

*Mi teoría sobre la
puerta del Vino de la Alhambra*
Albañiles vs. historiadores

Julio Juste



Introducción

Capítulo I. Incompletitud crítica y pureza del objeto.

- I.1. Metodología constructiva y metodología crítica.
- I.2. El color me lleva a cuestionar el diseño.

Capítulo II. El trabajo de campo.

- II.1. Las portadas de los alzados oeste y este de la puerta del Vino.
- II.2. El interior: la bóveda, la decoración de la rosca de los arcos interiores (norte y sur) y las pinturas.
- II.3. Estructura y decoración.

Capítulo III. Interpretaciones divergentes: Pavón Maldonado vs. Gómez-Moreno.

Capítulo IV. Mi hipótesis. Las Ordenanzas de la construcción y la metodología mudéjar.

- IV.1. Mi hipótesis.
- IV.2. Las relaciones entre la Alhambra y la edificación urbana.
- IV.3. Las interrogantes que plantea mi hipótesis. Estilística almohade vs. mudéjar.
Versatilidad y recurrencia de estilos.
- IV.4. La valoración de las distintas partes en cuestión de la puerta del Vino.

Capítulo V. Mi teoría de la puerta del Vino a la luz de los documentos escritos.

- V.1. El lenguaje de los documentos. La legalidad y la hipótesis.
- V.2. El vino y la puerta.
- V.3. La confirmación documental de mi hipótesis. La reedificación de la puerta del Vino en los documentos.
- V.4. Propuesta de la cronología de las obras de la reedificación de la puerta del Vino (1589-1592).
- V.5. El «efecto Maelström» o la suplantación de lo original por lo nuevo.

Capítulo VI. La Alhambra vista desde los documentos. Fantasía y autenticidad.

- VI.1. La realidad visible y los documentos.
- VI.2. Inversiones y estado de ruina durante varias décadas.
- VI.3. La renovación de los azulejos.
- VI.4. Estilos, estructura profesional y método.
- VI.5. Versatilidad, autosuficiencia y sostenibilidad.
- VI.6. El patio de los Leones o la Bauhaus en la Alhambra.

VII. Epílogo. El poder de una postal: la puerta del Vino, Falla y Debussy.

- VII.1. Materia y virtualidad. La postal Falla-Debussy.
- VII.2. Arquitectura y música.
- VII.3. El valor de una postal: Picasso y el cubismo.
- VII.4. La vigencia de la postal.
- VII.5. Bibliografía específica para el epílogo.

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Mi hipótesis surgió por la incongruencia formal entre las portadas (este y oeste) de la puerta del Vino y las experiencias estéticas que caracterizan la arquitectura de la Alhambra. Además de esto, como veremos más adelante, los alzados de las portadas presentan ciertas deficiencias de diseño y ejecución. Ante una hipotética ruina de este edificio, muy deteriorado por los usos a que fue relegado (punto de venta de vino), y la obsolescencia de su expresión áulica, se aplicó un modelo de rehabilitación cuyas bases legales constructivas se encuentran expuestas en las *Ordenanzas de Granada*, y que se corresponde con lo que identificamos como *estilo mudéjar*. De ahí su ambigüedad entre lo hispano y lo musulmán.

La supervivencia de la puerta del Vino desde la administración cristiana, despojada de su función original después de la conquista, y amenazada su subsistencia por el proyecto de crear una gran plaza que anteciediera al palacio de Carlos V, se ha movido entre un uso provisional residual y su triunfo final, por su popularidad, y por su funcionalidad, como acceso ineludible a la casa real cristiana, y, hasta fechas recientes, al Mexuar viejo, primera estación de las visitas a los palacios árabes.

Este edificio es anepigráfico, si exceptuamos la inscripción que ostenta la portada oriental de la puerta, que alude a la glorificación de Mohammed V, pero que no indica expresamente nada relativo a que éste fuera promotor de la construcción de la puerta, ni de su decoración, ni tampoco su pertenencia original a este episodio arquitectónico. La presencia de esta inscripción más que aclarar el asunto, lo perturba, según puede deducirse de las interpretaciones que los especialistas hacen de ella. Ante la falta de textos solo caben hipótesis e interpretaciones. La única posibilidad para su estudio es la observación crítica del objeto (y el aparato visual que la ha registrado, especialmente fotografías históricas), la revisión bibliográfica, y el trabajo de archivo. No obstante, esta remodelación constructiva y estilística, que considero de época cristiana, debió hacerla alguien cumpliendo un mandato. En este último sentido, siempre tuve la esperanza de encontrar pruebas escritas sobre mi punto de vista.

En todas las ciencias, incluidas las matemáticas y la física, las hipótesis se suceden para ser revocadas o consolidadas, o sencillamente conviven interpretaciones opuestas de un mismo hecho. En el terreno de las disciplinas humanísticas, esto es bastante común. Las alternativas siempre son enriquecedoras.

La puerta del Vino es una misteriosa rareza por su ubicación, por su ignoto uso original, por el papel que desempeñó desde la época cristiana hasta la actualidad, y por las múltiples interpretaciones que soporta. Mi hipótesis, de ser cierta, no restaría valor a este episodio; por el contrario, pondría en claro la lograda indefinición estilística de la reforma.

Gómez-Moreno y Gallego y Burín consideran la puerta del Vino como uno de los edificios más antiguos de la Alhambra, aunque por motivos distintos, y sin que haya acuerdo cronológico preciso entre ambos especialistas. No tengo argumentos sobre la cuestión cronológica en relación a su uso original.

Mi punto de vista es que las portadas de sus fachadas este y oeste, tanto los acabados de los vanos de acceso, su segundo cuerpo, como la bóveda de crucería de su interior *no son obra original musulmana*. Se trataría de una operación de reedificación y rehabilitación estilística realizada bajo los principios de la albañilería mudéjar.

Los autores antes referidos (al igual que una larga lista de eruditos de Granada), cuyos trabajos hoy siguen siendo imprescindibles para abordar el estudio de la Alhambra, se mueven, en los textos citados (como en otros estudios relacionados con el monumento de los que son autores), necesariamente en hipótesis. La visión crítica y estilística de Gómez-Moreno contrasta con la visión patrimonialista de Gallego y Burín, más cauto en sus valoraciones estilísticas; podría afirmar que para Gallego y Burín todo *lo artístico* es arte y es susceptible de ser puesto en valor. Gallego y Burín reconoce en su *Guía* la maestría de Gómez-Moreno y la *Guía* de éste como fuente recurrente. Sin embargo, en relación a la puerta del Vino, no hay acuerdo entre ambos estudiosos.

Inicialmente, esta investigación ostentó el título «Mi arriesgada hipótesis sobre la puerta del Vino». Conforme profundicé en el trabajo de campo y en la revisión bibliográfica, el título fue cambiando hasta simplemente «mi hipótesis», debido a mi mayor convencimiento de la consistencia de mi punto de vista por los resultados del trabajo de campo. La búsqueda de pruebas documentales sobre mi formulación a lo largo de los veranos de 2013, 2014 y 2015 ha transformado mi hipótesis inicial en una teoría, en una tesis respaldada por las mismas.

El texto que sigue fue escrito antes que se produjera el trabajo de archivo. Cuando no se dispone de pruebas, la exposición del trabajo de campo es muy exhaustiva, y muy detallada la revisión bibliográfica. He mantenido la redacción de mi exposición tal como la hice antes de la obtención de pruebas, porque recoge todas las exigencias requeridas para la demostración de mi planteamiento. Redacté los capítulos V y VI cuando dispuse de los documentos que avalaban mi punto de vista.

