preservation, management and arrangement of urban or peri-urban expanses of forest grounds that, due to their impact on the landscape, are part of the environment of historical monuments.

IL.13. Comparative view from the Mirador de San Nicolás between august-2011 and june-2017

ATTRIBUTES OF SUFIS AND DERVISHES IN THE ISLAMIC MINIATURES WITH APPLICATION ON MANUSCRIPTS FROM XV TILL XVII CENTURIES

ATRIBUTOS DE LOS SUFÍS Y DERVICHES EN LAS MINIATURAS ISLÁMICAS

IBRAHIM ELASSAL
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, ESPAÑA; INSTITUTO SUPERIOR DE SINAÍ, RAS SEDR, EGIPTO
ibrahimelassal2@gmail.com

RESUMEN El objetivo de este artículo es investigar sobre los diferentes atributos que fueron utilizados por los sufís y derviches y aparecen en la miniatura de varias escuelas del arte islámico. Todas ellas pertenecen a época medieval, cuando comienza a valorarse la miniatura islámica. La vida de los místicos musulmanes acaparó en gran medida el interés del miniaturista musulmán y todos los estudios abordados hasta ahora son fundamentalmente descriptivos, sin considerar los atributos característicos de los sufís y derviches, su significado espiritual, sus formas y tamaños, ni las diferencias entre una escuela y otra o dentro de un marco cronológico. El artículo clasifica los atributos místicos en tres grupos principales: los religiosos, que están relacionados con rituales islámicos y poemas sufíes tradicionales; los atributos civiles y los instrumentos musicales, que aparecen claramente en las miniaturas de celebraciones y festividades de las escuelas sufís dedicadas a la meditación y el espíritu.

PALABRAS CLAVE miniatura islámica; instrumentos musicales; sufismo; derviches; místicos; bol de mendigo "*kashkul*"

ABSTRACT The purpose of this article is to investigate in attributes used by Sufis and dervishes through the islamic miniatures in different periods and from various origins of manuscripts. Mysticism is represented widely in islamic paintings, all introduced related studies were descriptive for miniature itself without focusing on traditional instruments formed the life of mystics and accompanied them in various scenes of daily life rituals. The article classifies those implements in to 3 main categories; religious related to islamic verses rituals and Sufi traditions, civil ones used in public subjects, and musical related to spiritual Sufi celebrations. Moreover, introducing samples of miniatures to support that presented analysis through historical artist point of view, with recognizing mystical thoughts of each implement that makes harmony between art represented in illustrations and religion appeared in Sufi belief.

KEY WORDS Islamic miniature; musical instruments; Sufism; Dervishes; mystics; Beggar bowl (*kashkul*)

CÓMO CITAR / HOW TO CITE ELASSAL, I. Attributes of Sufis and Dervishes in the Islamic Miniatures with application on manuscripts from XV till XVII centuries. *Cuadernos de la Alhambra*. 2019, 48, 243-259. eISSN 2695-379X.

Received: 4 February 2018 | Reviewed: 23 May 2018 | Accepted: 4 July 2018 | Published: 27 November 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Legal Deposit: GR 70-1965

Paintings of Sufis and dervishes occupied a great interest at thoughts of muslim painters, influenced by spread of Sufism and mysticism in islamic society.
Mystical topics and subjects in islamic miniatures were summarized in three main ones; Sufi ceremonies "*Sema*" which were occurred since the early appearance of what's called "*Tariqa*" that is a group of Sufis who have their own terms "*Zekr*" of spiritual practise aiming to seek the ultimate truth.
Secondly, those miniatures which are talking about the relationship between Sufis and Sheikhs with governors, Emperors, Sultans and nobles that represented in large scale in paintings of islamic manuscripts.
The last group of miniatures showing the stories of well known Sufis and dervishes through the different times of Islamic Empire, and were narrated by historical generations or those who were depicted an important part of islamic literary throughout all periods of civilization.
Miniatures of Sufis and dervishes were occurred in all schools of art like *Timurid* and *Safavid* in the Persian manuscripts, in addition to Indian-Maghul and Turkish schools. In the same time, they were not related with temporal periods more than others; existed in all times of illustrated manuscripts since the XII century till the XVII century. That's lead to the variety existence of images and paintings of Sufis and dervishes, with all features of daily spiritual practise.
Among the main features of mystical miniatures were the attributes and instruments that Sufis used to hold and utilize during their accomplishment for rituals.
This Study mainly objectives to recognize those implements and tools and their significance in mystical thoughts, in addition to studying the extension of instruments' usage and their appearance in paintings from one school of art to another, and from one era to another.

Those attributes are categorized in three main groups; religious ones which are associated with dervishes' rituals and Sufi rites like Beggar Bowl "*Kashkul*", Beads, Book and Flags, in addition to the civil ones which are utilized in civilian actions and attitudes. Moreover, the musical implements which are strongly related with the mystical Sufi ceremonies *"Sema"* and appeared widely in the Islamic miniatures.

RELIGIOUS ATTRIBUTES

Majority of Sufi representations in the islamic miniatures were found in religious attitudes, like their ceremonies of spiritual rituals, meditation and manifestations of adoring and worshipping, that's lead to existence of attributes related to such performances like beggar bowls which found in separate artistic objects more than its attendance in images of dervishes in islamic manuscripts. Moreover, others related to their religious rituals like books, beads and flags.

Beggar Bowl "kashkul"

Kashkul is considered one of the unique attributes related to Sufis and dervishes, and appeared widely in their miniatures, it was represented sometimes as a separated object made of wood, cocoanut, or metal and existed in museums and patrimonial centres all over the world, usually include verses from the Qur'an as well as mystical terms of Persian praising on its outer faces.
The beggar's bowl or '*kashkul*' was a symbol of religious poverty assumed by islamic mystics, this function was reflected in existed inscriptions on its outer parts. Several studies and historical analysis about *Kashkul* and its development were introduced, but all of them interpreted as applied objects in a separating way not as a part of the miniature[1].
The Persian word *kashkul* denotes the oval or boat-shaped beggar's bowl that had carried by generations of dervishes over their shoulders to collect gifts

1. Like Arthur Upham Pope in his referenced book " A survey of Persian art, From Pre-historic times to the Present" which contains 16 volumes explaining various aspects of historical Persian art including *Kashkul* as a mainly part of such patrimony, he named it in his writings "Symbolic Beggar's Bowl" or Dervish Bowls". See: Pope, (A.U.) *A Survey of Persian art*, Vol.13, P.1393 - 1394

and alms[2], many dervishes had been able to live from alms alone. A princely beggar's bowl was hardly used to collect alms in the form of money or in kind. The dervishes were begging for the advantage of their Sheikhs who lived in their monasteries waiting those alms from their followers each evening; due to occupation of their all time in adoring and praising.

Concerning the origin of the word, it is a pure Persian expression which is divided in two main words; "*kash*" which is mean to pull while the second is *"kul"* which refers to shoulders, both together apply to what's pulled by shoulders. This translates its position on the shoulders of dervishes and Sufis in the miniatures and illustrations[3].

Usually *kashkul* has more than one date, due to inheriting *kashkuls* from one dervish to another as a kind of blessing, which is reflecting the symbolic importance of such bowls in the development of Sufi concept through different times of islamic history[4].

Apart from studying the materialistic objects of *Kashkuls*, they are appeared through islamic paintings of manuscripts in different shapes and categories, what helps to interpret the different points of view of such bowls' functions; some scholars claimed that they weren't only used for collecting alms and aids, but also it was used for eating and drinking[5]. Several examples of miniatures' bowls proved the existence of 2 different functional theories; one used for collecting alms while the other for feeding purpose.

Dervishes' bowls appeared in a miniature of 6 Sufi sheikhs while discussing in a garden, a leaf from *Shah Gehan* album, dating back to 1640, preserved in San Diego art museum, belonging to Indian Maghul school of art (IL.1), *Kashkul* appears obliviously on the shoulder of the front Sheikh on the right hand side who is represented while speaking with one of the partners in such talking, what's proved that dervishes used to accompany those bowls everywhere, until they aren't in use[6].

This kind of bowls without an open end -top, covered when being not in use, was spread in paintings of Indian Maghul school of art[7], what's showed in other miniatures, especially those who are date back to XVI century in the period of *Shah Gehan*, while the dervishes used to walk in the desert with lions and panthers bearing such attribute[8].

The origin of this type of *Kashkuls*, is dating back to the second *Safavid* period; where miniatures represented princes and nobles meetings with sheikhs and dervishes who were appeared hanging their bowls on their shoulders[9]. This sort of *Kashkuls* extended to Turkish painting which is clear in a sample dated to Baghdad 1590, narrating the scene of execution of *Mansur Al-Hallaj*[10], representing one of the dervishes in the front scene while holding *Kashkul* belonging to the same category used for alms and aids (IL.2)[11].

Another type utilized for both functions of feeding and collecting alms together, was appeared on the shoulder of dervishes that wasn't hanged, occurred supporting by stick held by dervish's hand especially in the miniatures of *Safavid* dynasty.

Some examples found of both functioned types having 2 bowls with one stick, what's appeared in an Indian Maghul miniature, dated to 1603, represents one of mystic followers "*Murids*" while kissing dervish's feet (IL.3)[12].

Some appeared "*Kashkuls*" in islamic miniatures weren't carried on shoulders nor hanged, just were hold in hands of dervishes or put beside the sheikhs and Sufis in their settings; like an example of a miniature, dated to 1488, from manuscript of "*Bustan*" for the Persian Sufi Poet "*Saadi*" and preserved in national library in Egypt (IL.4)[13], showing one of the dervishes on the door of a mosque holding such bowl with his hand asking a Sheikh to give him charities and alms[14].

2. Since one of the five pillars of Islam is the duty to pay a special tax or alms to the needy

3. Scher(A), *Qamos almostalahat alfarsya "Persian Arabic expressions Dictionary"*, P.135

4. Maher (S.), *Alfenon alislamya "Islamic Arts"*, Cairo,1986, P.143

5. Abu Bakr (N.), *Ketab Alfan Al Araby Alislamy "Islamic Arabic Art Book"*, Tunis, 1997, P.320

6. Okada)A.(, *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th to 17th*, Pl.257

7. Welch (S.C.), Schimmel (A.), *The Emperor's Album Images of Maghul India*, Pl.77

8. Like a leaf dates back to 1630 from another copy of *Shah Gehan* album, represents one of the dervishes walking on the desert with a lion, hanging *Kashkul* on his shoulder as the same position in previous miniature sample .
See : Claud (A.), *Exhibition of Persian miniatures at muse des arts deciratifs*, Paris – II, the Burlington magazine, Vol.22, 2008, P.105-117,Pl.J

9. Canby (R.), *Persian Masters, Five Centuries Painting*, Chicago,1990, Pl.12

10. Mansur al-Hallaj (Hijri c. 244 AH – 309 AH) was a Persian mystic, revolutionary writer and teacher of Sufism, who wrote exclusively in Arabic. He is most famous for his poetry, accusation of heresy and for his execution at the orders of the Abbasid Caliph Al-Muqtadir after a long, drawn-out investigation.
For more details see; Ernst(C.W.),*Words of Ecstasy in Sufism,* State University of New York Press,1985, P.111-142.

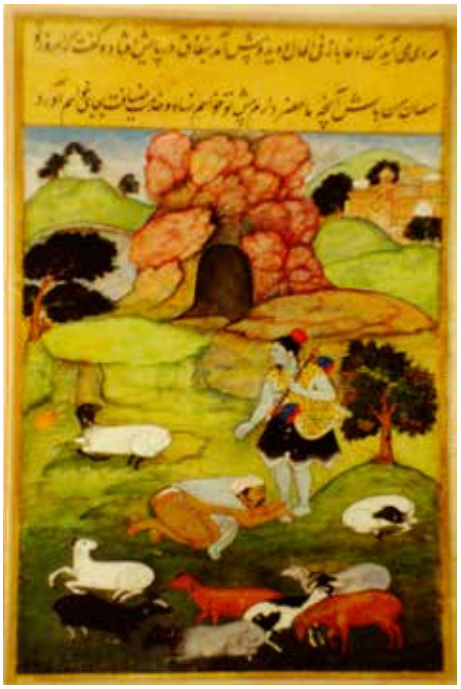
11. Schmitz (B.), *Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*, Pl.23

12. Elaine (W.), *Muraqqa, Imperial Maghul Albums*, Fig 8.

13. By the author from Original Manuscript after permission of National Egyptian library

14. Another example showing this type of bowls while represented beside the dervish like a miniature dated back to XVII century for the well-known dervish *"Yashi Yashmi"* preserved in Metropolitan art museum. See: Sims (E.), *Peerless Images: Persian Painting and its sources*, Pl.174

IL. 1. "Kashkul" & "Sebha" & "Book". Six Sufi sheikhs while discussing in a garden, a leaf from Shah Gehan album, 1640. San Diego art Museum, OR.32.ab. Indian –Maghul School of art. Okada A., Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th to 17th, Pl.257



IL. 3. "Kashkul". One of mystic followers "Murids" while kissing dervish's feet. 1603. National Museum, New Delhi, CBL.37. Indian Maghul school of art Elaine (W.), Muraqqa, Imperial Maghul Albums, Fig 8

IL. 2. "Kashklu" Scene of execution of Mansur Al-Hallaj. A leaf of manuscript "Manqib Al-Thawqeb", 99 Verso Peer Pont Morgan Library, M.466 Baghdad 1590. Schmitz (B.), Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library, Pl.23

IL. 4 "Kashkul" A dervish on the door of a mosque asking a Sheikh to give him charities and alms (Part of a miniature) manuscript of "Bustan Saadi" 1488 Bihzad National library in Egypt, 22 – Persian Literature By the author from Original Manuscript

As a result of mentioned examples of islamic miniatures, 3 main types of such bowls are represented; one hanging on the shoulder, second supported by stick on the shoulder, third was hold in the hands of dervishes. Through functional point of view, 3 types of *Kashkuls* found in miniatures; one utilized for the purpose of feeding, second for collecting alms, third for both roles together.

Prayer beads "Sebha"

Muslims used beads to count the repetitions of prayers, chants or devotions, moreover remembrances' practise what's called in Islam "*Dhikr*"[15], similar to the rosary of Virgin Mary in Christianity[16].

Arabic Term "*Sebha*" is derived from the devotional act itself. *Sebha* used by muslims, generally, after 5 prays per day, while Sufis and dervishes used it widely in kind of more adoring and praising reflecting the nature of mysticism which requires more God remembrances and Qur'an recitals.