Ante la necesidad de disponer de un horizonte cronológico sobre la reforma de la puerta del Vino fijé la fecha de 1624 como punto de partida, año de la visita de Felipe IV a Granada, entre otras ciudades andaluzas. Opté por esta fecha para mi hipótesis porque se trataba de una cronología ponderada respecto al uso de la puerta para las transacciones de vino, en la década de 1560, y porque la visita real requeriría una revisión de la consolidación de las estructuras arquitectónicas que sobrevolaran los itinerarios reales, por razones de seguridad y estética. Mi error consistió en considerar que la carroza real tendría que pasar por la puerta del Vino. La inversión en reparaciones y reposiciones de yeserías y azulejos en los palacios, así como en la reparación de cubiertas y carpinterías, y las modificaciones de pilares y fuentes del monumento, fue considerable, además del despliegue de estructuras efímeras: un altar, una tribuna al pie de la fachada principal del palacio de Carlos V, además de una escalera para los corredores del mencionado edificio (APAG, L-44-4, 14 de abril de 1624). Pero el rey entró por el carril de la puerta de los Carros, por el carril abierto para

las obras del palacio de Carlos V, cuyo trazado tuvo que ser ampliado, dado que el número de caballos de tiro (siete) de la carroza hacía imposible acceder por la puerta de la Justicia, debido a sus dimensiones y al diseño de su planta en recodo, y, posteriormente, por la puerta del Vino. El legajo APAG L-152 muestra las medidas adoptadas para facilitar el tránsito de la carroza en el trayecto dentro del monumento hasta el palacio de Carlos V, centradas en ensanchar el ángulo del cementerio de la iglesia de Santa María de la Alhambra, para lo que se modificaron algunas casas, un cobertizo, así como la retirada de una roca de grandes dimensiones que ocupaba la esquina del cementerio de la mencionada iglesia. También se procedió a la canalización de acequias y madres.



La puerta del Vino, vista desde el oeste.

Capítulo I. Incompletitud crítica y pureza del objeto.

La puerta del Vino antecede al conjunto de palacios, musulmanes y cristianos, de la Alhambra. Esta puerta es un caso que pone a prueba los instrumentos críticos de la historia del arte y las posibilidades de esta disciplina para resolver los problemas cronológicos y estilísticos del objeto de estudio. Cuando un monumento o episodio artístico (en este caso, un objeto arquitectónico separado del conjunto) no dispone de un aparato documental adjunto, un expediente que detalle determinadas cuestiones básicas del mismo, las tareas de desciframiento resultan insuperables.

Normalmente, las hipótesis se circunscriben al hecho histórico dominante —en este caso, el arte musulmán— y cualquier intervención formal y/o estilística que hubiera propiciado el deterioro ocasionado por contingencias adversas a la materialidad del edificio, debido al paso del tiempo, por ejemplo, queda asimilado al conjunto dominante de máxima antigüedad. Opino que la puerta del Vino es un ejemplo de cómo las acciones del hombre sobre un determinado objeto para su perpetuación, al idear diseños *afines*, son muy superiores a las capacidades de la acción crítica de los especialistas del arte para su interpretación. El objeto siempre nos confunde porque no está realizado y mantenido para decirnos lo que deseamos saber del mismo. Lo que nos interesa desde la contemporaneidad resultaría irrelevante para los autores de estas obras y los agentes encargados de mantenerlos. En este sentido, los historiadores somos intrusos. Se trata de un diálogo de sordos entre un objeto que conllevó determinadas acciones materiales y la mente escrutadora del especialista en arte que interroga el objeto para cumplir con sus objetivos relativos a clasificación estilística, cronología, etcétera... Todas estas últimas cuestiones nacidas al socaire no necesariamente de la obra objeto de estudio, sino de intereses intelectuales más o menos objetivos de una disciplina acuñada sobre la admiración inevitable que nos produce la herencia artística del pasado. Todo esto, sin embargo, no garantiza la adecuación entre el método histórico y el método propio de la práctica artística. Ocurre con frecuencia que el arte no es descifrable en la dirección que pretendemos.

Las hipótesis que se abren hueco y destacan en la bibliografía que nutre las explicaciones del conocimiento marcado por los programas académicos, en muchos casos, ofrecen una exposición poco arriesgada, se basan en la lógica, nunca del objeto específico, sino sobre las generalidades del conjunto al que pertenece, y responden siempre a nuestros conocimientos, más que al conocimiento del propio objeto. Es difícil encontrar la sinceridad de alguien que enuncie honradamente las posibilidades limitadas de un pensamiento crítico sobre la historia que encierra el objeto de estudio. ¿Alguien se atrevería a asegurar ante un público discente que no tiene certeza sobre las formas estilísticas y las soluciones que han adoptado en la unidad que ha llegado a ser objeto de estudio? ¿Podría darse un texto especializado sobre la Alhambra de Granada que excluyera el episodio de la puerta del Vino, por razones de falta de certezas cotejadas sobre el mencionado episodio arquitectónico y la intencionalidad manifestada por su promotor y ejecutores? ¿Acaso podemos franquear la barrera de un objeto cuya génesis y posterior evolución se presenta como una unidad inescrutable?

I.1. Metodología constructiva y metodología crítica.

La puerta del Vino, como innumerables casos de la historia universal del arte, pone en entredicho las capacidades de los estudios sobre el arte aquilatadas durante los últimos dos siglos acerca de la realidad material del mismo, al canonizar éste desde una perspectiva intelectual que marca distancias con la materialidad propia del arte, y atiende a hechos morales y estéticos, una vez puesta en escena la obra, y reconocidos sus méritos; es decir, sublimado el objeto artístico, y al que en cierto modo se ha desposeído de su proceso material.

Es algo que ocurre con grandes obras maestras del pasado, de las que soy admirador: son tan rotundas que parece como si no hubieran sido realizadas físicamente, como si fueran algo dado por el parentesco divino de sus autores. En realidad, son tan geniales que el gran esfuerzo realizado por sus autores es como si desapareciera.

Los conocimientos, los instrumentos y los recursos metodológicos transmitidos académicamente son insuficientes para desentrañar un fenómeno que se manifiesta ilusorio. La autenticidad del arte, en relación a su génesis y las erosiones y remodelaciones sufridas para su subsistencia, es una trampa para el discurso crítico, que tiende a valorar el objeto supeditado a la hipotética unidad estilística de su origen. Así, por ejemplo, si aceptamos la hipótesis de Gallego y Burín sobre esta puerta, que la sitúa en la época del Mohammed II (1235-1302) nos encontraríamos con que la estilística de la puerta del Vino correspondería al siglo XIII. Pero la misma solución formal que presenta serviría para el siglo XIV, muy avanzado, en el caso de que la inscripción que exhibe la puerta en su fachada oeste, con referencia a Mohammed V (1338-1391), laudatoria, pero no fundacional, fuera la hipótesis certera. ¿Es que no hay distinciones artísticas, innovaciones y crisis específicas entre estos gobernantes, tan distantes cronológicamente y distintos en sus iniciativas arquitectónicas, como para que las soluciones que presenta la puerta sirvan indistintamente para los periodos de gobierno de dichos soberanos, según el punto de vista crítico que se mantenga? En este caso, sobran o fallan estrepitosamente los modelos de identificación formal y de clasificación de estilos artísticos y sus periodos.

I.2. El color me lleva a cuestionar el diseño.

Siempre he eludido hablar de la Alhambra, debido a lo elástico que resulta estudiar un monumento cuya única verdad y autenticidad, según opino, reside en la mayor parte de las fábricas de sus murallas y torres. Otra cuestión es la decoración epigráfica de las paredes de sus interiores y sus decoraciones de azulejos vidriados.

La datación del monumento se basa en la escritura que recubre la cara interna de sus muros. La decoración de estas estancias es a la vez el objeto de estudio y su fuente documental. La Alhambra declara en sus paredes lo que desean sus últimos promotores. Las yeserías de estos palacios fueron revocadas en ocasiones, suplantando a sus promotores, y los textos precedentes sustituidos por otros creados *ad hoc* por poetas distintos, o sencillamente versionados. Históricamente, en época cristiana, durante los últimos siglos, la escritura fue actualizada materialmente sobre las bases del pasado deteriorado, por obreros especialistas en su rama, pero sin formación filológica. Y en lo tocante a sus enchapados de azulejos, fueron mil veces remodelados. Puedo asegurar,

basándome en mi trabajo de archivo, que cada veinticinco años, aproximadamente, el interior de los palacios fue rotundamente remodelado, al menos desde la década de 1580.

De la Alhambra hablo de lo que sé, de su color. Y lo que he estudiado del mismo se corresponde directamente con el estado en que llegó al momento del comienzo de mi estudio, en el año 2005, tras la suma de incidentes e iniciativas que configuraron su identidad, aquí: <http://citywiki.ugr.es/wiki/Los_colores_de_la_Alhambra>.

Nunca sospeché que el estudio de la apariencia cromática y táctil de la Alhambra, expresada en sus texturas, me llevaría a considerar lo que tienen de cierto y verdad las interpretaciones cronológicas y formales del monumento nazarita. No es mi intención poner en cuestión los puntos de vista de la historiografía sobre la Alhambra, y mucho menos herir el derecho del visitante a suponer, de manera fantástica, un pasado que no ha podido conservarse de manera pura, necesariamente. La Alhambra es un encantamiento y los textos surgidos para explicarla son la base legitimista del sueño del visitante. Pero esta relación entre interpretación histórica y visitante es una vía para volver al pasado según una idealización. Un viaje por supuestos que alimentan nuestras necesidades imaginativas.

Lo que me llevó a establecer un punto de vista distinto del que manifiestan las guías históricas eruditas sobre la puerta del Vino fue la observación detallada del color de dicho episodio. En su cara oeste, fue el teñido intencionado de color naranja, proveniente de la tierra que compone la colina sobre la que se asienta. Hay una unidad cromática que inunda el conjunto de formas y materiales que componen el alzado de esta cara de la puerta. Es decir, la intención de homogeneizar bajo una unidad cromática un conjunto de formas y soluciones contradictorias y deficientes. La unidad cromática es una manera de persuasión.



GRANADA. 221. La puerta del Vino, por la parte de levante (Alhambra). J. Llorca. Madrid.

Capítulo II. El trabajo de campo.

II.1. Las portadas de los alzados oeste y este de la puerta del Vino.

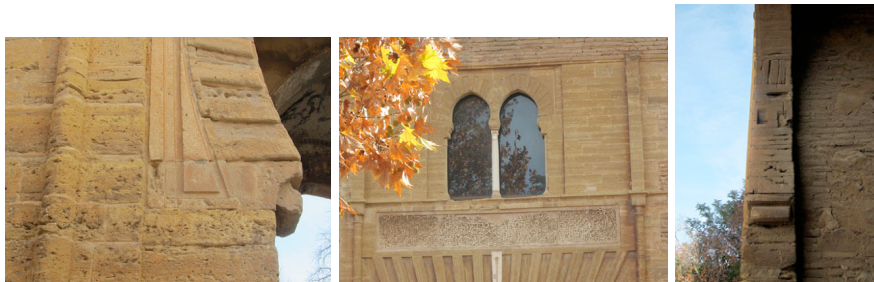
Como he señalado, no es el uso, en tanto que puerta, el objeto de mi hipótesis; lo que pretendo es valorar la formalidad y decoración de los vanos de acceso y los cerramientos de su cuerpo superior; igualmente, la bóveda de crucería de su techo y consecuentemente la originalidad de la tribuna de su planta superior, sin ningún antecedente en el arte nazarita, ni en la historia universal del arte musulmán.

Puerta del Vino, cara oeste.

La apariencia actual de la puerta del Vino se debe a la restauración de Leopoldo Torres Balbás, iniciada en 1923, con la eliminación de los enlucidos de las fachadas, y de las rejas que impedían el paso. También se recalzaron las partes bajas de sus muros, y se restituyeron los bancos que ocupan las cámaras laterales norte y sur, etc., según puede verse en «Diarios de obras en La Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1, 1965, pp. 87 y 89. De esta intervención, lo más interesante para esta investigación es la eliminación de los recubrimientos, y el teñido, finalmente de naranja, de sus materiales, que ha creado una imagen integrada en el conjunto cromático de la Alhambra. Además, esta decisión de dejar a la vista los materiales de sus muros permite ver de manera clara la dualidad de soluciones entre la parte baja de la puerta de Vino, mampostería entre hileras de ladrillo (1), hasta la altura del dintel, y la ejecución de la planta alta solo ladrillos (2), que, según mi punto de vista, es un añadido posterior al diseño original de la puerta.



La portada de piedra presenta un conjunto de incongruencias, tanto en su diseño como en su ejecución; en su planteamiento de conjunto como en sus detalles, centrados en una falta de rigor en el desglose de las partes, así como la falta de continuidad entre las mismas. Aúna recursos obsoletos, de procedencia diversa, montados en el conjunto hasta alcanzar una unidad persuasiva a primera vista. El cuerpo de los arcos es de mampostería (1). El cuerpo superior está construido con ladrillos (2).



a. La fachada oeste. Al entrar en detalles observé varios defectos de ejecución. Además de lo señalado por Gómez-Moreno (*Guía de Granada*. Granada: Archivum y Centenario. Tomo I, 1994, p. 34) sobre la decoración de las albanegas del arco de piedra de la cara oeste, «vástagos y hojas mal trazadas y peor hechas», hay que señalar:

- Que la decoración entre la albanega izquierda y derecha del arco no mantiene una relación de simetría entre las formas de sus diseños. Interpreto que esta decoración no pretende lograr una obra canónica, sino crear una apariencia estilística, una impresión verosímil, que se traduce en la imposibilidad de evaluar críticamente en términos de un determinado estilo.
- El dintel adovelado no tiene funciones mecánicas, sino decorativas. El tablero de este elemento está ejecutado, en todos sus aspectos, tanto los elementos horizontales que lo enmarcan como los que hacen de despiece de las dovelas, con piezas cortadas de piedra arenisca, de reducido tamaño, y pegadas a la superficie del fondo. No hay un trabajo de talla, sino de recorte y unión. Destaca, en mármol blanco, la mano fatimí grabada, que, a todas luces, es un inserto deficiente, en la medida en que pone de manifiesto una incorporación posibilista: descansa a la altura de la base interna del dintel, pero su cabeza se introduce en la línea superior del marco del mismo de manera tosca, sin que se aprecie una intención formal. Los elementos de mármol blanco, la columna y la pieza donde está grabada la mano estuvieron teñidos de naranja en el siglo XIX, según se aprecia en las fotos de Charles Clifford de 1854.
- Las piezas de piedra que componen el arco y su simulación de dovelas decorativas en bajorrelieve, talladas sobre ellas, pone de manifiesto una práctica de la cantería bastante deficiente. En efecto, el despiece de los bloques de piedra que soportan la mecánica del propio arco y la simulación de las dovelas basadas en la sucesión de resaltes y hundidos presentan serias irregularidades y muestran una ejecución poco afortunada.
- Igual ocurre con las ventanas geminadas del cuerpo superior, en cuanto a su ejecución y los criterios del despiece de la cantería. Una solución posibilista que choca con la intención refinada que pretende transmitir el conjunto.

La impresión que tengo es que el arco protagonista de la cara oeste se debe a un anexo expresivo, al igual que un retablo se incorpora al espacio de una capilla. Se trata de un conjunto de piedra, delimitado lateralmente por elementos verticales estilizados, definidos por Gómez-Moreno como «Delgadísimas columnas [en las que se] apoya el filete» (moldura superior que separa los dos cuerpos de la fachada) (ibíd.).

Interpreto este conjunto de piedra arenisca como una portada de edificación cristiana, con elementos y escala ajustados *ad hoc* e inserta en una mole de mampostería y

ladrillos: como si se tratara de poner portadas en el prisma hueco de la puerta cuando ésta entró en estado de ruina y había perdido su identidad.