As an attribute fundamental for Sufis and dervishes in their miniatures, *"Sebha"* was related to religious rituals that performed by Sufis, so that it was appeared in large scale. In writings of Sufism, it is considered a symbol of lightness in dark life; the sufi who used to have it, enjoys with such light, and who haven't stays in blackness till the immortal darkness in life after death[17].

Beads' number differentiates between short ones of 33 beads, and long ones of 99 beads. Usually Sufis used the large one that enables them to do more remembrances and invocations reflecting their honesty in performing[18].

Beads' materiel distinguishes from one era to another; painters of Persian school of art used to be more realistic by using simple materials matching with austerity of dervishes and Sufis, while the Turkish and Indian Maghul miniaturists used to exaggerating in materials of such beads like ivory, marble, cedar wood and pearls sometimes[19].

"*Sebha*" is appeared in various islamic miniatures with different ways, sizes and positions. In a mentioned above miniature (IL.1), a Sheikh Sufi appears while holding a long classic "*Sebha"* with his 2 hands, in the same time he is talking to his partner in discussion meeting[20].

Another position for "*Sebha"* is appeared hold by one hand like a *Timurid* painting leaf from manuscript "*Divan Hafez*" dated to XV century and preserved in Egyptian nation library in Cairo (IL.5)[21], showing a Sufi sheikh while refusing an emotional scene between two lovers, appeared with prayer beads in his left hand, and expressing his objection with moving the right one.

Its occurrence extends to be appeared in mystical Sufi dance ceremonies, hold by dervishes and performers in "Sema" ceremonies; it was hold usually without utilization as a symbol of lighting dark immortal life of mystics[22].

Prayer beads were found in large usage in complete mystical spiritual paintings which were spread in Sufi concept generally, and the miniaturists gave an interest to represent it in the meditation meeting, and usually their bearers appeared while closing their eyes concentrating in his god remembrance attitude[23]. This position appeared widely in the Indian Maghul school of art illustrations, where mystical examination dominating all over paintings' features[24].

Muslim prayer beads were appeared as a traditional religious habit used by Sufis in their daily life actions as well[25].

Thus, islamic miniatures of Sufis and dervishes' representations introduced *Sebha* as a religious attribute related to paintings of mysticism, through various examples of images, it's noticed that, 3 ways of existed prayer beads; one hold by the 2 hands of Sufi, the second was hold by one hand without being utilized, while the third was performed by one hand in the same time of doing another action with the other hand.

15. Dihkr is an Islamic devotional act, typically involving the recitation—mostly silently—of the Names of God, and of supplications taken from Hadith texts and Qur'an verses. There are several verses in the Qur'an that emphasize the importance of remembering the Will of God by saying "God Willing," "God Knows best," "if it is Your Will," and so on.

16. The rosary is a Roman Catholic sacramental and Marian devotion to prayer and the commemoration of Jesus and events of his life. Allen(W.), *Stories of the rose: the making of the rosary in the Middle Ages*, 1997, pages 32-34

17. Alzoby (M.), *Moaagam Alsofya " Dictionary of Sufism"*, P.204

18. ElTaamy(M.), *Oloum Altaswuf "Sciences of Sufism"*, P.29

19. Rizq (M.A.), *Khanqwat Almotaswfeen "Sufi Kahnqahs"*, P.52

20. Okada)A.(, *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th to 17th* , Pl.257

21. By the author from Original Manuscript after permission of National Egyptian library

22. Welch (S.C.), Schimmel (A.), *The Emperor's Album Images of Maghul India*, Pl.52

23. Like a miniature belongs to Safavid School of art dated to 1675. See: Welch (S.C.), *Treasures of Islam*, Musee d'arte et d'hitoire, Pl.13

24. Okasha(T.), *Altasweer Alislamy Almaghouly fy alhend "Islamic Maghul Painting in India"*, Vol.13, Cairo, 1995, Pl.33

25. Andrew (T.), *Painting from Mughal India*, Bodlian Library, Pl.40

IL. 5. "Sebha" Prayer Beads. A Sufi sheikh refusing a an emotional scene between two lovers. Manuscript "Divan Hafez", 17 Verso xv century Egyptian nation library in Cairo, 2 Persian Literture – Khalil Agha Timurid School of art By the author from Original Manuscript

In addition to its occurrence in daily life mystical scenes, meditation spiritual meetings, dancing ceremonial miniatures, and usual meetings with governors and princes, this is reflecting its mystical significance in Sufi concept.

Book

Book is considered one of the common features of Sufi paintings in islamic manuscripts. It's appeared with Sufis and dervishes in the majority of their images in islamic art in general.

This attribute is categorized as a religious attribute, because all what found examples were only religious like Qur'an, the divine book of Islam religion, or Sufi mystical referenced books; like Masnavi of Rumi or Language of Birds of Farid ad-Din Attar.

Book of birds' language "Mantiq al-Tayr" is an epic of approximately 4500 lines written in Persian, where mysticism appeared through the legendary mythical bird "*Simorgh"*, roughly equivalent to the western phoenix[26]. While Mesnavi, which had been written in Persian, Arabic, Turkish, and Urdu cultures, is considered one of the purest literary glories of Persia, and one of the crowning sources of Sufism all over history[27].

In mystical thoughts, the existence of book, accompanied by Sufis and dervishes in miniatures, is considered as a feature of knowledge and spiritual wisdom that should be a distinguished attitude for all Sufis and sheikhs[28].

Islamic miniaturists introduced various samples of Sufi's paintings that showing the book in 3 main positions; closed and put beside Sufis and dervishes in the scene of miniature, or was seen while opened without being used or was found hold by Sufis while reading its content like an Indian Maghul miniature dated to 1630, from album of "*Shah Gehan"*, representing Sheikh Sufi in his Cave while reading from his Book which seems to be the Qur'an according to the meditation attitude of the reader, in the same scene another Sufi appeared while going through in another copy of Qur'an to follow the recite as Moslems used to do in Qur'an reading circles (IL.6)[29]. The same position of opened books appeared in illustration of Sufi groups and wise men who usually discussing in such spiritual joining mystical meetings that read in religious books' samples[30].

Likewise, paintings found with various positions of the book in the same time; opened, read, and closed in one exhibition which usually occurred in the spiritual meetings illustrations[31].

Qur'an not only the book used by Sufis in their representations, also another mystical spiritual books were watched with Sufis like *Mesanv*i of the Sufi grand poet *Rumi* appeared in a miniature of manuscript "*Mesnavi*", preserved in Egyptian national library in Cairo and dated to 1261, representing a Sufi Sheikh while finishing his reading to the mystical glory as a translated meaning found in the written text accompanied to the miniature scene (IL.7)[32].

Another examples of mystical books appeared in the miniatures like the Sufi great work of mystical poet "*San'ai"* [33] , called Garden of truth "*Hadiqat al Haqiqa"* which is considered the first Persian mystical epic of Sufism.

26. The story recounts the longing of a group of birds who desire to know the great Simorgh, and who, under the guidance of a leader bird, start their journey toward the land of Simorgh. One by one, they drop out of the journey, each offering an excuse and unable to endure the journey. Each bird has a special significance, and a corresponding didactic fault. The guiding bird is the hoopoe, while the nightingale symbolizes the lover. For further details, see: Nott Charles Stanley, Farid Ud-Din-Attar, *The Conference of The Birds - Mantiq Ut-Tair*, English Translation, The Janus Press, London 1961, P.123-177.

27. Louis Gardet, *"Religion and Culture in the Cambridge History of Islam- Part* VIII*: Islamic Society and Civilization"*, Cambridge University Press 1977, p. 586

28. Farghali (A.), *Aletgahat Aldinya fy Aaamal Redda Abassi "Religious directions in works of Redda Abassi"*, Faculty of Archeology magazine, Cairo university, no.12 ,1996

29. Okada (A.), *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th & 17th centuries*, Pl.224.

30. Canby (S.R), *Princes, Poets, Islamic Indian Painting*, Pl.113

31. Andrew (T.), *Painting from Mughal India*, Bodlian Library, Pl.43

32. By the author from Original Manuscript after permission of National Egyptian library

33. He was a Persian poet who lived in Ghazni between the 11th century and the 12th century in what is now Afghanistan. He died between 1131 and 1141

IL. 6. "Book". Sheikh Sufi in his Cave while reading from his Book. A leaf of album of Shah Gehan. 1630. Gemith Museum, Paris, GJK.876 Goferdhan Indian Maghul School of art Okada (A.), Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th & 17th centuries, Pl.224

IL. 7. "Book". A Sufi Sheikh while finishing his reading to the mystical glory "Mesnavi"manuscript "Mesnavi" , 26- Sufism Talaat Egyptian national library in Cairo 1261 By the author from Original Manuscript

In addition to poems of Persian poet "*Saadi*" which was one of the mystical books read on large scale between Sufis and mystics which lead to its appearance widely in Islamic illustrations.

Book is appeared in different topics of Sufi miniatures, and its existence as a dervish's attribute extend to the illustrations of mystical ceremonies by holding it in hands of attendants in *Sema* dance celebrations[34]. From all above mentioned samples, we can resume that "Book" is represented in Sufi paintings as a fundamental feature. It was watched in 3 main positions; opened or closed and sometimes found with both together. The represented books in Sufi miniatures were pure religious, summarized in 2 sources Qur'an or mystical books of Sufi Poets like *Mesnavi* of *Rumi* and others. The existence of Books extended to be in *Sema* Sufi ceremonies, not only in mystic meetings between sheikhs and dervishes.

Flag

Dervishes and Sufis used flags in their ceremonies and funereal events, each school of Sufism "*Tariqa*"[35] had its own flag which is differentiate from one order to anther in colour, design and writings inscribed upon it.

34. Like a painting from manuscript "*Divan*" of *Gami,* dated to 1490 belongs to *Bihzad Timurid* School of Art, showing one dervish holding a closed book while attend a spiritual dance ceremony. See: Bahari (E.), *Bihzad, Master of Persian Painting*, New York, 2001, Pl.28 ; Fritz (M.), *The mystical path, the world of Islam, Faith, People, Culture, Thames and Hudson*, 1992, P.129, Pl.1

35. The term "traiqa" used for expression of a school or order of Sufism, or especially for the mystical teaching and spiritual practices of such an order with the aim of seeking immortal truth. Each one has its own Sheikh and members who are considered followers of a Tariqa, and they are known as murīdīs, they usually desire the knowledge of knowing and loving God. For more details see: Al Ghazali (A.H.) Burrell (D.), *Al-Ghazali's Path to Sufism: His Deliverance from Error (al-Munqidh min al-Dalal)*, 2000, P.33-53

Those flags usually consist of a long stick ends with a piece of coloured cloth have a religious writings depending on the terms of remembrances in each Sufi order "*Tariqa*" that often was put by its main guide sheikh[36].

Pure Sufi concept believes in the religious importance of flags which are considered in mystical thoughts the way to the heaven, and who has it, owns the universe, loves the truth, being near from God[37].

Sufi paintings of islamic manuscripts shows some examples of flags, its existence was only for funeral and ceremonial mystical occasions, In addition to some rare samples of Sufis who convoyed flags as a kind of spiritual approaching to God.

The main subject of including flags was funeral scenes like its occurrence in funerary of "*Galal El Rumi"* in a miniature from manuscript "*Manqib Al-thawqib*" dated to 1590, preserved in Pierpont Morgan library in New York, artistically belongs to Turkish school of art, shows flags carried by 2 dervishes on the left hand side while followers and *murids* of *Rumi* are crying him (IL.8)[38]. Appeared Flags in this miniature followed *Mewlewi* Sufi order that established by *Rumi* himself[39]. Another design of flags with different colours appeared in funeral and celebrative miniatures[40].

Apart from scenes of funerary and ceremonies, flags are appeared also in some miniatures of individual Sufis and dervishes who carried them to reach away of owning the universe[41].

Thus Flags were related to miniatures of Sufis and dervishes, they had a religious significance. The majority of their appearance was in miniatures of funeral and ceremonial events, in the same time appeared in some individual cases hold by Sufis, and in such case it used to be shorter than the ones of ceremonies and funerary.

In addition to, their details and features like color, design and writings differentiate from one Sufi order to another. All writings found on such flags related to religion and mystical expressions which are matching with its significance in Sufi common thoughts.

CIVIL ATTRIBUTES

Islamic miniatures of mystical topics contain some instruments that not only utilized by Sufis and dervishes, but also were watched in other civil fields like jars which were found in daily life scenes, moreover Staffs, Spears and Axes, Although, some of them enjoyed with a mystical spiritual significances in Sufi writings and thoughts.

Staff

Staffs occupied great importance in life of Sufis and dervishes translated by muslim painters in illustrated manuscripts. Staff is considered the most represented attribute in the mystical miniatures en general, due to its indication in Sufi thoughts that connect it with Moses' one which he used to produce water from a rock, and was transformed into a snake and back, and was used at the parting of the Red Sea[42].

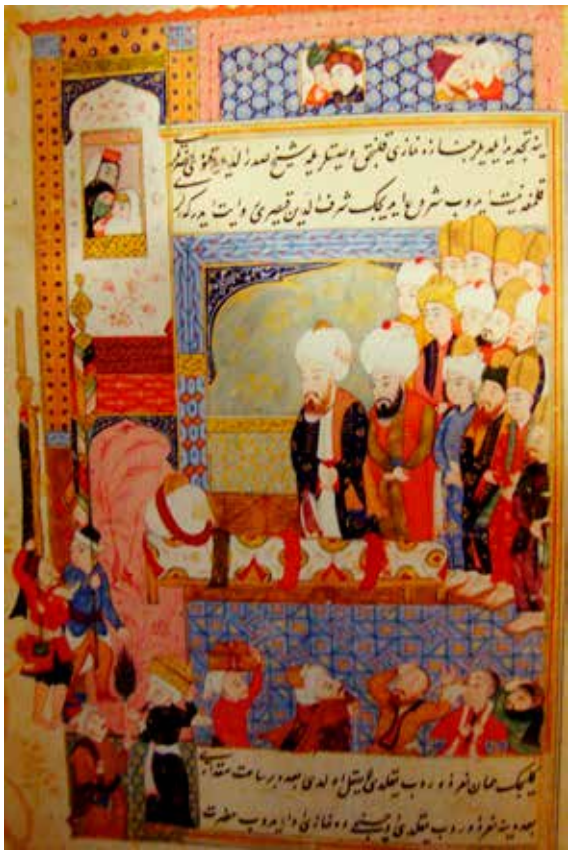
Moses staff mentioned in Qur'an as well as Book of Exodus; in one of the spells of Qur'an, Allah Says what's meaning is: "And we inspired to Moses, 'Throw your staff' and at once it devoured what they were falsifying"[43]. Thus, it related in Islamic mystical thoughts with prophets' miracles.

On the other hand, Sufis believed that it symbolizes to the Altmate truth and pushes out all wrongs and nonsense[44], So that they care about having it in their meetings, caves, ceremonies and rarely walking without.

Several shapes of sticks appeared in Sufi miniatures; differentiate in thickness, height, and colours. The thick ones appeared in various painted samples more than the thin sticks. Concerning Colours; black, brownish and yellow staffs were only observed in islamic Sufi miniatures.

Usually it ends with a curve that helping to be utilized as crutch, in addition to its usage as walking sticks for elderly Sheikhs. It often was made of different kinds of wood which is matching with the principal of austerity.

36. Okasha (T.), *Turkish Persian Painting*, P.173
37. Al-Qalqashandi(A.), *Subh al-a 'sha*, Vol.2, P.127
38. Schmitz (B.), *Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan library*, Pl.20
39. The Mewlewī Sufi order was founded in 1273 by Rumi's followers after his death, the Mewlewī Sufis, also known as Whirling dervishes, believes in performing their *Dhikr* in the form of Sama. During the time of Rumi , his followers gathered for musical practices. For more details see: Rumi (G.), *Mesnavi, translation of Ibrahim Sheta*, Cairo, 2002, p.245
See also: Arberry(A.J.),*The Mystical Poems of Rumi 1*, university of Chicago Press, 1974, p.210-250
40. Barry (M.), *Figurative Art in Medieval Islam and the riddle of Bihzad of Herat*, Pl.p.170
41. Milsten (R.), *Islamic Painting in the Israel Museum*, 1984, Pl.128
42. Book of Exodus chapter 4, verse 2
43. Surah al a'raf, 117 *"Holy Quran 7:117"*
44. Farghli (A.), *Redda Abbasi*, P.608



IL. 8. "Flags". Funerary of Rumi, and his murids carrying him. A leaf from manuscript "Manqib Al-thawqib" , 124 recto. 1590, Baghdad. Pierpont Morgan library, New York. Turkish school of art Schmitz (B.), Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont morgan library, Pl.20

Thick staff is appeared in Islamic miniatures hold by Sufis and dervishes in their hands by various shapes and forms like thick black ones in the miniature of Divan Hafez (IL.5). This type appeared widely in the *Safavid* paintings.

On the other hand, thin sticks are also appeared widely in Sufi miniatures, like those 2 young dervishes represented while holding their thin staffs and singing Sufi spiritual poems of Persian poet "*Hafez*", a leaf from manuscript "*Divan*" dated to XV century and preserved in Egyptian national library (IL.9)[45], referring that staffs used by young dervishes not only as a sign of walking by elderly Sheikhs.

In the same time, staff is utilized in some miniatures as a crutch by Sufis, like a representation of Sheikh *Sanan* as an old man in one of the episodes of his mystical known story with the Georgian Christian girl[46], when he responded her request in shepherding pigs which is against his Muslim belief (IL.10)[47], belongs to the manuscript Tongue of Birds "*Lisan Al-Tayr*" dated to 1553, preserved in national library of Paris, belongs artistically to Bukhara school of art.

Colours of staffs that are watched in Sufi paintings restricts on 3 main colours, red, Brown and Black ones which formed the majority of its existence in mystical paintings. Moreover, its occurrence in dance Sufi ceremonies in hands of sheikh and dervishes which usually are seen hold by attending sheikhs while rituals performers dancing in such *Sema* celebrations.

Samples of staff in Sufi miniatures refer to its importance as a principal feature watched widely in illustrations of Sufis and dervishes, In addition to, recognizing the shapes and colours of such canes and sticks in islamic paintings. On the other hand, confirming the usage of such staffs as crutches for elderly Sufi sheikhs in the same time, they were found in hands of young dervishes.

Hookah (Narghile)

From the core of Sufi ideation, there are some important meanings should be reached by performers; like highness, dissolution, annihilation and others of mystical terms. Sufis reached to the peak of their meditation by using "*Narghile*" as well as alcoholic drinks.

The word "*Narghile*", which refers to Hookah, had Persian origins; in all ancient Persian dictionaries, this word is interpreted as a coconut used to smoke tobacco, its bottom was made from coconut in its beginning parts, then glass was used to cover its top. In modern times high rich materials were used like ivory and wood[48]. It was utilized widely in Turkish culture in the medieval epoch, and then moved and spread over the Arabic world.

Sufis and Dervishes smoked with hookahs to reach to the peak of ecstasy, and that was reflected in islamic art in general. In miniatures of Sufis, *Narghile* was appeared as an implement in their meetings and

45. By the author from Original Manuscript after permission of National Egyptian library

46. Gomaa (B.), *Loghet altyor "Language of Birds"*, Beirut, 1979, P.12

47. Suleimanova (S.), *Miniatures illustration of Alisher Navoi's works of the* XV – XIX *centuries*, Pl.32

48. Scher (A.), *Persian dictionary*, P.151

ceremonies, but actually it's not watched much as the pervious elements. That's may be for the austerity attitude dominating Sufis and dervishes in their life scenes. So that it's appeared mostly in the Indian Maghul miniatures more than other epochs, as a result of absence austerity features in the Indian School of art in General.

IL. 9. "Staff". Two young dervishes singing Sufi spiritual poems of Persian poet "Hafez". A leaf from manuscript "Divan", 43 verso. xv century Timurid school of art Egyptian national library, 2- Persian Literature Khalil Agha By the author from Original Manuscript

IL. 10. "Staff". Sheikh Sanan responds Christian girl request of shepherding pigs Manuscript Tongue of Birds "Lisan Al-Tayr" , 25 recto, 1553 National library of Paris. Turk.996 Bukhara School of art. Suleimanova (S.), Miniatures illustration of Alisher Navoi's works of the xv – xix centuries, Pl.32

Apart from the knowhow of its usage and its usual description, we concentrate at the historical artistic point of view through Sufi paintings; *Narghile* is appeared with some inscriptions and writings upon its upper face. Some miniatures of Sufis contain such hookah utilized as a smoking tool helping them to reach ecstasy, other times appeared without being used as an accompanied feature for Sufis in their mystical daily life scenes. Moreover, its design differentiates from one painting to another; it usually hasn´t fixed forms that could be dependable in historical artistic analysis.

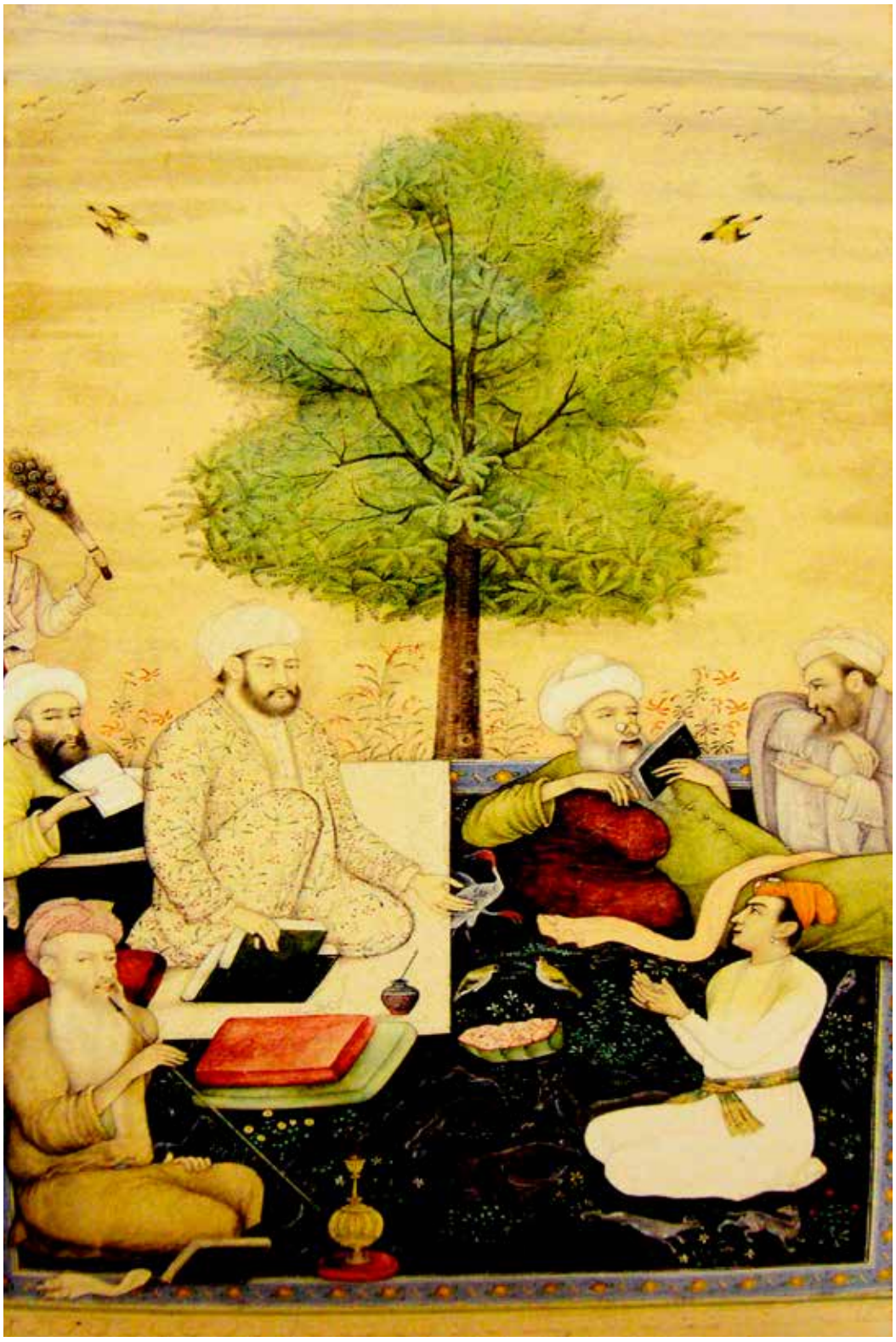
From the obvious examples of "*Narghile*" in Sufi paintings, a miniature dated to 1650, belongs to Indian Maghul School of art, representing meeting of group of Sufis and dervishes, while one of them in the frontal view is appeared smoking hookah, holding it by one hand, and appears in a clear mood of highness and annihilation, which is considered the origin of Sufism concept (IL.11)[49].

Narighiles were appeared in some samples of images without being utilized, but miniaturists cared to represent it in the scene reflecting its relation with mysticism[50]. Those examples of *Nargile* and others proved its relation with Sufism, and to what extend muslim painter gave an interest to such attribute in smoking to create dissolution and ecstasy needed as the mystics believed in.

Jars

It is referring to food and beverage jars, pots, candlestick, and cups. They are all ceramic decorated jars that appeared in some miniatures of Sufis and dervishes utilized in different purposes of life like feeding, drinking wine to reach to highness and "*Wajd*". They are watched in different topics of mystical paintings like those of drinking beer and wine, and Sufi dance ceremonies. They were needed for Sufis in their solitary retreat which dominating all over their miniatures in islamic manuscripts.

49. Andrew(T.), *Painting from Mughal India*, Bodlian Library,Pl.41
50. like a representation of a Sufi sheikh relaxing in his house reading mystical poems of *Saadi al-Shirazy*, while *Narghile* is existed beside him, a leaf from manuscript of " *Hadiket Al-Saada*" Garden of happiness, copy of George Arthur museum, Washington, dated to 1553. See : O'kane (B.), *Early Persian Painting*, Pl.85
51. Zaki (H.), *Fenon alislam "Islamic arts"*, P.616



IL. 11 "Narghile" A meeting of group of Sufis and dervishes 1650 Bodlian Library, Oxford Indian Maghul School of art Andrew(T.), Painting from Mughal India, Bodlian Library,Pl.41

Some candlesticks were appeared in paintings of Sufis that used in lighting the darkness of caves and solitaries where they used to live and receive their guests from governors like princes and emperors as well as their followers and *murids* who usually do such visits to gain blessings and pray.

Jars of Sufis' miniatures were often made out of glasses which was spread in Persian paintings, especially *Safavid* School of art, due to fame of city "*Shiraz"* with glass factory[51], so that glass jars found in large scale in the manuscripts of the same period. Likewise other materials were used like ceramic and metals especially in those jars which used in drinking purpose during mystical meetings and spiritual ceremonies.

Jars were appeared in different sizes, various decorations and colours; like a miniature dated back to 1590, belongs to painter *Muhammdi* of second *Safavid* school of art, preserved in Boston museum of arts, representing group of dervishes searching for ecstasy between jars of wine, in that miniature, various shapes of jars are appeared with different decorative styles and colours (IL.12)[52]. This scene was repeated in other samples of designs and sizes of jars carried by one or both hands of dervishes as a sign of its fullness of drink that important for him to reach his highness. Thus, Jars were represented in Sufi paintings for mentioned purposes in different sizes, colours, designs and decorations.

Otherwise, other civil attributes used by Sufis and appeared in their representations like The Spear which was commonly used in hunting animals and birds in forests and deserts. It's appeared in some examples of *Behzad Timurid* miniatures in hands of dervishes[53].

Moreover, The axe which had been utilized by Sufis and dervishes in cutting trees for making fire needed to cooking purpose, moreover its usage in heating their caves which usually are in solitary. Axes found with bowls and other Sufi implements, it was usually made of different kinds of metals, decorated with geometrical and floral decorations, in addition to some writings upon its face. Axes were not appeared widely in miniatures of Sufis as well as spears[54].

MUSICAL INSTRUMENTS

Paintings of mystical ceremonies formed a vital part of Sufis miniatures in Islamic manuscripts, due to spread of such dance meetings between dervishes and sheikhs, differentiate from one order or school "*Tariqa*" to another. Music was introduced in Sufi belief by *Galal Al-Rumi* who interpreted, in his *Mesnavi,* the importance of dance in reaching peak of meditation and "*Wajd*".