En relación a las columnas de los extremos que recorren las dos alturas de sus plantas, en la ciudad baja hay algunos edificios cristianos en cuyas fachadas aparecen estos elementos estilizados como fronteras extremas verticales de sus portadas, muy similares: columnas adosadas extremadamente delgadas y altas, rematadas con capiteles, enmarcan los dos cuerpos, y sostienen una moldura, que implica frontera o límite con el segundo cuerpo construido. Este esquema compositivo no tiene una réplica en el arte musulmán de la Alhambra, excepto en casos aislados que señalan remedos de época cristiana, y la relación formal más clara de este recurso es la que aparece en las fachadas de las casas de los Pisas, Niñas Nobles, Hernando de Zafra y, en cierto modo, la casa de Porras.

Columnas estilizadas en la frontera de las portadas de edificios civiles, construidas bajo las Ordenanzas de la construcción



Columnas estilizadas recorren los dos cuerpos en fachadas de edificios civiles de Granada. Este recurso puede observarse en la arquitectura mudéjar de otras ciudades españolas. De izquierda a derecha, de arriba a bajo, casas de Hernando de Zafra, Niñas Nobles, Pisas, Convento de la Concepción (portada reciclada proveniente de un edificio civil) y (casa de) Porras.

- Por su parte, el tablero de yeso en el que aparece la inscripción laudatoria a Mohammed V parece, tal como está inserto en la portada, el montaje de un museógrafo que ha incorporado un objeto arqueológico en un contexto afín. El material de yeso resulta extraño en un entorno de piedra. Existe un evidente deseo de incorporar un elemento ajeno al diseño general, enmarcado de un modo que no tiene en cuenta los

encuentros entre el tablero de la inscripción y el marco de piedra. Esta cuestión se comprueba especialmente en el espacio rehundido que rodea la lápida respecto al plano del trabajo de cantería que la enmarca, sin que este rebaje tenga una continuidad con la cantería adyacente.

Veamos lo que dicen Gómez-Moreno y Gallego y Burín sobre la inscripción de yeso de la puerta del Vino:

- Gómez-Moreno opina que la inscripción del tablero de yeso invoca tres veces a Mohammed V, hecho que ha llevado a la interpretación de atribuir a este rey la promoción de esta obra. Según el mencionado autor, al ser de yeso, pudo haberse repuesto la inscripción original por esta otra, que ha llegado a nuestros días, «pero todos los caracteres de la obra, su unidad de construcción y el no haber ejemplo de semejantes cambios de epígrafes, inclinan sin vacilar a la primera creencia» (ibíd., p. 35); es decir, a Mohammed V.

- Gallego y Burín opina que «esta construcción debe ser de lo más antiguo de la Alhambra y quizá pueda referirse a los tiempos de Mohammed II, pues la inscripción que figura a su entrada, aunque alude a Mohammed V, a cuya época corresponde la segunda fachada, se puso allí posteriormente» (Gallego y Burín. *Granada. Guía artística e histórica*. Granada: Comares, 1996, pp. 73-74).

Este punto de vista (la colocación de la placa en la fachada contraria) implica que tuvo que ser intervenida la fachada oeste, y modificada su composición hasta un cierto punto. La placa, como ya he señalado, invoca a Mohammed V, pero no hay ninguna referencia a que esta obra fuera promovida por el referido rey.

Sobre los cambios de lugar de inscripciones epigráficas, en el caso de la Alhambra, existe otro ejemplo de lápida situada en el interior de la puerta de la Justicia, junto al retablo, referida por Gallego y Burín, en la que hay una alusión a un aljibe que allí no existe (ibíd., p. 75).

En la Alhambra se da lo que podríamos llamar el lenguaje de las lápidas, que se desarrolla fuera de su función epigráfica. El objeto mismo ha propiciado su subsistencia, más que el mensaje que contiene, con independencia del monumento al que se incorpore. Estamos ante una metodología de conservación patrimonial que consiste en dotar de una función estética, frente a la posible ruina y pérdida del bien, dada su escala reducida. Se trata de un particular almacenaje, anidando la lápida en un determinado episodio arquitectónico. Es el reconocimiento de una curiosidad, independientemente de la función informativa del texto que contiene, y la garantía de su subsistencia. Estos criterios conservacionistas chocan seriamente con los puntos de vista de la lectura de una inscripción como prueba histórica directa.

El lenguaje engañoso de las inscripciones



Detalle de la inscripción de Mohammed V en la cara oeste de la puerta del Vino. Puede observarse la precaria conexión entre el tablero de la lápida y el contexto que la rodea. Además, el dintel no está tallado, sino compuesto por piezas pegadas. Inscripción en la puerta de la Justicia, cuyo contenido no se corresponde con su ubicación actual, al igual que con el contexto del que en la actualidad forma parte. Según Gallego y Burín estuvo probablemente en la desaparecida puerta Real de la Alhambra. Lápida en la iglesia de San José de Madrid. Puede obstarse su incorporación a la decoración de la pilastra, de manera lesiva.

Puerta del Vino, cara este



Resulta extraño que las ventanas descansen en la línea superior del dintel adovelado.

En esta cara de la puerta del Vino no hay cantería, sino trabajo cerámico, si excluimos las jambas y la columna parteluz de las ventanas geminadas del cuerpo superior. Vista general de la puerta del Vino en su alzado este y detalle de azulejo. A la derecha, arco interior de la puerta de la Justicia. Abajo, detalles de las anomalías constructivas del cuerpo superior: un capitel hace de basa y penetra en el dintel, que no se corresponde con la línea de forjados.

b. La fachada este. En este alzado no hay trabajo de cantería. Destaca un arco ultrasemicircular apuntado realizado con ladrillos, al igual que el dintel que soporta. Las jambas del arco de ladrillo son de piedra. El cuerpo superior repite las ventanas geminadas de la fachada delantera, pero revestidas de yeso y con los arcos realizados en ladrillo. Esta solución es reciente, según se observa en las imágenes fotográficas de la posguerra. Si nos atenemos a estas fotografías históricas, los arcos de ladrillo son un remedo del siglo XX. Una columna de mármol blanco hace de parteluz, cuya basa es un capitel invertido. Este capitel se prolonga con un fragmento de fuste que a duras penas encuentra una conexión con el fuste de la columna dominante. De manera sorprendente, y para exteriorizar su valor, como si se tratara de una exhibición museográfica, rompe la base de piedra del enmarcado de la ventana, penetra en el dintel de piezas cerámicas y lo traspasa, aproximadamente, un cuarto de su altura. Se trata de un remedo propio de una construcción que se nutre de materiales obsoletos, incorporados a la teatralidad del conjunto; es decir, para aparentar algo que en realidad no es. La contradicción entre los elementos y sus jerarquías canónicas es tan exagerada que la exhibición de materiales suntuosos deja en evidencia la propia composición parcial y total del conjunto.

Un sorprendente y singular azulejo, realizado a la cuerda seca, ocupa las albanegas del arco apuntado de ladrillo. Es único en cuanto a su técnica y diseño, en relación a los azulejos que existen en la Alhambra. Gómez-Moreno lo describe así:

«Sobre las dovelas del arco de cerámica admiramos una faja de ladrillos vidriados polícromos a manera de festón y las albanegas, en las cuales se desarrollan adornos de hojas y ramas. Son notabilísimos estos azulejos, indudablemente ejecutados en Granada, de cuya clase pocos ejemplares se conservan; sus matices, blanco, verde, azul y amarillo, están separados por líneas negras mates, que marcan el diseño y servían para impedir las mezclas de los colores en el horno» (Gómez-Moreno: 35).