Islamic miniaturists gave special interest to ceremonial scenes when narrating Sufi life, and succeeded in introducing an acting play of what happened in such meetings of follower and *murids* in their school. The painter *Bihzad,* enjoyed with a leadership in presenting such Sema miniatures, some scholars proved that *Bihzad* had Sufi mystic thoughts, and that helped him a lot in painting's details of what's usually happens in such ceremonies, as if he was one of its performers. Then *Bihzad* exported that experience to his students in later schools of arts[55].

Those Sema miniatures needed to have musical instruments that were important to create the enough sounds that help performers to reach to "Wajd" and happiness.

From those musical instrumentals that found in the Islamic miniatures was "Ney" which is considered one of the oldest musical instruments still in use. It consists of a piece of hollow cane or reed with five or six finger holes and one thumb hole[56]. Its origin, as an instrument, due to ancient Egyptian civilization[57], while as a word; it's considered a pure Persian expression which is referred to "vertebrate trachea" that moving air to lungs and Larynx[58]. Other terms utilized to express the same musical instrument of Ney like "*Mizmar*" and "*Bucc*" which is nearly similar to Trumpet[59].

In Sufism thoughts, this instrument enjoyed a mystical spiritual importance gained by *Rumi*, the founder of *Mewlewi* order, connected Ney with pen and wine; claiming that the end of the pen drawing the beauty in writing lines and paintings while Ney through its

52. The same topic appeared in other miniature dated to 1580, but belongs to another school of *Timurid* dynasty; See: Sims(E.), *Peerless Images Persian Painting and its sources*, London, 2001, Pl.176

53. Bahari (E.), *Bihzad masters of Persian Painting,* P.56, Pl.18.

54. Grabar (L.), *Masters Pieces of Islamic Art*, Pl.61.

55. Barry (M.), *Figurative art in medieval Islam*, P.152-168

56. Turkish and Arab neys normally have 7 holes, 6 in front and one thumb-hole in the back. The typical Persian ney has 6 holes, one of which is on the back.

57. For more details about musical instruments in ancient Egyptian civilization See: Manniche(L.), *Music and Musicians in ancient Egypt*,1992, p.67-98 ; Erman (A.), *Life in Ancient Egypt*, London 1984, p.102-114

58. Bahnasi (S.), *Manzer Altrab fy al taswer altimuri walsafwi "Music Scenes in Paintings of Timurid and Safavid dynasties"*, Cairo,1990, P.207

59. There are some opinions differentiate between the 3 instruments, and not considered them as one implement depending on its difference in shapes and materials, but from mystical point of View their purpose and significance nearly the same.

end exports a musical voice that drawing love in both mind and heart. On the other hand, both wine and Ney lead to fainting, attracting to highness of ecstasy and "*Wajd*"[60]. Thus, Ney enjoyed a special importance in *Mewlewi* Sufi order, though it was appeared in writings of Sufi Persian poet *Sanai*, but actually with less consequence[61].

Ney was appeared in various samples of mystical dance ceremonies' paintings, nearly in all islamic dynasties which were being obvious through its representations in all schools of art with different styles and shapes like what is called "*Bucc*" that usually enjoys with its wide end and appeared in Indian Maghul miniatures[62].

As well as Turkish School of art that featured with much representation of *Sema* Sufi ceremonies and *Mewlewi* celebrations which introduced music attributes to mystical circles on large scale due to its spiritual significance in writings of *Rumi that* create an atmosphere of highness and spiritual attraction[63].

Production of music in mystical occasions needed other helpful instrument which encourages more immersion of attraction attitude, that it was "*Daf* "or "Drum" ; they actually have a different musical usage according to specialists in musical sciences , but in such Sufi meetings they worked as alternatives for each other[64]. *Daf* is a circle wooden instrument with an animal skin to hit it creating a musical sound, varied in size and type of skin, but in all cases, Sufis identified "*Daf*" with love by calming that drummer usually falling in love with it, and all sounds came out by drumming referring to lover body which lost its straight as a result of using, this meaning logically is matching with the non straight position of Sufi dancers during spiritual ceremonies[65].

Drums performed the same role in Sema meetings, with possibility to use drum in its double faces to produce sounds. Drum in Sufi thoughts, especially *Mewlewi* order of *Rumi,* was symbolizing to annihilation and dissolution, the soul usually wants to get rid of its noise as it was narrated by *Rumi* in poems of his immortal glory *Mesnavi*[66].

Such musical instruments appeared widely in the majority of danced *Sema* ceremonies; *Daf* is occurred as well as *Req* which is occurred in more than one school of art, and actually it wasn't enjoyed with a special significance in writings of Sufism, majority of poets connected it with cymbals. It is appeared in a miniature of one Sema meeting belonged to Turkish school of art, dated to 1595, and from manuscript "*Na-*

IL. 12 "Jars". Group of dervishes searching for ecstasy between jars of wine. Speared leaf 1590 Muhammdi Second Safavid School of art Boston museum of arts. By correspondence with Boston museum of Arts

60. Abdelazem (R.), *Altariqa almewlawya "Mewlwi Order"*, Cairo, P.2018
61. Helal (M.), *Altariqa almewlawya "Mewlewi Teqayya"*, P.91
62. Goetz (H.), *Indishce Miniaturen*, Berlin, 1967, Pl.39
63. Like a sample dated to 1595, from Manuscript "*Nafhat Al-Uns*" and showing 2 Ney players. See: Alaine (W.), *Islam, Faith. Art, Culture, Manuscripts of the Cheaster Beaty Library*, Pl.67
64. Sefnawi (F.), *Tarikh Alalaat Almusiqya "History of Musical instruments"*, Cairo,2000, P.64.
65. Helal (M.), *Mewlewi*, P.94
66. For example: "you will never get from your life except sound of drums", for more details see: Helal (M.), *Mewlewi*, P.96

fahat Al-Uns" showing 2 *Req* drummers with other 2 Ney players attended that danced mystical Turkish ceremony (IL.13)[67]. Some dervishes appeared in that miniature while looking to the players in a sign of their vital role in creating highness atmosphere by their Music.

Cymbal[68]was one of the musical instruments appeared in islamic miniatures, it was considered with *Riq* as helpful elements of producing sufficient music needed for dervishes in their meetings and ceremonies. Both cymbal and *Req were* used in the same purpose of islamic miniature, and represented as alternatives for drums sometimes; they were utilized with Ney in some painting situations.

Sufis thought that cymbals symbolizing to spiritual hearts, and they were described, in writings of *Rumi,* as heart of lover dervish[69]. So that, it was found in large scale in miniatures of Sufis and dervishes while performing *Sema.*

From clear samples of miniatures, that contains cymbal, was one dated to 1490, from Manuscript of *Divan* for Persian Sufi poet *Gami,* preserved in Metropolitan museum in New York, belonged to *Behzad Timurud* dynasty, showing cymbal drummer while accompanying 2 of Ney players in exporting musical sounds that create ecstasy mood for all dervishes who were represented, successfully, in a complete *Wajd* and spiritual attitudes (IL.14)[70].

From Indian musical instruments introduced in miniatures of Sufism was "*Rebab*"[71]; its origin back to India, later on it was known in Persia, where it was called coconut, and spread in Arabic world widely. That instrument formed a special nature in Sufi thought; they considered it as their salvation from materialistic world that they weren't believed in[72].

This instrument appeared in several miniatures of Sufis, for example; a painting from manuscript *Divan* of Sufi poet *Hafez*, dated to 1527, preserved in Harvard arts museum, belonged to first *Safavid* school of art, representing one of Sema mystical ceremonies with appearance of *Rebab* player as a principal member of musical instruments' team; his representation of size and position comparatively with the others lead to this impression. *Rebab* is occurred clearly and the dervishes of dancers react with its sound positively (IL.15)[73].

Furthermore, "*Oud*" is commonly appeared in paintings of Sufis and mystical meetings in general. This instrument is distinguished by its occurrence in non ceremonial Sufi paintings, not similar to other musical instruments that appeared only in such miniatures. It's a synonym for the European instrument lute, and similar to guitar. It could be described simply as a pear-shaped stringed instrument that it's readily distinguished by its lack of frets and smaller neck. It is considered an ancestor of the guitar[74]. It has no common mystical significance in Sufi writings and poems[75].

This musical instrument is appeared in the ceremonial celebrations and mystical meetings of Sufis and dervishes like an Indian Maghul miniature dated to 1645, showing a meeting of mystic Sufis and dervishes in front of tomb (IL.16)[76]. Meditation, attraction and *Wajd* appear clearly on the facial features of the attendants.

Other primitive types of "*Oud*" appeared in some miniatures by simple sizes and forms; differ from other representations of *Oud* appeared in various samples of illustrations.

67. Alaine (W.), *Islam, Faith. Art, Culture, Manuscripts of the Cheaster beaty Library*, Pl.67

68. Cymbals are a common percussion instrument; consist of thin, normally round plates of various alloys. The majority of cymbals are of indefinite pitch, although small disc-shaped cymbals based on ancient designs sound a definite note. They are used in many ensembles ranging from the orchestra, percussion ensembles, jazz bands, heavy metal bands, and marching groups.

69. Helal (M.) *Mewlewi*, P.95

70. Fritz (M.), *The mystical path, the world of Islam, faith, people, culture, Thames and Hudson*, 1992, P.129

71. It usually has a spike at the bottom to rest on the ground, thus it is called a spike fiddle in certain areas, but plucked versions. Besides the spike fiddle variant, there also exists a variant with a pear-shaped body

72. Bahnasi (S.), *Music*, P.199

73. Robinson (B.W.) *Drawings of the Masters*, Pl.33 ; Welch (S.C.), *Persian Paintings*, Pl.18.

74. According to Farabi, the oud was invented by Lamech, the sixth grandson of Adam. The legend tells that the grieving Lamech hung the body of his dead son from a tree. The first oud was inspired by the shape of his son's bleached skeleton. See: Smith(D.), *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, 2002 p. 9.

75. In old Turkish culture, there was a similar instrument called the kopuz. This instrument was thought to have magical powers and was brought to wars and used in military bands.

76. Andrew (T.), *Painting from Mughal India*, Bodlian Library, Pl.43

IL. 13 "Ney" "Mizmar" "Bucc" & "Req" A Turkish Sufi Wajd ceremony A leaf from Manuscript "Nafhat Al-Uns" of "Gami" 1595, Istanbul Cheaster Beaty Library, Dublin Turkish School of art Alaine (W.), Islam, Faith. Art, Culture, Manuscripts of the Cheaster beaty Library, Pl.67

IL. 14 "Book" – "Staff" – " Cymbal" A Sema dance ceremony in a garden manuscript "Divan" of Gami 1490 , Herat Metropolitan Museum, New York Bihzad Timurid School of Art Bahari (E.), Bihzad, Master of Persian Painting, New York, 2001, Pl.28 ; Fritz (M.), the mystical path, the world of Islam, Faith, People, Culture, Thames and Hudson, 1992, P.129, Pl.1

IL. 15 "Rebab" one of Sema mystical ceremonies with performance of Angeles A leaf from manuscript Divan of Hafez 1527, Tebriz Harvard arts museum, USA First Safavid school of art Sultan Muhamed Robinson (B.W.) Drawings of the Masters, Pl.33; Welch (S.C.), Persian Paintings, Pl.18

IL. 16 "Oud" "Guitar" A meeting of mystic Sufis and dervishes in front of a tomb 1645 Bodlian Library, Oxford Indian Maghul school of art Andrew (T.), Painting from Mughal India, Bodlian Library, Pl.43

CONCLUSION

This Article presents an analysis for the attributes used by Sufis and dervishes in islamic miniatures, supported by 16 samples of paintings belong to different centuries of medieval epoch, and abstracted from various original manuscripts. Studied miniatures referring to more than 15 instruments in mystical illustrations classified into 3 groups; religious, civil and musical, belonging to all fundamental historical schools of arts; *Bihzad, Timurid, Safavid* 1st *Safavid*, 2nd, Bukhara, Indian Maghul, and Turkish. Following issues summarize the conclusion of the study:

- Categorizing all appeared attributes in Sufi miniatures into 3 main collections; religious, civil and musical. This classification depends on usage of each one and its relativity with purpose and function.
- Recognizing different roles of Sufi tools through their shapes and forms like beggar bowls "*Kashkul*" used in collecting alms, or for feeding or both functions together; Prayer beads "*Sebha*" used in remembrances and hold sometimes without being utilized; Staffs used as crutches for elderly Sufi sheikhs in the same time, they were found in hands of young dervishes; Books that are found hold by Sufis and dervishes were one of 2 types Qur'an and mystical glories like "*Mesnavi*", "*Mantiq Al-tayr*", poems of "*Saadi"*.
- Distinguishing between various positions of those instruments like *Kashkul* that found while being hanged on the shoulder, or hold in hands, or hanged by Stick; "*Sebha*" which is often hold by one hand and sometimes utilized by both hands; Flags which are related to funeral and ceremonial events, in the same time occurred in some individual cases hold by Sufis. In addition to musical instruments which usually attended in ceremonial spiritual meetings.
- Resuming various designs, usual sizes, and colours for each attribute; Staff is coloured by one on three Brown, red or Black; "*Sebha*" is appeared in 2 forms one of 33 beads and the other of 99 ones; designs of flag varied according to Sufi order it belongs to; various sizes of jars are represented to serve different functions needed by Sufis.
- Relating Sufi attributes with their significances in mystical writings like staff which was related to prophet's miracles, Drum which is compared, in writings of *Rumi,* with wine in creating absence of awareness' attitude to serve highness and ecstasy; cymbals which are symbolizing to spiritual hearts; " *Rebab*" which it's considered the way to salvation from materialistic world.
- Regarding interest of muslim miniaturists with issues of Sufis and dervishes, in addition to exploring real trials to represent their detailed life in illustrations through introduced samples of attributes used during different ritual performances, in large scales with variety of shapes and forms.

BIBLIOGRAPHY

Andrew (T.), *Painting from Mughal India, Bodlian Library*, Oxford, 2008.

Arberry (J.A.), *The Mystical Poems of Rumi,* univercity of Chicago Press, 1974.

Bahari (E.), *Bihzad, Master of Persian Painting*, New York, 2001.

Barry (M.), *Figurative Art in Medieval Islam and the riddle of Bihzad of heart,* Washington, 2004.

Beach (M.C.), *The Grand Mogul, Imperial Painting in India*, 1600-1660, Washington, 1978.

Binyon(L.) Wilkinson(J.v.S.) Gray(B.), *Persian Miniature Painting (including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January-March, 1931)*, New York, 1933.

Burrell (D.), *Al-Ghazali's Path to Sufism: His Deliverance from Error (al-Munqidh min al-Dalal),* 2000.

Canby(S.R.), *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, Chicago, 1990.

Canby(S.R.), *Princes, Poets & Paladins, Islamic Indian Paintings from the collection of Prince & Princess Sadruddin Aga Khan, British Museum Press*, 1998.

Claud (A.), *Exhibition of Persian miniatures at muse des arts decoratifs*, Paris – II, the Burlington magazine, Vol.22, 2008.

Elaine (W), *Muraqqa, Imperial Mughal Albums,* Virginia, 2008.

Elaine (W), *Islam, Faith. Art. Culture, Manuscripts of the Cheaster Beaty Library*, Dublin, 2009.

Erman (A), *Life in Ancient Egypt,* London 1984.

Ernst (C.W.), *Words of Ecstasy in Sufism*, State University of New York Press,1985.

Fritz (M.), *The Mystical Path, the World of Islam, Faith, People, Culture, Thames and Hudson*, 1992.

Gardet (L.), *Religion and Culture" in the "The Cambridge History of Islam — part VIII: Islamic Society and Civilization*, Cambridge University Press 1977.

Goetz (H.), *Indische Miniaturen*, Berlin, 1967
Gürdal (A.), *Dersim Alevi Kürt Mitolojisi, Raa Haqda Dinsel Figürler*, Istanbul, 2006.
Grabar (O.), *Master Pieces of Islamic Art, the decorated page from the 8th to 17th century*, New York, 2009.
Lowry (G.), *A Jeweler's eye, Islamic arts of the book from the Vever collection*, University of Washington Press, 1988.
Manniche (L.), *Music and Musicians in ancient Egypt*,1992
Milstein (R.), *Islamic Painting in the Israel Museum*, 1984.
O'kane (B.), *Early Persian Painting, Kalila and Dimna Manuscripts of the late 14th Century*, American University in Cairo, 2001
Okada (A.), *Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures from 16th & 17th Centuries*, 1992.
Pope (A.), *A Survey of Persian art*, Vol.13, 2005.
Pruetz1 (J.D.), *Savanna Chimpanzees, Pan troglodytes Verus, Hunt with Tools*, 2007.
Schmitz (B), *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1997.
Sims (E), *Peerless Images Persian Painting and its Sources*, London, 2001.
Smith (D), *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, 2002.
Stanley (N), *Farid Ud-Din-Attar, The Conference of The Birds - Mantiq Ut-Tair, English Translation*, The Janus Press, London 1961.
Suleimanova (F.), Suleiman (K.), *Miniatures illustration of Alisher Navoi's works of the* XV – XIX *Centuries*, 1997.
Welch (S.C.), *Treasures of Islam, Musee d'art et d' histoire*, Geneve, 1985.
Welch (S.C.); Schimmel, Annemarie, *The Emperor's Album Images of Maghul India*, New York, 1987.
Winston (A.), *Stories of the rose: the making of the rosary in the Middle Ages*, 1997.

ARABIC BIBLIOGRAPHY

Abdelazem (R.), *Altariqa almewlawya "Mewlwi Order"*, Cairo, 1989
Abubakr (N.), *Ketab Alfan Al Araby Alislamy "Islamic Arabic Art Book", Arabic organization for Culture and Sciences*, Tunis, 1997
Alqalqashandi (A.), *Subh al-a 'sha*, Vol.2, 2000.
Alzoby (M.), *Moaagam Alsofya "Dictionary of Sufism*", Cairo, 2004.
Bahnasi (S.), *Manzer Altrab fy al taswer altimuri walsafwi "Music Scenes in Paintings of Timurid and Safavid dynasties"*, Cairo,1990.
ElTaamy (M.), *Oloum Altaswuf "Sciences of Sufism"*, Cairo, 2004
Farghali (A.), *Aletgahat Aldinya fy Aaamal Redda Abassi "Religious directions in works of Redda Abassi*", Faculty of Archeology magazine, Cairo university, no.12 ,1996
Gomaa (B.), *Loghet altyor "Language of Birds"*, Beirut, 1979
Helal (M.), *Mewlewi Teqayya*, Archeological study, Cairo, 2003
Okasha (T.), *Altasweer Alislamy Almaghouly fy alhend "Islamic Maghul Painting in India*", Vol.13, Cairo, 1995.
Rizq (A.), *Khanqwat Almotaswfeen "Sufi Kahnqahs in Egypt"*, Cairo, 1997
Rumi (G.), *Mesnavi*, translation by Ibrahim Sheta, Cairo, 2002.
Scher (A.), *Qamos almostalahat alfarsya "Persian Arabic expressions Dictionary"*, Beirut, 1988.
Sefnawi (F.), *Tarikh Alalaat Almusiqya "History of Musical instruments"*, Cairo, 2000

NEWFOUND INFORMATION REGARDING THE CORRAL DEL CARBÓN AND OTHER ANCIENT BUILDINGS IN GRANADA

ALGUNOS DATOS INÉDITOS SOBRE EL CORRAL DEL CARBÓN Y OTRAS ANTIGUAS EDIFICACIONES GRANADINAS

JAVIER RAMÍREZ
jjramiralt@gmail.com

RESUMEN Se ofrece en este artículo un conjunto de datos inéditos que permiten conocer los sucesivos propietarios y otros hechos de interés relativos al Corral del Carbón, importante monumento granadino del periodo nazarí. Concretamente, gracias a la documentación analizada, sabemos que, después de ser propiedad de distintos miembros de la familia Arana, el inmueble llegó a poder de Doña Magdalena de Padilla, abuela de la condesa consorte de Medellín, pasando de esta última, a través de comerciantes genoveses, a Don Sebastián de Prado, el cual vinculó el Corral a un mayorazgo en el que permanecería hasta que, a mediados del siglo XIX, su titular lo vendió al Conde de Casa Valencia. Se aportan, además, algunos datos acerca de su utilización como casa de vecinos y pequeñas tiendas, y sobre sus rentas, gastos y reparaciones. Por último, se recogen noticias de otras antiguas edificaciones granadinas vinculadas a dicho mayorazgo, especialmente sobre el Cortijo de la Torre de Roma.

PALABRAS CLAVE Granada; monumentos nazarís; Corral del Carbón; Torre de Roma

ABSTRACT This article provides a set of unpublished data that allows us to learn more about the owners of the Corral del Carbon of Granada, an important monument from the Nasrid, period and other interesting facts. Specifically, thanks to the documents analyzed, we know that after belonging to different members of the Arana family, the property came into the possession of Doña Magdalena de Padilla, grandmother of the Countess consort of Medellin. After that, the property, through Genoese merchants, passed into the hands of Don Sebastian Prado, who incorporated the Corral del Carbon into an entailed estate in which it would remain until the mid-19thcentury, when its owner sold it to the Count of Casa Valencia. Some data on its use as a tenement and small store house are also provided, as well as the income it provided, expenses and repairs. Finally, information about other historic buildings of Granada linked to that entailed estate are included, especially regarding the Cortijo de la Torre de Roma.

KEYWORWDS Granada; Nasrid monuments; Corral del Carbón; Torre de Roma

CÓMO CITAR / HOW TO CITE Ramírez, J. Newfound information regarding the Corral del Carbón and other ancient buildings in Granada. *Cuadernos de la Alhambra*. 2019, 48, 261-274. eISSN 2695-379X.

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA | n. 48 | 2019 | pp. 261-274
Received: 1 March 2018 | Reviewed: 14 June 2018 | Accepted: 12 October 2018 | Published: 27 November 2019
ISSN: 0590-1987 | eISSN: 2695-379X | Legal Deposit: GR 70-1965

There is a rather widespread idea that being a collector may yield great satisfaction providing it is practiced in moderation and respecting our limitations. Many people in their zeal to possess a perfectly useless object have gone as far as depriving their families of food. One should also avoid illusory expectations from the object of our desire, the product of a fertile imagination which attributes the most commonplace objects with origins which are pure fantasy.

However, when kept under control, the result of the passion for collecting objects such as rare books or ancient manuscripts can provide us with a wealth of wisdom and entertainment. Examining the content of old papers, with their strange orthography and beautiful calligraphy is an escape from the daily grind providing wide knowledge which in the best of cases will be of some novelty and importance. I think this is the case of the documents I will be examining in these lines: an abundance of documents which I located in a dilapidated auction house in Madrid. These referred to several old constructions in Granada, among which it is especially worth noting the Corral del Carbón, a construction from the Nasrid period which was originally used as an *alhóndiga* or wheat store.

Apart from the Corral del Carbón, these manuscripts focus on several properties which for over 200 years were linked to the *mayorazgo* (entailed estate) founded in the late 16th century by Don Sebastián de Prado, chamberlain of the Catholic Monarchs and *alcaide*(commander) of the Alhambra, and his wife, Doña María de Viedma. The buildings which made up the *mayorazgo*, other than this *alhóndiga*, were referred to as the Mesón del Carbón in these documents. It became known as Corral del Carbón in the 19th century, and was made up of several houses and shops strategically located at the very heart of the capital of Granada, in the area of the Zacatín, Alcaicería, Bibarrambla, and Calle de San Jerónimo, which generated an income that was then complemented by other important agricultural properties, several *carmens*(orchards and recreational estates)in el Fargue, and especially the Cortijo de la Torre de Roma, a famous estate within which we find the old Moorish defensive tower which gives it its name.

The documents in question comprise different types of papers, all decidedly utilitarian as they are aimed at the orderly administration of the *mayorazgo* and consist of invoices, supporting accounts, estimates for works, drafts of cadastre statements, some lists of assets and several inventories of the contents of the archive of the *mayorazgo*. These inventories are without doubt the most important document type, as they allow us to reconstruct the legal history of the assets which made up the *mayorazgo* until recently, an issue that was little known compared to its most significant element, the Corral del Carbón.

Of course, if we had access to the specific deeds stated in the inventory, some of them on parchment paper, our body of knowledge regarding the ancient buildings in Granada which made up the *mayorazgo* would increase greatly. I have been unable to establish the fate of this important part of the archive, although it could be reconstructed— at least in part—as these inventories usually state the date and the name of the notary who oversaw the transfer of these deeds, making it easier to examine them in the relevant protocol archive, a task for future research.

Little is known of the founder of the *mayorazgo*, Don Sebastián de Prado, other than the fact that he acquired numerous assets in Granada and the fertile plain around the city, and that in the documentation he stated that he was chamberlain of the Catholic Monarchs and *Alcaide* of the Alhambra.

The title of chamberlain of the Catholic Monarchs must have referred not to Isabel and Fernando, but to the monarch who at the time occupied this position and throne at the time, presumably Philip II and one of his wives, as Don Sebastián and his wife formally founded the *mayorazg*o in Granada, on 15 September 1592, before the notary Diego Jerez, adding a further

group of assets on 15 June 1603, before Gaspar de Carmona.
In addition to this position in the court, the documentation of the *mayorazgo* identifies him as Alcaide de la Alhambra, a status which like that of chamberlain, we have been unable to confirm he in fact held.

EL MESÓN DEL CARBÓN

Up until now the information available about that what is now known as Corral del Carbón only showed that it had been an *alhóndiga* owned by the Moorish Queens. Its ownership was transferred, alongside other assets, to the Count of Urueña. However, this sale was declared void in favor of the Catholic Monarchs, who later granted the ownership to their servant and footman, Sancho de Arana, according to a license dated 14 October 1494.This precarious situation became definite when the donation was formalized on 20 December 1500.
Thanks to the documentation of the *mayorazgo* founded by Sebastián de Prado we now know that the building was also property of Martín Sánchez de Arana "*el cavallero*", later passed on to his son and heir, Juan Martínez de Arana, who transferred "the meson they call *del Carbón*, which before was the *Alhondiga*-for wheat, with water and all else that belonged to it"[1], to Doña Magdalena de Padilla, for the price of 3,700 ducats, according to the deeds signed before the notary of Granada Juan de Carmona in 1530[2].
Doña Magdalena de Padilla married Don Antonio de Bobadilla, and their son Don Pedro de Bobadilla married Doña Mariana de Guzmán, whose daughter Doña Magdalena de Bobadilla, was one of the wives of Don Gerónimo Portocarrero, 4th Count of Medellín. The ownership of the Mesón del Carbón must have followed this genealogical line given that on 31 July 1582 a sentence established them as free assets, belonging to the Count of Medellín, as heir to Doña Magdalena de Bobadilla, who had been countess of Medellín, in addition to this *Mesón*(inn),the adjoining dwellings and those of Calle del ABC, all of which were seemingly a unit. The case to which this sentence referred to was a suit between the Count of Medellín, Don Rodrigo Gerónimo Portocarrero, and Don Pedro de Bobadilla y Peñalosa, in an attempt to establish whether these possessions and the Cortijo de Roma were owned by the *mayorazgo* founded by Don Antonio Peñalosa, ancestor on his mother's side of Don Antonio de Bobadilla, grandfather of countess Magdalena[3]. This was overturned in court given that, as seen earlier, the assets mentioned originally belonged to Doña Magdalena de Padilla and not to the branch of the Bobadilla family.
However, once this litigation had concluded, these assets did not formally remain in the power of the Count for long, as on 25 September 1590, before the notary Juan Fernández de Molina, Don Gerónimo Portocarrero sold "the Cortijo de la Torre de Roma with its tower house and land neighboring the Cortijo de Zijuela, and the Mesón of Puente del Carbon with the shops and possessions limiting it and the fifteen houses known as of ABC and a small cave"[4] to Gaspar de Grimaldo, from Genova, for the price of 11,000 ducats. This deed was later transferred in Madrid, before Fernando Gómez Ramírez in 1592.
Shortly afterwards, Gaspar de Grimaldo, a tradesman, "for various items which he had received and had to take liability for future payment", agreed with another Genoan, surely a relative, Lázaro Grimaldo, the payment of specific amounts, which he secured through the mortgaging of the Cortijo de Roma, the Mesón del Carbón and the Casas del ABC, before the notary de Madrid, Pablo Cuadrado, on 11 March 1592[5].
We do not know what might have happened in that period but on 10 December 1596, before the notary de Madrid, Martín de Lasso, the Count of Medellín again resold the same buildings from 1590 to Gaspar Grimaldos for the price of 11,000 ducats and a charge of 3,000 ducats of census tax[6].
Perhaps the deed from 1590 had some fault of form which made a new sale necessary, although the inventory of deeds provides a new element of uncertainty. It includes a copy of the deed awarded in Granada on 22 April 1603, before Luis de Monsalve[7], reflecting the

1. All text in quotations indicate text extracts from the documents and manuscripts analyzed.
2. Account from the inventory dated 8 November 1725 on the documentation and deeds of the *mayorazgo*, file 1. Private collection. The deed mentioned for 1530 contained the grants extended in 1500 by the Catholic Monarchs to Sancho de Aranda, a forebear of the vendor.
3. Draft of the inventory of the documentation of the *mayorazgo*, drawn up in March 1779, piece 5. Private collection.
4. Testimony cit., file 1.
5. Draft of the inventory of the documentation of the *mayorazgo*, drawn up in March 1780, piece 62. Private collection.
6. Draft March 1780 cit., piece 39.
7. Draft March 1780 cit., piece 21.

fact that in 1595 the Cortijo de Roma had been transferred from Gaspar Grimaldos to Alonso de Prado, another purchase, of a single element from the lot. In other data Alonso de Prado also declared that this acquisition had in fact been made for his parents Sebastián de Prado and María de Viedma.