Por mi parte, preciso añadir algunas observaciones:

El recubrimiento cerámico en las albanegas de los arcos de las puertas ha sido empleado en otras partes de la Alhambra, como es el caso del arco interno de la puerta de la Justicia (solo la albanega derecha). Al menos aparentemente, porque no estoy seguro de la autenticidad de su instalación original, por la manera en que están unidas las piezas cerámicas al fondo, y porque presentan anómalas relaciones formales con los elementos cerámicos que las acompañan, como son las piezas blancas que perfilan la rosca y la cerámica azul y blanca de la parte inferior de la albanega. Estos restos, desde luego, no tienen nada que ver con el azulejo de la portada este de la puerta del Vino, ni en la técnica cerámica, ni en el concepto de tesela. El arco interno de la puerta de la Justicia está decorado por teselas congruentes que puestas unas a continuación de otras permiten cubrir la superficie, sin que dejen huecos. Se corresponde con el grupo de simetría CM, que puede verse igualmente en las yeserías de los cenadores del patio de los Leones.

Por el contrario, el azulejo de las albanegas del arco de la cara este de la puerta del Vino consiste en un embaldosado de piezas escuadradas, pero de distintas proporciones. Su diseño de ramas podemos relacionarlo formalmente con atauriques (palmetas) estilizados presentes en diversas albanegas de arcos de yeso que se conservan en los distintos aposentos del monumento.

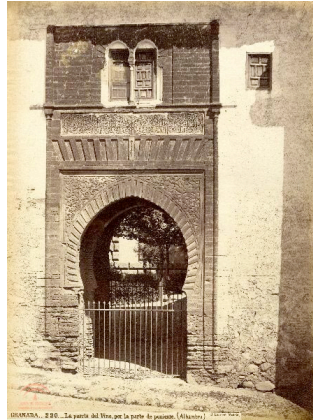
Hay otras cuestiones que se desprenden de una observación detallada del azulejo:

- El despiece del conjunto del azulejo en baldosas, para su horneado, no responde a una cuadrícula general basada en la simetría. El criterio de su troceado está supeditado a no dañar los puntos sensibles de la composición para una mejor expresividad formal del conjunto.
- Entre una y otra albanega se observan dos maneras distintas: los trazos de la parte izquierda podríamos considerarlos más estilizados y mejor ejecutados que los de la derecha.
- Unido a esto, hay una falta de simetría en la distribución de color entre una y otra parte del conjunto.

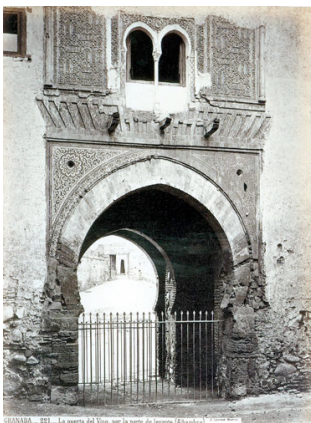
Estas faltas de correspondencia del azulejo entre la albanega izquierda y derecha no se deben necesariamente a una deficiencia en origen, sino a una reposición tardía de la albanega derecha (décadas de 1930-40), por el estado de deterioro que presentaba en 1870, según puede observarse en la fotografía de Juan Laurent, que se puede consultar en «Granada en la fotografía del siglo XIX» (*Catálogo*. Granada: Diputación de Granada, 1992, p. 11). Igual situación de deterioro se aprecia en la foto conservada en el Archivo del Patronato de la Alhambra y que se puede consultar aquí: <http://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/8424/F-05292.jpg?sequence=1>.

En la imagen fotográfica de la misma portada, de en torno a finales de 1909, que Manuel de Falla envió a Debussy (perteneciente al Archivo Manuel Falla), la albanega derecha, aunque velada por la sombra de los árboles, aparece, aparentemente, sin el deterioro de la foto de Laurent, como si se hubiera restaurado en el periodo de tiempo comprendido entre la captación de ambas imágenes. Sin embargo, esto no es cierto; la sucesión de fotografías publicadas de la puerta permite aproximarnos al proceso de reforma y restauración de la portada este de la puerta. La postal Falla-Debussy está coloreada, y produce el efecto de estar restaurado el azulejo de la albanega. En una fotografía coetánea, igualmente coloreada, y también del Archivo del Patronato de la Alhambra, el azulejo aparece sin las sombras de los árboles, y pone de manifiesto que sigue en el mismo estado de deterioro que en el siglo XIX. En estas dos fotos, la cinta de eslabones que bordea el motivo central, aparece coloreada en rojo, en una recreación artística del azulejo. La fotografía que muestra el azulejo restaurado es la de Torres Molina, cuya fecha se estima entre 1940-1950.

Fachadas de la puerta del Vino



Fachada oeste, Charles Clifford, hacia 1850. Juan Laurent, hacia 1865.

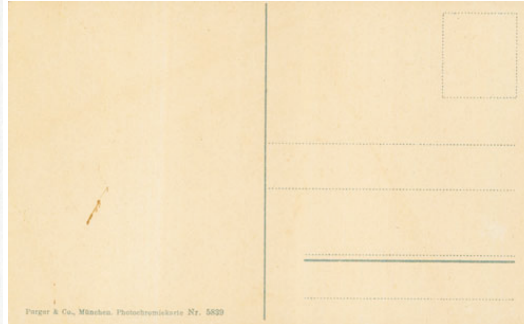
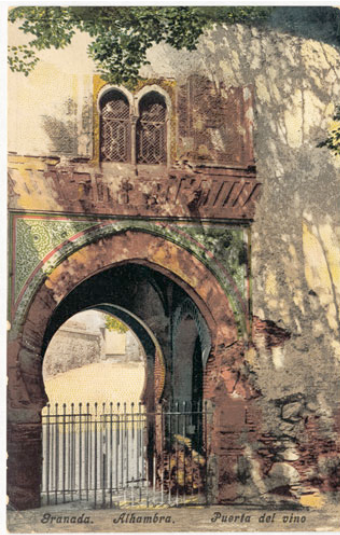


Al izquierda, fachada este, hacia 1860, Juan Laurent. A la derecha, la misma fachada por Purger y Co.

Todas las imágenes fotográficas de la fachada este presentan el mismo aspecto: el deterioro del azulejo de la albanega derecha, por la pérdida del dibujo y el color emborronado, así como una laguna del material cerámico, en la parte inferior del fondo, casi a eje con éste, ligeramente desplazada a la derecha. Igualmente, es una constante en estas imágenes la invasión del encalado de los paramentos tanto en el recorte del dintel de ladrillo como en la frontera del alfiz de la albanega derecha.



Purger y Co. versión 1 (s. f.) con el reverso autorizado solo para remitente. La rotulación del título se encuentra sobre una banda blanca.



Purger y Co. versión 2, s. f., igual a la remitida por Manuel de Falla a Claude Debussy, En la postal de Falla, el reverso se encuentra dividido en dos partes, para la dirección postal y la inclusión de un mensaje. Esta novedad se produce a comienzos del siglo XX. Además, la rotulación se sitúa sobre la propia fotografía. Creo que las dos postales de Purger y Co. son dos variantes de un mismo negativo.



Fotografía de Torres Molina, hacia 1940.
La fotografía muestra el azulejo restaurado, que implicó volver a fabricar la albanega derecha y sustituir unas piezas por otras. Esta operación es evidente en el considerable calibre de las llagas entre las baldosas, respecto a las llagas de las baldosas de la parte izquierda.

El azulejo de las albanegas correspondiente a la portada este es sorprendente. No he encontrado azulejos con diseños similares, realizados a la cuerda seca y troceados en baldosas; ni en la Alhambra, ni en el ámbito general del arte musulmán; si bien existen experiencias artísticas relacionadas con este mosaico anteriores al siglo XVII. Es el caso en Isfahán, en la Madrasa-i-Shah (1704-1714), aunque no son comparables los ejemplos entre un azulejo plano, con una superficie esférica como la madraza referida, construida con una metodología de congruencia matemática en base al módulo de un ladrillo. Por

el contrario, en el caso del Mausoleo de Joya Ahmad Yasawi, Turquestán, 1389-1399, nos aproximaríamos al modelo de ramos en la puerta del Vino, aunque cubre una superficie cilíndrica, y estilísticamente es diametralmente opuesto.

Sobre el uso de grutescos tempranamente, hay un caso fechado por los historiadores entre 710-715, de influencia bizantina, en una cenefa inferior de la decoración del pabellón del Tesoro, en el patio de la Gran Mezquita de Damasco. Formalmente, no guarda correspondencia con el diseño de palmetas del azulejo de la puerta del Vino. Si se observa la fotografía que incluye el libro de Papadopoulos (ilustración 16 del capítulo «Mosaicos pintura mural») de dicho pabellón, en el patio de la mencionada mezquita, se puede comprobar el contraste del estado de conservación entre la decoración de los enchapados de las caras del pabellón, impolutos, y el deterioro y ruina de los mosaicos que cubren las albanegas de los arcos del patio de la mezquita. Este contraste lo interpreto como una reposición tardía de los recubrimientos del pabellón del tesoro. Los diseños de los ramos de la parte inferior del pabellón los relaciono con creaciones más recientes, incluso del siglo XX. La imagen nº 13, pp. 22-23, del libro de John D. Hoag *Arquitectura Islámica* (Madrid: Aguilar, 1976) confirma este punto de vista. La fotografía, que es antigua, muestra el cuerpo del pabellón del Tesoro sin recubrimientos.

II.2. El interior: la bóveda, la decoración de la rosca de los arcos interiores (norte y sur) y las pinturas.

La bóveda de arista que cubre el espacio de la puerta es otra de sus singularidades que no guarda relación con el catálogo de cubiertas abovedadas que presenta la Alhambra en su amplio número de espacios. Se trata de una bóveda de arista de sección ojival, en apariencia bien trazada. En la Alhambra existe una bóveda de tracería de arista, en la torre de los Picos, con sus nervios resaltados, contruidos con piedra. Sobre esta cubierta de la torre de los Picos, Gómez-Moreno opina que es una obra de época cristiana (Gómez-Moreno: 134), y su diseño y factura así lo atestiguan.

Por su parte, la bóveda de crucería del espacio interior de la puerta del Vino presenta algunas irregularidades derivadas del desajuste entre ésta y la planta, que se manifiesta en varias asimetrías. Así, en la prolongación de las aristas en los planos de los muros verticales guardan cortesías distintas. Mientras que en los lados correspondientes al oeste, que coincide con la entrada, los derrames mantienen una distancia discreta con las roscas de los arcos; en la cara contraria, éstos son más estrechos y quedan pegados a las roscas de los mismos. De hecho, no hay correspondencia simétrica entre la curvatura de la sección de la cubierta y la del desarrollo de los arcos. Hipotéticamente estamos ante una intervención que impone un equilibrio precario entre la estructura original y una rehabilitación de nueva construcción. Es más, debemos considerar estas prolongaciones como retóricas y decorativas.

El comportamiento del estado de conservación de la bóveda de la puerta de Vino sugiere que se trata de un plafón de escayola, decorando un forjado plano.



La bóveda de piezas cerámicas en el primer tramo de la puerta de la Justicia, cuyos recubrimientos han desaparecido, en relación a la relativa buena conservación de la bóveda de crucería de la puerta del Vino.



La bóveda vista en dirección oeste

Obsérvese el desigual comportamiento del arranque de la bóveda, según se trate del arco en dirección oeste ó este, enmarcados en círculos. En el segundo caso, no existe espacio y está pegado al arco (foto inferior).

La superficie conserva restos de su decoración, simulando un despiece de ladrillos. Esta solución es evidentemente occidental.



La bóveda vista en dirección este





El punto culminante de esta falta de ejes de simetría es más evidente en el desfase entre la cubierta y los arcos norte y sur que preceden a los nichos laterales de la puerta. Ambos arcos, disminuidos en su luz respecto a las ojivas de la bóveda, se encuentran desplazados a oeste y este, respectivamente, recrecidos sus lados contrarios. La planta y la cubierta no se relacionan simétricamente; de ahí la suma de licencias a las que se recurren.



Detalle del arco del nicho sur. Se puede observar el comportamiento aleatorio de la rosca del arco que por falta de espacio en su lado oeste termina por abandonar la curvatura y optar por una solución recta. Pueden verse las sorprendentes soluciones de las dovelas decorativas con cabeza semicircular, fuera de repertorios estilísticos conocidos.

Por su parte, estos arcos presentan un encaje difícil en el conjunto del interior de la puerta y sus rosas no se desarrollan en toda su extensión; quedan embebidas entre los planos verticales que las asfixian. De hecho, la moldura externa de la rosa de cada arco, cuando se aproxima a la línea de impostas, en su último tramo, abandona su curvatura para desarrollarse en línea recta, hasta su encuentro con la línea inferior de la rosa, que sí mantiene su curvatura.

La decoración de las rosas de estos arcos es inclasificable. Podríamos hablar de un despiece *sui generis* de dovelas. Las cabezas de estas dovelas se encuentran redondeadas y su ritmo, al igual que su ejecución, presenta serias deficiencias, como es, por ejemplo, la diversidad de sus tamaños. Podríamos tipificar esta intervención como albañilería que pretende consolidar y adecentar un espacio, y dialogar con lo preexistente sin un compromiso canónico con un determinado estilo. Se trata de la aplicación de un conocimiento práctico que se sale de un particular discurso expresivo y centra su objetivo en reparar una construcción deteriorada, rehabilitación muy alejada de nuestro concepto actual de patrimonio y su conservación.

Los recubrimientos de yeso se encuentran decorados con pinturas de diversos diseños. En las superficies de la bóveda se desarrolla una decoración que finge un despiece de ladrillo, donde, tal como se han conservado, las llagas presentan un valor más oscuro que las propias piezas de cerámica fingidas. En los cuatro lunetos bajo la bóveda, se aprecia una decoración geométrica que los matemáticos han definido como perteneciente al grupo de simetría plana denominado $p31m$. Considero esta decoración vinculada a la reforma cristiana del interior de la puerta. No obstante, este diseño lo podemos ver, rayado sobre yeso, en la puerta que da acceso al patio de los Arrayanes desde el Cuarto Dorado. La factura de esta decoración y su técnica señalan una solución de compromiso tardía que se aleja de los diseños geométricos más originales de las estancias de la Alhambra. En realidad, toda la secuencia de decorados de la conexión entre el Cuarto Dorado y el patio de los Arrayanes aparenta ser una rehabilitación, más que una obra original.

Pinturas en el interior de la puerta del Vino





Arriba, a la izquierda, sobre el arco, pinturas decorativas que han sido identificadas con el grupo de simetría $p31m$, cuya región generativa permitiría construir la botella de Felix Klein. Este tipo de pauta puede verse en el rayado de yeso (imagen del centro), de factura moderna, que se encuentra en el espacio que conduce del Cuarto Dorado al patio de los Arrayanes. A la derecha, la pintura que se conserva en el espacio del nicho sur.

Abajo, a la izquierda, restos de la decoración exterior del paramento de la puerta del Vino.

Pavón Maldonado ha señalado que este diseño que presentan las pinturas antes mencionadas se podía apreciar en la portada del Maristán de Granada (hospital fundado por Mohammed V, según una lápida grabada en mármol blanco conservada en el Museo de la Alhambra), y según puede verse en el dibujo de De la Rada y Delgado, de 1873, reproducido en varias publicaciones. Aún con el riesgo de que se malinterpreten mis palabras, el diseño de la lápida que consagra el Maristán como obra de Mohammed V me parece sacado de los cuentos de *Las mil y una noches*, y su formalidad se distancia de los elementos conocidos del periodo de este rey. En relación a la fachada del citado Maristán, tal como aparece en el mencionado dibujo, los elementos verticales a manera de ménsulas que sostienen el alero debemos considerarlos como gótico-mudéjar.