The concealment of the true owner of the *cortijo*, Sebastián de Prado, appears to be repeated for the entire lot and in reference to the Count of Medellín, if we look at the literal texts which in 1725 inventoried a deed of transfer, cession and sale drawn up in 1599 before the notary of Granada Rodrigo Álvarez[8], according to which Pablo Agustín Espínola as heir to Lázaro Grimaldo, stated that "Gaspar de Grimaldos had and possessed the Cortijo de Roma, Mesón del Carbón and the houses on Calle del ABC thanks to the Count of Medellín".

In addition, we know that the counterpart of Pablo Agustín de Espínola and a daughter and heiress of Gaspar Grimaldo in the aforementioned transaction of 1599[9], was Sebastián de Prado, the founder of the lineage. In this way and for the low price of 1,650 ducats, and "to put an end to dispute", he was successfully awarded several securities and obligations along with the ownership, rights and shares of the lot made up of the Cortijo de Roma, Mesón del Carbón and Casas del ABC.

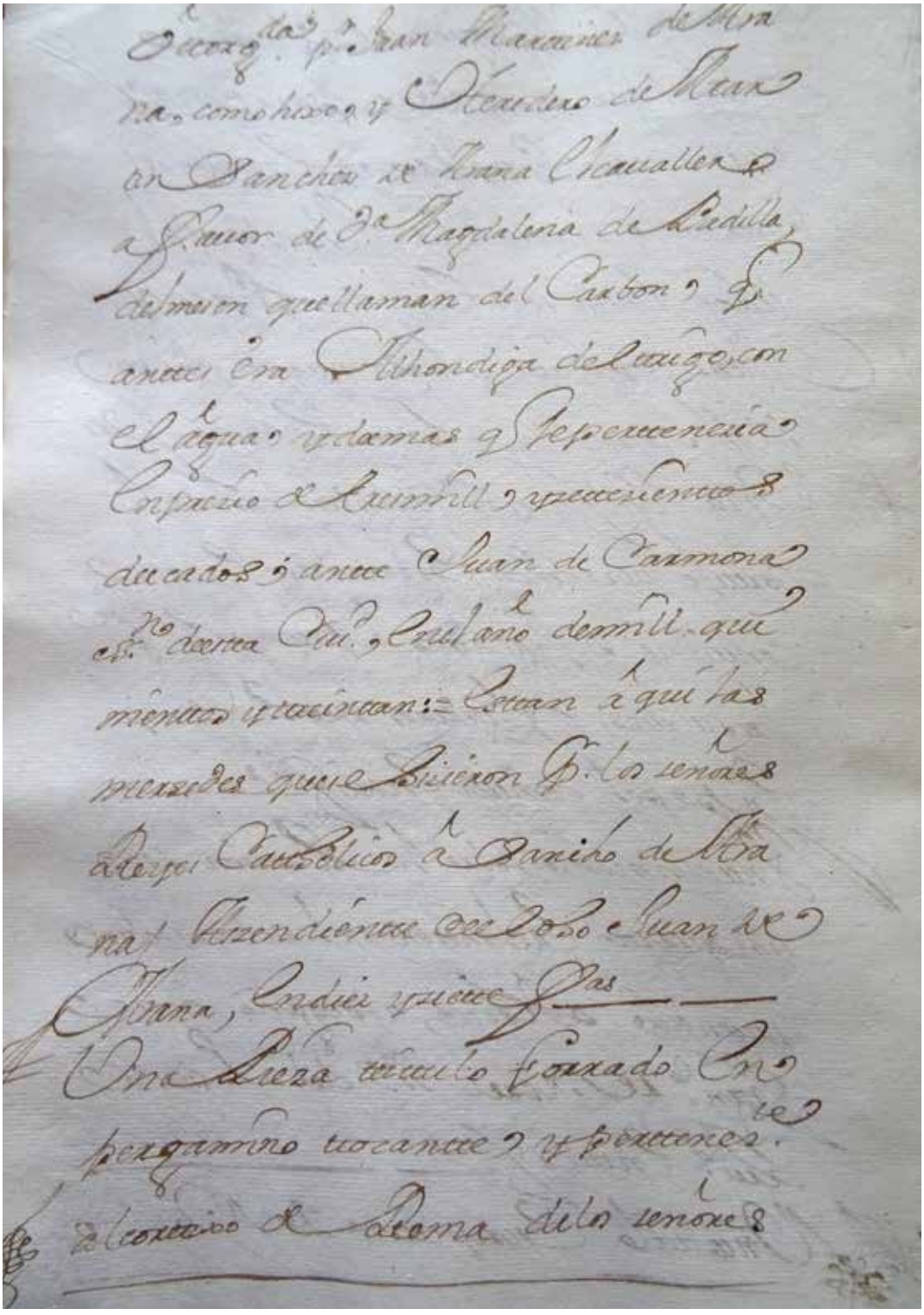
What disagreements was this transaction trying to-put an end to? Although we do not know for certain, based on suspicions mentioned earlier, there is the fact that Gaspar Grimaldo had been granted ownership of the assets by the count of Medellín, and that Alonso de Prado bought the Cortijo de Roma from Sebastián de Prado. To this we must add the fact that Sebastián de Prado had for some time been the administrator of the assets belonging to the count of Medellín in Granada, according to the title deed granted to him in the city on 25 February 1576 before the notary Pedro Ramírez[10]. All these strange circumstances suggest the probable need to conceal some shady deal. It might also reflect a common situation in which through figureheads or intermediaries, the administrator eventually appropriates the assets of the absentee owner.

In any case, the final beneficiary of all these dubious operations was Sebastián de Prado, the founder of the *mayorazgo* where these important buildings ended up. After analyzing these unusual operations some thought should be given to resolving the problem which arose around that time, that of the water supply to the Mesón del Carbón and the neighboring Casas del ABC. In order to resolve the supply problem affecting these buildings, the parents of the countess of Medellín had to pay a ground rent in exchange for Pedro de Bobadilla y Peñalosa to ensure the supply of water from the houses in which he lived. When Sebastián de Prado later acquired the Mesón and Casas del ABC, he did so through a transaction with Pedro de Bobadilla, with a deed awarded on 30 March 1602 before Antonio de los Ríos, notary of Granada, according to which Pedro was obliged to provide all the water that derived from the "cauchil del Bañuelo", behind the Patio de las Paneras, as well as all the water that flowed from the "pilar de los cavallos", without either party renouncing responsibility. In exchange, Sebastian agreed to pay the rent mentioned above to Pedro, whose main debtor was the countess of Medellín[11].

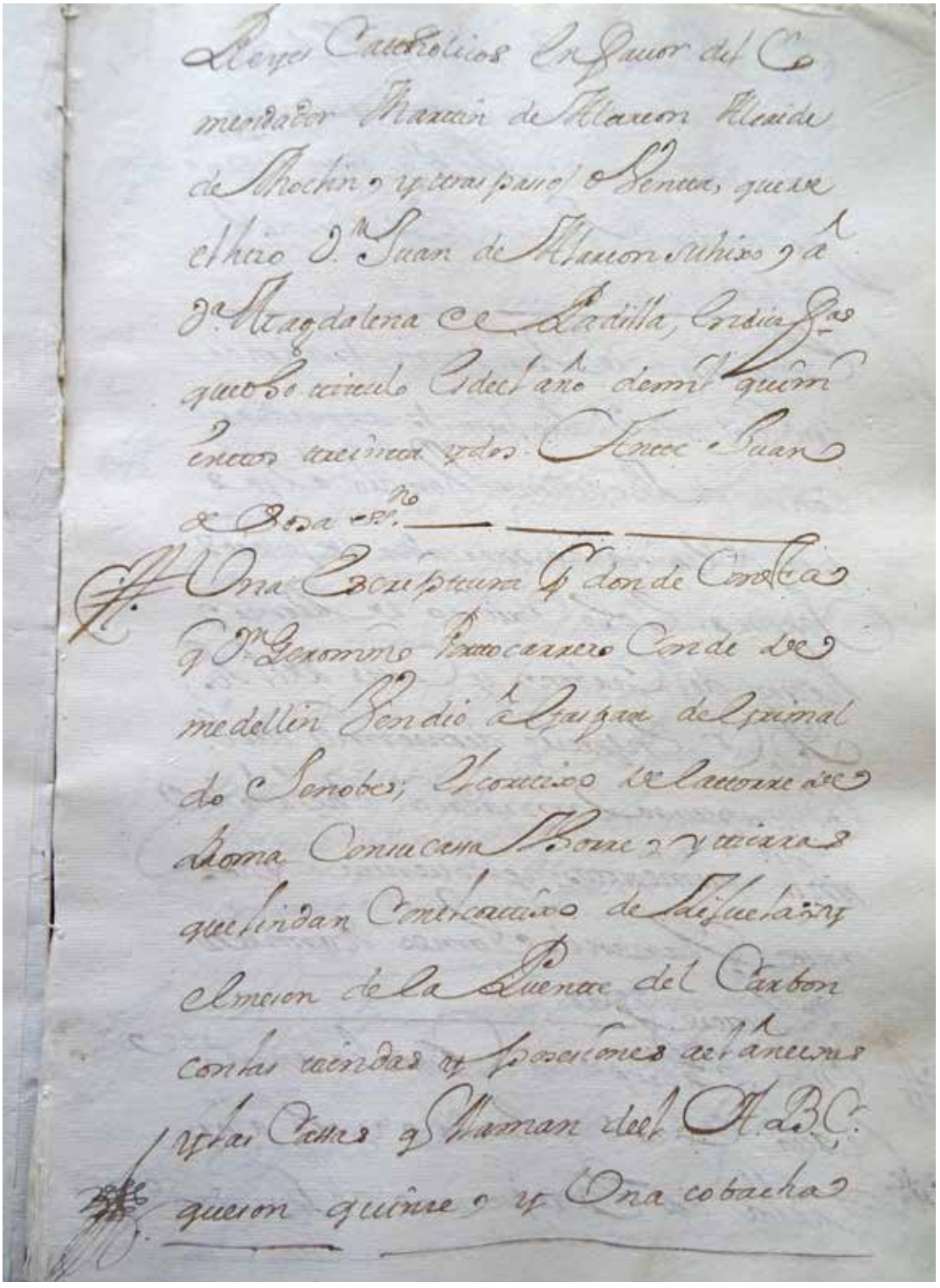
As a consequence of this agreement some court cases followed and a license awarded to transport water in a pipe from the house of Pedro de Bobadilla to the Mesón del Carbón and Casas del ABC[12]. Furthermore, when paying 135,435 *maravedíes* of the aforementioned rent, which must have been overdue, Sebastián de Prado subrogated the right of Pedro de Bobadilla to seek this payment from the counts of Medellín[13].

There are also records stating that the counts of Medellín, as owners of the Mesón del Carbón, denounced the new construction by Melchor Ruíz, in regards to work on some houses by this *mesón*[14], and that years later, in 1606, Sebastián de Prado denounced to Dionisio Osorio that Melchor Ruíz worked and carried out some construction work tearing down a wall to the detriment of the houses on calle del ABC[15].

8. Account cit., file 1.
9. Account cit., file 1.
10. Draft March 1780 cit., piece 56.
11. Ibid., piece 12.
12. Testimony cit., file 1.
13. Draft March 1780 cit., piece 9.
14. Testimony cit., file 1.
15. Ibid., file 2.



IL. 1. Inventory of title deeds of the mayorazgo, 1725



IL. 2. Inventory of title deeds of the mayorazgo, 1725

Following the incorporation of the Mesón del Carbón and the neighboring Casas del ABC to the *mayorazgo* founded by Sebastián de Prado, these assets remained together until the first third of the 19th century, so that in order to know their varying fortunes we must refer to their successive owners, as well as referencing any interesting or innovative information provided by the preserved documents.

We have no evidence of the exact date of death of Sebastián de Prado, but we know that according to a document signed in Granada, on 23 March 1607 before the notary Gregorio de Arriola, the Monastery of San Jerónimo in the city had sold him a chapel in the main cloister, on the side of the sacristy for his burial and that of doctor D. Juan Villén de Viedma and his descendants. The accompanying inventory stated that this chapel was the first in the corner, immediately next to that of lawyer Diego del Rincón and that of D. Cristóbal de León[16].

We also know that sometime after establishing their *mayorazgo*, Sebastián and his wife endowed a chaplaincy in this Monastery of San Jerónimo, paying 17,000 *maravedíes* a year to have 160 masses said for the soul of its founders and their descendants[17].

In the *mayorazgo* Sebastián must have been succeeded by either his son, Alonso de Prado, who was married to María de Gámez, or directly by his grandson, the legitimate son of Alonso and María. José Domingo de Prado, was the last owner in this line as his death led to a legal dispute between María de Vivero y Prado and Beatriz and Mariana de Prado, their husbands and other consorts. The courts ruled in favor of María de Vivero, according to a final judgement won in 1667 in the Real Chancillería de Granada[18].

María was the daughter of Pedro de Vivero y Prado and Beatriz de Oviedo, the daughter of Leonardo de Oviedo, who built the Corral de Comedias de Almagro, the ownership of which also passed on to María. In addition to the similarities between both buildings, this might explain why the Mesón del Carbón in Granada was also reputed to have been used as a theatre, although no mention of it was found in the documentation of the *mayorazgo*[19].

María de Vivero was succeeded by Bernardino Luis de Villareal y Oviedo, her son by Bernardino Luis de Oviedo, and it should be noted that both the Oviedo and Villareal were important Almagro families of Jewish origin[20].