Opino que estas pinturas, referentes al grupo de simetría plana denominado $p31m$, no son del periodo musulmán, pero, como hipótesis, muy difícil de demostrar, pueden responder a recursos formales de este arte, incorporados por artistas mudéjares a su repertorio.

En el espacio del nicho sur hay restos de pinturas que representan una corona que se desarrolla en el plano cóncavo, pintada en tonos amarillos dorados y perfilada en negro. Aprecio una solución provisional, como si se tratara de los recursos de un decorado teatral, como si estuviera ejecutada para un uso temporal. No puedo precisar su cronología (desde luego es de época cristiana), ni clasificarla estilísticamente. Flota sobre lo que son restos de un marco en relieve con entrelazados que parecen tratarse de ovas, por ahora, desde mi posición de observador. Tal como se han conservado los restos de pintura, podría interpretarse que el interior de este marco lo ocuparía una obra que podría ponerse y quitarse: un cuadro, por ejemplo.

Exteriormente, en la cara este, a la izquierda, quedan restos de una decoración mural. Un estucado rayado y pintado en un tono rojizo que simula una pauta con forma de ojiva que permite una combinación en todas direcciones, hasta el infinito, capaz de decorar homogéneamente una superficie. Quizá en origen tuvo más tonos. Si imagino la puerta en su conjunto cubierta con esta decoración pienso que se ha vestido de gala.

II.3. Estructura y decoración.

Me referí más arriba al recurso de dotar de funciones decorativas, y, aparentemente, compositivas, a elementos sobrantes de estructuras obsoletas, como el caso de un capitel que, invertido, aparece con la función de basa, como puede apreciarse en la columna que hace de parteluz de las ventanas geminadas sobre el arco de ladrillo de la fachada

este, rompiendo y penetrando en el dintel adovelado. Tal decisión nos habla de la facilidad y versatilidad con que son interpretadas las normas canónicas de los órdenes en un marco presupuestario económico muy limitado, que requiere soluciones resolutivas e inmediatas. Pero encierra además una cuestión, en este caso, que pone de manifiesto el desajuste entre el alzado de la portada y el forjado de la planta superior. En términos teóricos, el dintel debe tener unas funciones mecánicas, o al menos aparentarlas, y, sin embargo, su altura supera la línea del forjado. La conclusión es que se ideó un conjunto decorativo independientemente de la estructura constructiva, a la cual se pegó, sin más relación que la de tapar de manera persuasiva un hueco, y crear un efecto ilusorio, una escena equívoca cuya presumible autenticidad está asegurada por el origen musulmán de la construcción.

Las columnas que ejercen de parteluz en una y otra fachada no responden a un mismo diseño y orden. Ambas son de mármol blanco, pero presentan diseños contradictorios. Los capiteles de la columna que corresponde a la fachada este, y que acabo de comentar, tanto el que se comporta como tal como el que ejerce de basa, podríamos identificarlos como cúbicos propios del arte nazarita, y su columna es cilíndrica. Por el contrario, la columna correspondiente a la fachada oeste presenta un fuste toscano, con su éntasis, y su capitel correspondería al orden corintio romano, muy simplificado. La basa está realizada en piedra arenisca, distinta al mármol blanco del fuste y del capitel. (Además, la basa, desde donde puedo observar, parece formar parte de uno de los bloques de la moldura sobre la que descansa.)

La portada de la fachada oeste, igualmente, presenta una desconexión entre la estructura de sus muros y la composición de la portada, destinada a producir el efecto de una pura imagen persuasiva. La composición pétrea del arco resuelve la función mecánica exclusiva de soportarse a sí misma, independientemente de la estructura de los muros de carga del conjunto, aunque se encuentra inserta y apoyada en éstos. Las albanegas del arco de entrada son un collage de tableros de piedra arenisca insertos, con cortes y despieces desconcertantes, que, con gran esfuerzo, apenas consiguen la continuidad del dibujo general del relieve, según la escala visual del visitante. En detalle, los elementos vegetales esquemáticos de la composición, a uno y otro lado de las líneas de corte, no siempre consiguen continuidad, y se pueden observar sensibles desajustes entre las partes.

No es fácil la interpretación de estos extraños comportamientos e incongruencias. Una posible interpretación es la falta de metodología apropiada para desarrollar, en un tablero formado por varias piezas, una unidad de diseño y una continuidad formal del ataurique en toda la extensión de la superficie, independientemente de los límites de las partes que la componen. Este síntoma viene dado por la falta de habilidad y comprensión de la formalidad de un motivo del pasado que se cita para obtener unos resultados aparentes, engañosos, pero persuasivos. Otra interpretación nos llevaría a un ajuste de la escala de lo preexistente para una adecuación a un nuevo marco de dimensiones más reducidas, ante una situación que conviniera debido a una remodelación del conjunto.

El arco de piedra presenta un despiece ficticio de dovelas resaltadas y hundidas. En la rosca del arco se pueden ver las verdaderas uniones de las piezas que lo componen, que no guardan pautas en los conjuntos en cuanto al número de formas, (dovelas resaltadas y hundidas) que incluye cada pieza pétrea. Este hecho es más evidente en las ventanas

geminadas superiores. No hay una relación simétrica en el despiece de los bloques que las componen. Por ejemplo, la pieza pétrea que descansa sobre la columna central se desarrolla de manera asimétrica tanto a la izquierda como a la derecha. El número de dovelas de cada bloque se encuentra subordinado al tamaño del mismo, sin ninguna pauta que garantice una relación entre la simetría de los arcos y las piezas de piedra utilizadas.

En otro sentido, sobre el origen de la denominación moderna de la puerta como del Vino, hay acuerdo entre los autores que he citado. Gallego y Burín opina que:

«Su nombre se debe al hecho de trasladarse allí, desde 1556, el vino que consumían los vecinos de la Alhambra, exento del pago de impuestos, pero algunos opinan que nace de haberse interpretado el vocablo al-hamra (roja) por el de al-jamra (vino), pues en su origen esta puerta parece que se llamó Bib al-Hamra» (Gallego y Burín: 72).

«Nada cierto hay sobre el uso de esta puerta [asegura por su parte Gómez-Moreno], cuyo nombre le proviene de venderse en ella el vino durante el siglo XVI» (Gómez-Moreno: 36); para, a continuación, exponer como probable la conexión de la puerta con una cerca encontrada bajo el palacio de Carlos V.

La ordenanza del vino de 1520 prohibía vender esta mercancía en la calle y señalaba los lugares autorizados para su comercialización: los mesones del Rastro, la casa de la mancebía y los arrabales del Hospital Real y san Lázaro (*Ordenanzas de Granada de 1552*, folio CLVIJ vº). La Alhambra se rige con sus propias normas, pero debemos interpretar que la venta del vino se fija en una dependencia que ha perdido su uso original y permite albergar una actividad de consumo novedosa en la demarcación del monumento. (Sobre la venta de vino en esta puerta, véase el capítulo V).

La denominación de «vino», con el matiz pintoresco que ha adquirido, es más que una anécdota, porque se trata de un cambio radical de uso, de un acceso relevante, por su proximidad a los palacios árabes, a un empleo marginal, como punto referencial de venta. Esta circunstancia, por razones obvias, correría en contra de la conservación e integridad expresiva original del edificio, y confirma que mediado el siglo XVI había declinado la expresión de valores morales y políticos que representaría originalmente, así como su conservación material.