Following Bernardino's death the *mayorazgo* passed to Antonio de Villareal, who owned it at least between 1683 and 1695[21]. In 1704 it was held by Francisco de Villareal Acuña y Prado, "captain of cuirassiers", knight of the Order of Calatrava, resident of Almagro, succeeded in turn according to judicial decrees filed in 1708 before Gerónimo de Vargas Machuca, by his son Bernardino Antonio de Villareal Acuña y Prado[22]. From this point in the early 18th century onwards, the documentation of the *mayorazgo* shows detailed lists of income and expenditure used for accounting purposes by the administrators.

In 1725, Bernardino, seems to have altered the order of some of his surnames, as he was then going by the name Bernardino de Villareal Prado y Zesar, despite being the legitimate son of Francisco de Villareal y Prado and Josefa Gudiel de Bargas, and at that point was under the tutelage and care of D. Baltasar Vélez Sendín, knight of the order of Calatrava[23]. At this point an inventory was drawn up on the documentation in the archive of the *mayorazgo*.

In 1779, at the time of Bernardino's death, his administrator Pedro de Vera López drew up a new detailed inventory of the titles and documents of the *mayorazgo* for the information of the new successor, José de Rosales y Corral, an advisor of the Royal Council of Military Orders.

In 1791 the titleholder of the *mayorazgo* was Antonio Junco Pimentel, married to María Antonia de Rosales y Ángulo, and their daughter María Josefa de Junco Pimentel y Rosales, wife of the count of Hormazas, inheritedit. It was María Josefa who, in 1840, sold el Mesón del Carbón to her relative the Viscount of el Portón and Count of Casa Valencia, and the varying fortunes of this building from that moment onwards have been sufficiently documented[24].

From the early 18th century onwards, the various quarters of the Corral del Carbón—stables, rooms along the lower and upper corridor, as well as the dwellings in the Casas del ABC, were let to individ-

16. Draft March 1780 cit., piece 109.
17. Ibid., piece 73.
18. Ibid., piece 106.
19. GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, Concepción. La construcción del Corral de Comedias de Almagro.
20. Ibid.
21. Draft March 1780 cit., pieces 85 and 68.
22. Ibid., pieces 65 and 110.
23. Account cit.
24. Andalusian Regional Government, Blog of the Department of Culture. El Corral del Carbón. Una apresurada declaración de Monumento Artístico para evitar su derribo (1918).

uals, even if they could only afford a very low rent, "for the many missing payments and low rents on account of their extreme poverty, many of the tenants of these buildings are unsatisfactory"[25]. More regular but equally limited income came from the three small shops outside this Mesón[26], which we believe were under the gate of the monument.

In fact, we know from the cadastral declarations of the year 1770, that the Mesón del Carbón tenement was identified in the city as block 474 no. 3, and that it was made up of "houses on the different floors within and all paying yearly depending on their condition and books of accounts 3,441 *reales*"[27].

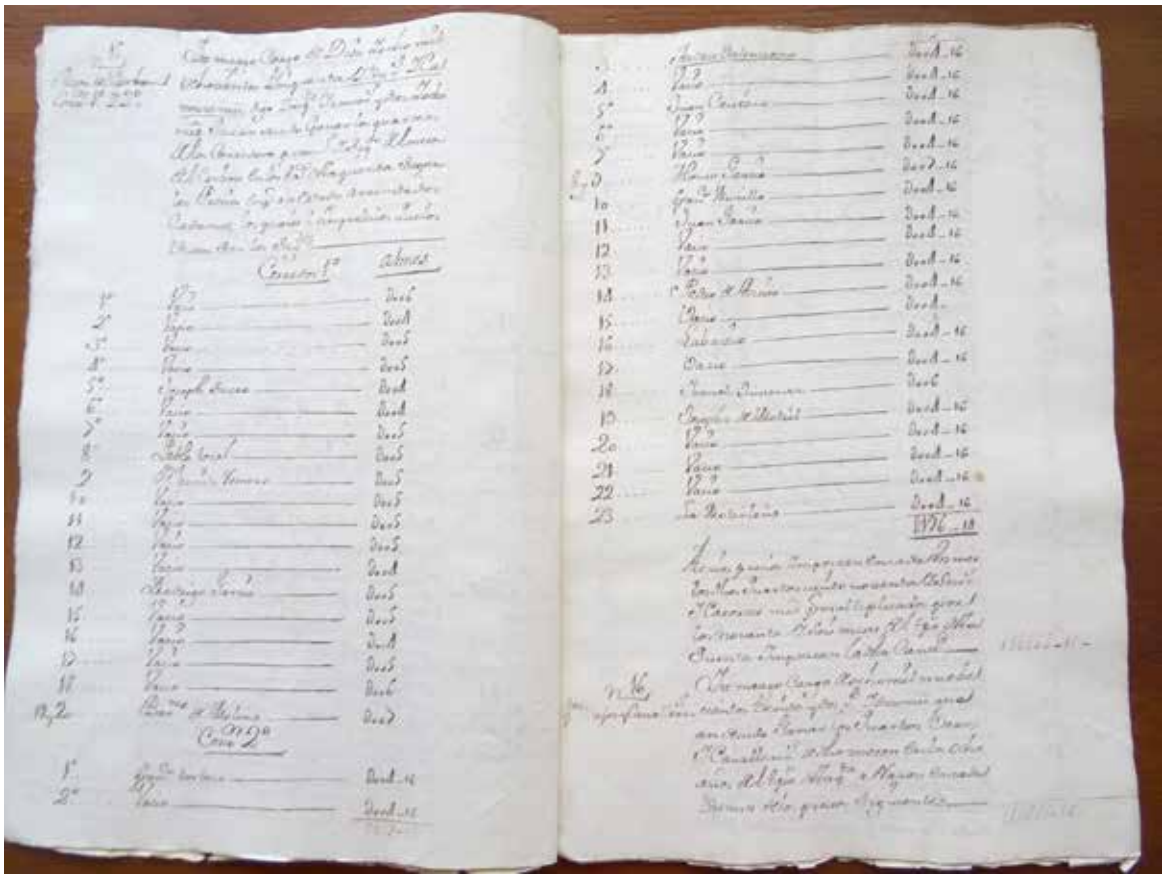
We can go into the details of these financial movements through the different accounts provided by the administrators to the respective owners of the *mayorazgo* throughout the 18th century and part of the 19th until its conveyance to the Count of Casa Valencia. For example, in the accounts provided by Fernando de Villareal y Cesar to his brother Bernardino for the 7 years between 1752 and 1758, we can establish that the 20 rooms along the first floor corridor and 22 of the second floor, when fully occupied, could provide a monthly income of 190 *reales* and 32 *maravedíes*, bringing the total up for the 7 years to 16,039 *reales* and 2 *maravedíes*, with the price per room ranging between 4 and 6 *reales* a month, except for two that were leased jointly at 7 *reales*. In addition, the 14 ground floor rooms and stables could have provided a total income of 7,599 *reales* and 18 *maravedíes* over these seven years, at 90 *reales*and 16 *maravedíes* a month, with prices ranging between 3 and 10 *reales* a month per room or stable. Therefore, fully occupied, the rooms of the Corral should have provided a total income for the period 1752-1758 of 23,638 *reales* and 20 *maravedíes*. However, the loss of income owing to empty rooms came to 8,656 *reales* and 4 *maravedíes*, over a third of the potential income, with unpaid debts reaching 517 *reales*.

In addition to the above, the 4 shops (3 a few years later, in 1770), outside the gates of the said Meson must have yielded 32 *reales* a month, 2,4,6 and 20 *reales* respectively, totaling 2,688 *reales* over the 7 years, with losses, due to lack of occupation, of 167 *reales* in this period and a debt from tenants of 143 *reales* and 17 *maravedíes*. Therefore, the average annual income for the whole building for this period, 1752-1758, was of approximately 2,500 *reales*, far from the 3,441 *reales* reportedly totaled in 1770.

Obviously, from the above amounts it was necessary to subtract several expenses for maintenance: construction, carpentry or b work, plumbing, etc. Thus, for instance in the accounts for the years 1703 and 1704, under the category "Drainage, main pipes and cobblestone work", referring to the Corral del Carbón, there appears a charge of 26 *reales* for the cleaning and maintenance of the "main pipes and drainage from the pillar in courtyard of Meson de el Carbon to Calle del ABC". In addition to this expense, the landlord of the Mesón, in charge of collecting payments from the tenants, paid 55 *reales* a year for the maintenance of the pipes which supplied water to the building. It would appear that the supply of water to the Mesón must not have been satisfactory as in 1825 work had to be carried out on the pipes transporting water from the Genil River to the Corral del Puente del Carbon, which required the intervention over three and a half days of a master builder, two craftsmen and two assistants, as well as the work of a stone mason to carve out the basin of the fountain and incorporate a new piece. In total the work cost 453 *reales*and 25 *maravedíes*. It should be emphasized that before this work the water supply to the Mesón came from the Darro River, since in 1605 Sebastián de Prado and Andrés Ceballos and his wife agreed "on a way to take water from the Darrillo in and out of the Mesón"[28].

The poor condition of the building because of its low quality of its construction must have led to periodic repairs which are included globally within the *mayorazgo* accounts for all the buildings. However, the accounts for the years 1703 and 1704 provide details of the work carried out on each of the buildings, perhaps because they were more complexor costly than usual. Thus, in 1703 construction work began on the Mesón to redo the stables, where a ceiling had collapsed so that a master builder was hired for 10 days at a daily rate of 8 *reales* and two builders at 4 *reales* a day, bringing the total cost of the work to 241 and a half *reales*.

25. Draft of the sworn list drawn up by the administrator of the *mayorazgo* in compliance with the band ordered on 29 August 1741 by the Corregidor of Granada. Private collection.
26. Sworn statements of this *mayorazgo* for the cadaster of the year 1770, draft. Private collection.
27. Sworn statements 1770 cit.
28. Draft March 1780 cit., piece 10.

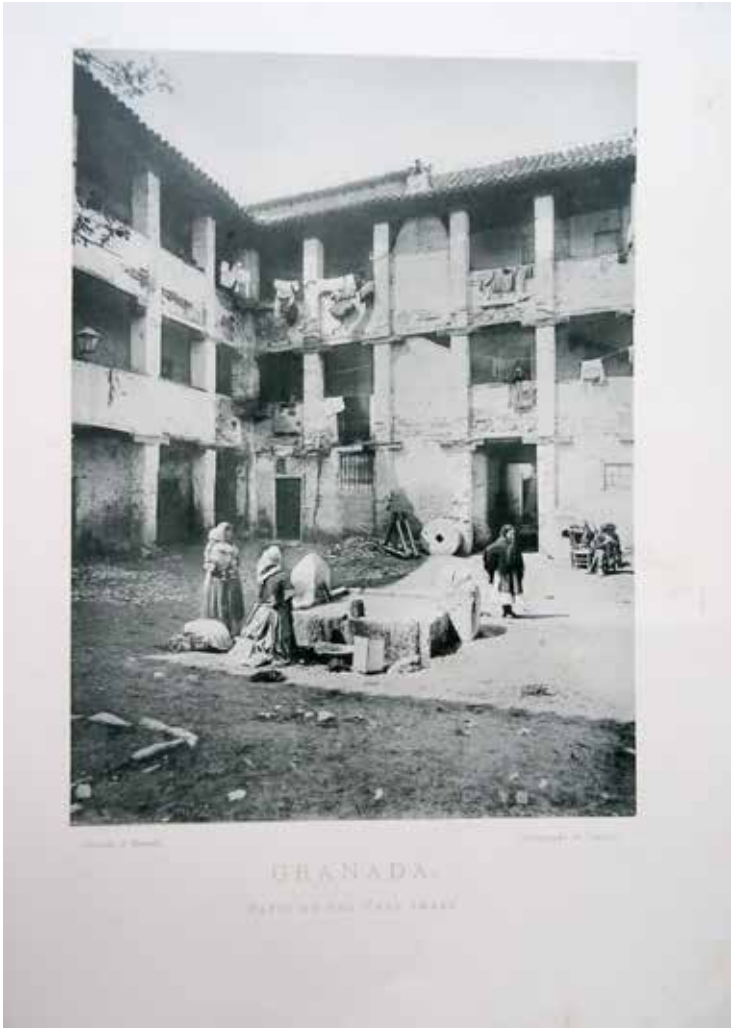


IL. 3. Accounts for tenants of the Mesón del Carbón, 1744

The following year, on 31 July, work began to redo the floors and ceilings within the rooms on both corridors, hiring a master builder and two builders for 8 days, paying a total of 484 and a half *reales*. That same year, on 11 November 1704, "they once again carried out construction work and wood repairs in the said Meson de el Carbón to repair roofs, chimneys, fireplaces and other works which were required for the dwellings of the said Meson". This required the intervention of a master builder, a craftsman and two assistants for 11 days, as well as hiring a master joiner for 6 days to do maintenance work on the doors to the street and those of the rooms, bringing the total cost of this construction work up to 593 *reales*.

However, despite this maintenance and repair work, the building's conditions in 1826 were such that one of its facades had to be redone, as recorded by the master builder, José de Cañas, in his report of 1 February, who inspected, measured and estimated the price of the building work required by the "quarter of la casa Corral del Carbón, whose facade gives out on the Plazuela del Excmo. Sr Duque de Abrantes, to construct three houses on the ground plan passed by his lordship to rebuild the said property".

According to the master builder "this quarter presented the whole length of a wall made of rammed earth that is three spans thick placed upon various pillars and cased in wood which are falling apart and



IL. 4. El Corral del Carbón in the late 19th century, Hauser & Menet

their wood is rotting, as they date to the original construction of the house, so that it is necessary to dig these out both in order gain space and to avoid the threat of total ruin, including the demolition of roofs and room partitions in the said property, since all are also built of rammed earth".

In order to carry out this reconstruction it was necessary to build 16 pillars each of which were one and half brick thick, and 8 others "on the quarter of the corral where the first foundations which are at street level because it goes 12*varas*(yards) down". It was also necessary to "reinforce the square wood beams of the horizontal timber structures with supports and brackets", which required "227 *varas*" of tile flooring for the two "horizontal timber structures", in addition to making partitions dividing the naves internally to make rooms, bedrooms, kitchens and their exact separations in the living quarters, which were made of single and double walls. They had to "construct the facade of three houses to be rebuilt and scrape off the damaged parts of the wall and consolidate its plastering with fine mortar, going round the corner to Calle del Carmen", and make 20 openings on the facade wall, which is a *vara* and a quarter thick, for the windows and doors, as well as placing 60 stones for the doors and windows, interior and exterior to the courtyard of the corral, building staircases for the three houses, 210 *varas* of paving, 427 *varas* of roofing overthe roof structure replacing the missing tiles, removing excess rubble and finally placing 3 clay vessels made in four parts with a capacity of 120 *arrobas* including 2 wellheads each and a stone slab to cover them. All the construction work listed totaled 34,768 *reales* and 17 *maravedíes*. As regards the carpentry work needed in the wing overlooking the Plazuela, with a length of 35.5 *varas* and width of 7.5*varas*, the master Fernando de Castro had budgeted for the reconstruction of the three houses, 37,888 *reales*, an estimate higher than that of the rest of the brick masonry work.

This reconstruction work, which would have altered the original structure of the building, was never carried out, judging from the aforementioned article *Las alhóndigas hispano musulmanas y el Corral del Carbón* by Torres Balbás, who ended up restoring of the building almost a century later.

This conclusion seems to be supported by the fact that a few years later, in 1835, when appraising the Corral for fire insurance, the building was assessed based on its built area, that is a floor area on the ground floor of 36 by 32 yards and a height of three stories, totaling 10,368 by 6 *reales*, that is, 62,208 *reales*.

Memorial de gastos que se an hecho en rreparar las casas del Maiorazgo que en esta ziudad de Granada posee el S.r D. Franzisco de Villa R.l Acuña y Prado Caballero del orden de Calatraba y Vez.o de la Villa de Almagro asi en los de Albañileria como de Carpinteria Canteria y zerrajeria los quales se an hecho desde primero de Enero de mill setez.os y tres hasta fin de Diziembre de mill setezientos y quatro años que por menor son como se siguen

Obras en los Años de 1703 y 1704

Meson del carbon — En 4 de Abril de 1703 se empezo obra de Albañileria para componer las caballerizas del Patio del Meson del Carbon en que se trabajo y gasto lo siguiente

- Maestro de Albañileria que trabajo diez dias a ocho R.s por su Jornal cada dia montan ochenta R.s — 0080 —
- Mas dos peones de Albañileria que trabajaron dhos diez dias por quatro R.s cada uno cada dia montaron ochenta R.s — 0080 —
- Mas dozientas tejas para el tejado de la sestima caballeriza que se abia hundido costaron diez y seis R.s — 0016 —
- Mas diez y ocho zarzos costaron ocho R.s — 0008 —
- Mas tres libras de clauos de enzarzar de suerte menor a tres R.s y medio cada libra costaron diez R.s y medio — 0010 —
- [illegible] clauos terziales y costaneros quatro R.s — 0004 —

IL. 5. List of expenses for works in 1703 and 1704 in the Mesón del Carbón, private collection

OTHER ANCIENT CONSTRUCTIONS IN GRANADA

In addition to the Corral del Carbón, the *mayorazgo* founded by Sebastián de Prado incorporated other buildings located in the center of Granada. The following is a description of these properties.

- The Casas del ABC, next to the Corral del Carbón, which seem to have been joined to it in some way as the water supply from the Darro, went through both properties. They belonged to the counts of Medellín, and through the Grimaldo family they eventually came into the hands of the *mayorazgo*. The 15 houses which made up block 474, according to the draft declaration for the cadastre in 1770, provided an annual income of approximately 1,830 *reales*.
- The main house on Calle San Jerónimo, block 619 number 3, was leased around 1770 for 980 reales a year. It was acquired on 12 August 1584 by Sebastián de Prado from his brother-in-law Juan de Villén y Viedma, through a deed granted before Pedro de Córdoba. These houses were subject to a perpetual census tax of 1,000 *maravedíes* established in 1554 by Juan Alonso Gómez de Villén's father in favor of the chaplaincy founded by Francisco de Molina in the convent of La Concepción in Granada. In addition to the above, these houses were subject to another census tax of 400 ducats paid to the famous architect and sculptor Diego de Siloé, which was redeemed, according to the deed granted by the Monastery of San Jerónimo before the notary Diego de Lisbona, on 25 May 1587. The *mayorazgo* also possessed another house which backed onto the previous one in the Calle de la Sierpe, leased for 120 *reales*.
- Two houses connected to shops and in the Plaza de Bibarrambla, on the Acera de los Veleros, on the corner of la Pescadería, block 574, numbers 80 and 81, leased for 840 and 1,400 *reales* respectively. It seems that these two shops were sold by the city council in 1532 to Pedro López de Jaén, which his heirs transferred to García de Ávila in 1539. In 1550 they were acquired by Miguel de Baeza, passing to his relative Jorge de Baeza, chief magistrate of Medina del Campo and 24 of Granada. They were inherited by Luisa de Molina and her heirs sold the two shops to Sebastián de Prado for 2,810 ducats plus several census tax debts, including one of 7 and a half *reales* owed to the city for the property incorporated into the city wall. The records state that one of the successive tenants of one of the houses, on the corner with Pescadería, was the Frenchman Juan Vier in 1774,who stayed for six years paying 120 *reales* a month, with the *mayorazgo* enjoying the rights to use all the windows to watch public bull fighting events. Vier held on to this lease for 30 years as we know that in 1774, after he received several resolutions from the city council ordering the doors, windows and storefronts to be kept clear of scaffolding to ensure the views of the royal feasts and bull events. In the early 18th century these shops housed a confectioners and a candle shop.
- A house and shop in the Zacatín, block 556, no. 5, leased for 600 *reale*s, and another also in the Zacatín, in block 554, which was leased for 360 *reales*. Also half of a store on a side street off the Zacatín, block 552, no. 2, leased for 84 *reales*.
- A shop in la Gallinería, block 478 no. 7, produced an income through rent of 132 *reales*. This property was purchased along with the shops of the Zacatín by Sebastián de Prado from Cristóbal de Mendoza.
- A shop on the main Street of the Alcaicería leased for 240 *reales*, along with another two small shops, also in the Alcaicería, on the small side street which led to the Zacatín, the closest to the Plaza de la Bibarrambla, next to the house of the shop of the nuns of the convent of El Ángel.
- A *casa de vecindad* (multi-family courtyard house) known as Corral de Osorio, on Calle de Gracia, block 577 no. 18, made up of rooms on two stories, paid an annual rent of 1,092 *reales*, while another adjoining house, no. 17, leased for 228 *reales* and another 2 small shops at no. 19 and 20, paid rents of 84 and 156 *reales* respectively.

THE CORTIJO DE LA TORRE DE ROMA AND OTHER AGRICULTURAL PROPERTIES

In addition to the estates within the city mentioned above, there were also some agricultural properties linked to the *mayorazgo* founded by Sebastián de Prado, the largest known as the Cortijo de la Torre de Roma, named after the Moorish defensive building found on the estate. Also linked to this was a plot of irrigable fallow land, beside San Lázaro Majarrocal, with an income of 28 *reales*, the *carmen alquería* del Fargue, which was enclosed and irrigated, including two 2 farmhouses, olive trees, fig trees and other fruit trees, leased for 300 *reales*. At the entrance door

of the *carmen*, there were remains of the foundations of a mill, by the road to Guadix. The *mayorazgo* also owned a smaller *carmen* below this other one, with no house, 19 *marjales* and 52 *estadales* of irrigated land for a rent of 120 reales.

In the case of the Cortijo de la Torre de Roma, we know from a deed awarded in Granada before the notary Juan de Sosa on 30 May 1532[29], that D. Juan de Alarcón, Grand Huntsman to the king of Portugal, sold the property to Dña. Magdalena de Padilla, for a price of 4,500 gold ducats, and from then on the history of the deeds follows those we have described for the Mesón del Carbón until it later became part of the *mayorazgo* founded by Sebastián de Prado. The 1532 deed mentioned earlier included the judicial process by which the possession of this tower and estate was taken and how the Catholic Monarchs awarded the privilege of its ownership along with other properties to Martín de Alarcón, *alcaide*of the town and castle of Moclín, by virtue of the donation made by *Muley Babelili*, last Moorish king of Granad. This whose donation was executed in Granada on 3 May 1492 before Juan de la Parra, secretary of the Monarchs, and it was recorded by the royal accountant. These legal operations were confirmed in Seville on 19 November 1499, with the notary Juan de Sosa providing an account of all the above on 1 March 1533. As regards the waters irrigating the estate there is a record of the existence of several disputes, both in the documentation of the *mayorazgo* and in the municipal archives in Granada regarding the Water Court. Thus, on 25 January 1536 judgment was issued on appeal by the notary Montalbo, confirmed on 1 June 1554 by the Judge of Appeal of the City Water Court, Hernán Bello, in the procedure followed by D. Juan de Alarcón and D. Pedro de Bobadilla, owners of the Cortijo de Roma, against D. Pedro, D Diego and Dª María de Santillán, owners of Chauchina, on the rights "belonging to the Cortijo de Roma to irrigate with water which runs through Chauchina, which passes through the irrigation channel and the water which passes over the vines of Chauchina from the time when the morning star appears to the evening"[30].

Just as the neighbors of Chauchina had to respect the water rights of the neighborsdownstream, the owners of the Cortijo de Roma could not hinder those of Lachar, as Hernán Bello, Judge of Appeal of the Water Court ruled infavor of lawyer Alonso Pérez, owner of the estate of Lachar, against D. Pedro de Bobadilla, lord of the estate of Roma, on 18 May 1543, when he declared that the property of Lachar's estate included"a third of all the water in the *acequia* called Margen which flows from Zijuela and from the springs and other waters which enter through various ways, from the evening until the morning star rises"[31].

We can find a description of some of the characteristics of the estate in the draft used for the joint statement for the cadastre of 1770, which states that all of this land "was divided into 3 lots divided among four laborers, both dry farming land and flood land without the declarant legally stating the number of *marjales* (marchslands) and *fanegas* (bushels) of land each one held, paying the owner after lowering the tithes", a quarter of wheat and barley, a fifth of millet, a sixth of broad beans, corn and other seeds, and "examining the papers and drafts of the income of the *cortijo*, carefully comparing good and bad years the income of the aforesaid grains" was regulated to 320 *fanegas* of wheat, 79 of barley, 48 of millet, 20 of broad beans, 5 of chickpeas, grass peas and corn and 3 of flax.

The laborers to whom these privileges were assigned lived in certain houses with their chambers, corrals, livestock sheds, stables and pigsties, vegetable gardens and barns with tiled roofs which it is said they did not have to pay for. There were also shacks with thatched roofs used by the lads and farmhands of these workers or some poor day laborers without charging them any rent either, except for the odd melon or hen or capon.

In the *cortijo* there was also a grain store to store the grain paid as rent, and a chamber with an oven where the workers baked their bread, which seems to have belonged to the Brotherhood of the Blessed Souls of the Cortijo of Chauchina, who were paid in bread to celebrate mass on feast days, as there was a hermitage with a belfry in the *cortijo*, and the proprietor paid 100 *reales* a year for its adornment and maintenance. We have an undated detailed inventory from this hermitage, which includes an old altarpiece with a picture of Nuestra Señora de las Nieves, a wooden altar foot with drawers and a stone top, a cross, metal candlesticks, two missals, boards for the gospels, the cruets, etc. In the main nave of the church there were carved statues of Saint Joseph and Saint Anthony on pedes-

29. Ibid., piece 17
30. Ibid., piece 6
31. Ibid., piece 8

tals; three crucifixes; a small Dolorosa with the float dismantled; two framed canvases; two small framed paintings on paper; six cornucopias, four of them with a mirror; a small *via crucis*; a pulpit; a confessional; a painting of animas; two fonts, a banner of Our Lady of the Rosary, a chalice, paten and silver spoon; four purifiers; four corporals, three albs; an amice; two altar cloths; five chasubles; four stoles; two chalice palls; four bags for the corporals; two cinctures; a box for the hosts; a hanging for the pulpit; a curtain for the reredos; and a small bell.

The historic building in this *cortijo* which has particularly interested us is the tower they call of Roma, built of "old masonry in the time of the Moors which is at the north side of the boundary of the lands of this *cortijo* and the woods of this Real Soto".

The tower was then uninhabitable but still used to "shelter the watchman for the crops of the said *cortijo* or some other families of poor day laborers who at the moment have no employment or use for the owner of the said estate".

However, the administrator of the property in 1770 was highly conscious of the prestige of possessing such an ancient monument, since despite its apparent uselessness, he declares that "the building is only maintained for preservation and for the ancient title of the said *cortijo* of the tower of Rome".

CONCLUSIONS

Thanks to the documents generated by the *mayorazgo* founded by Sebastián de Prado and María de Viedma, we have been able to reconstruct who were the successive proprietor owners of Corral del Carbón and other ancient buildings in Granada such as the tower of Soto de Roma, information of great interest and that was previously unknown.

These documents confirm the former use of the Corral as a grain store and subsequently, at least from the beginning of the eighteenth century, as lodgings for the poor, given its cramped quarters and poor living conditions. The name *meson*, used in all the *mayorazgo* papers, clearly indicates that it was used for lodgings. Its use as a *corral de comedias* has not been confirmed, but it has been discovered that the owner of the building during the last third of the 17thcentury, María de Vivero, also owned the well-known *corral de comedias* in Almagro, which suggests that the Corral might also have been used as a theatre.

Until 1825,the water supply to the *mesón* came from the Darro River, the same year that work was begun on a water supply from the river Genil, as Torres Balbás recognized when he restored the building between 1929 and 1931.

The poor building materials used in the Mesón del Carbón must have made frequent repairs like those carried out in1703 and 1704necessary but the building continued to deteriorate to the point that in 1826 one of the bays needed to be rebuilt, although we do not believe this was carried out, judging by the description of the state of the building given by Torres Balbás. However, he does point out major transformations in the original building, changes in the horizontal structures, openings in walls, the replacement of beams, etc.

Finally, the subtle property strategy of the founders of the *mayorazgo*, integrating a set of different types of assets, producing considerable agricultural income in kind, provided substantial income from multiple urban buildings, both individual lodgings and commercial buildings, along the lines of typical landlord practices in the city of Granada.

Visite la web de la revista
si desea enviar un artículo,
conocer las políticas editoriales
o suscribirse a la edición digital

Visit our journal's website
to submit an article,
read our editorial policies
or suscribe to the online edition

http://cuadernosdelaalhambra.alhambra-patronato.es