La puerta del Vino, en cuanto a las soluciones de sus respectivos alzados, no guarda relación con ningún diseño de otras experiencias similares del conjunto del monumento, además de la falta de correspondencia entre ambos alzados. Como ya he señalado, ninguna de las dos tiene relación con lo conservado y característico de la Alhambra. Me pregunto ¿por qué esta puerta presenta rasgos tan singulares respecto a los que son comunes en el resto del recinto? Estamos ante una puerta única sin relación con las experiencias más destacadas de la Alhambra: construida de mampostería y ladrillo, en contraposición con el empleo de encofrados de tierra y cal generalizada en el monumento; con arcos y azulejos sin precedentes y sin continuidad en éste; con un cuerpo superior destacado en la composición de sus alzados, con soluciones en una y otra cara sin relación formal; fuera, en suma, de la sintaxis y metodología constructiva de las experiencias musulmanas de la Alhambra. Además, hay que añadir que el diseño de su planta es axial, sin recodo. En este sentido, es muy sugerente la imagen de Leopoldo Torres Balbás: «con más aspecto de un arco de triunfo que de ingreso»

(Torres Balbás, Leopoldo. *La Alhambra y el Generalife de Granada*. Madrid: Plus Ultra, s. f., p. 33). Sin embargo, se trataba de una vivienda de las muchas que existían en la Alhambra, aprovechando edificaciones con usos distintos en su origen, para el personal de la administración, militar y también civil; de hecho, la cara E dispuso de un balcón a la altura de la mitad superior del dintel, de cuyos restos hay imágenes. También tuvo un balcón la cara norte, según puede verse en la fotografía de Charles Clifford de 1865. La huella del hueco del balcón aún puede apreciarse en el paramento correspondiente. En realidad, esta dependencia estuvo habitada con certeza en el siglo XIX, censada a un particular, según el documento que analizo en el capítulo V.

Capítulo III. Interpretaciones divergentes: Pavón Maldonado vs. Gómez-Moreno.

Pavón Maldonado, en «Puertas y torres de la Alhambra» (*Estudios sobre la Alhambra*. Cuadernos de la Alhambra. Anejo II. Granada: Patronato de la Alhambra, 1977, pp.109-122), comienza con una larga cita de Gómez-Moreno extraída del libro Granada en el siglo XIII, pp. 36-38. En este texto, citado extensamente por Pavón, Gómez-Moreno expone varios detalles de la puerta del Vino, que resumo a continuación.

a. *Situación*. «Edificio misterioso en su aislamiento».

b. *Función defensiva*. «Que ligase en ángulo recto con dicha puerta un grueso muro de mampostería, cuyo arranque existe detrás de la fachada meridional del palacio de Carlos V», como cerramiento de una gran vivienda.

c. *Composición y materiales*. Piedra arenisca, de empleo casi exclusivo por los artistas musulmanes, debido a su funcionalidad para su corte y acarreo.

Arco con dovelas realizadas alternativamente, según la costumbre cordobesa.

Con atauriques en sus albanegas.

Cornisa débil de nacela apoyada en sus extremos sobre dos sutilísimas columnas.

En el cuerpo superior: «ventanas de dos arcos gemelos semejantes al de abajo».

d. *La inscripción con alusión a Mohammed V*: «aunque no sea propiamente histórica respecto del edificio, parece natural atribuirlo a su reinado, según se viene haciendo». No obstante, reconoce que «el tablero de escayola [...] es un postizo», en un contexto dominado por la piedra.

e. *Formalidad y genealogía*. La precariedad técnica y formal de la fachada exterior «hace posible reconocerla como prototipo de las demás obras similares erigidas en el siglo XIV».

Si comparamos la puerta de la Justicia, expresión de «equilibrio soberano», con la puerta del Vino, que presenta un diseño y ejecución «mezquino y arcaico», nos encontraríamos —continúa Gómez-Moreno— con un orden cronológico que comenzaría por la puerta del Vino y culminaría en la lograda puerta de la Justicia, dado que es absurdo pensar en un salto atrás en los logros técnicos y estilísticos de la puerta de la Justicia.

Podemos ver sus precedentes formales en la puerta de la Alcazaba y en el arranque del puente del Darro (obras del siglo XI).

La conexión de la puerta del Vino con las obras mencionadas radica en determinados arcaísmos, centrados en «el trasdós del arco abarcando las impostas», «el vuelo de los salmeres, aunque exiguu» y «bajar el alfiz hasta el suelo». Estos detalles son, según Gómez-Moreno, inusuales en el siglo XIV.

Seguidamente, identifica la aplicación de materiales más antiguos, capiteles y fustes del siglo XI, en las ventanas del cuerpo superior, caso extraño en un momento culminante del arte nazarí.

Los capiteles cúbicos sin decoración que coronan las estilizadas columnas que enmarcan la portada, Gómez-Moreno los estima como precedentes, «que marcan una orientación nueva, pues corresponden al tipo cúbico ya en uso aquí a finales del siglo XIII».

Otra singularidad son los baquetones que atraviesan los salmeres, a manera de canecillos del románico leonés.

f. *Arcaísmos y autoría*. Los arcaísmos y disparates de la talla en piedra de las albanegas llevan a Gómez-Moreno a considerar que el autor pudo ser un «cristiano asalariado o cautivo». Aduce la especialidad cristiana en la talla de piedra, y pone el ejemplo del Alcázar de don Pedro de Sevilla, en el cual, el trabajo de piedra era competencia de cristianos, mientras que las labores de yeso estaban en manos de granadinos.

Frente a estos puntos de vista, Pavón Maldonado expone sus antítesis:

- Esta puerta daría acceso a una muralla u oratorio al aire libre, y, en cualquier caso, a una explanada de uso polivalente. La puerta dataría del siglo XIII.
- Los arcaísmos de la talla de la piedra de la portada de acceso no son suficientes para argumentar la antigüedad de la puerta, que Gómez-Moreno lleva a fechas anteriores al reinado de Ismael I (1314-1325).
- En relación a la invasión del trasdós del arco en los salmeres, estuvo vigente en los siglos XI y XII, pero no tiene continuidad en el arte nazarí. Sin embargo, este recurso sí se usaba en el norte de África.
- La idea de Gómez-Moreno de que la moldura del alfiz baja hasta el suelo, Pavón Maldonado la descarta con el acertado argumento de que no se trata de un alfiz, que se detiene en la línea de impostas, como así ocurre, sino de dos planos distintos de la piedra.
- Respecto al aprovechamiento de materiales impropio del arte de la época de Yusuf I y Mohammed V, Pavón Maldonado da una lista de situaciones similares en espacios construidos en época de dichos soberanos.
- En cuanto a los canecillos que se desarrollan en las nacelas de los salmeres, con origen en el románico leonés, Pavón recuerda su uso en las puertas de la Justicia y de los Siete Suelos, que más tarde se generaliza en la zona cristiana peninsular, especialmente en Toledo.
- Sobre la especialización de cristianos en talla de piedra, en relación a los árabes como especialistas en yestería, que convivieron practicando sus habilidades en el Alcázar de don Pedro de Sevilla, Pavón aduce que lo que se consideraba piedra en este recinto se descubrió que era una técnica de yeso duro.

- Pavón da la razón a Gómez-Moreno sobre la mediocridad del trabajo de cantería del arco de acceso de la puerta del Vino.

- Sobre las columnas laterales adosadas que enmarcan la portada, Pavón Maldonado despliega un conjunto de ejemplos, tanto en la Alhambra (la entrada actual por el Mexuar viejo y la portada de Comares) como en edificios de ciudades en territorios cristianos: palacios mudéjares de Tordesillas y Astudillo. Lo curioso es que cuanto más se prodiga en ejemplos Pavón, más parece que este esquema de esbeltas y estilizadas columnas laterales es recurrente y generalizado en la albañilería peninsular mudéjar, y asumido por los responsables de la edificación, independiente de su ideología y de sus creencias. Es decir, una solución en sí misma; uno de los muchos recursos posibles de una profesión que se desarrolla en una lógica alejada de nuestros planteamientos canónicos y recursos clasificatorios académicos, propios de la historia del arte, pero no necesariamente de la práctica de la albañilería.

Este último punto de vista de Pavón es especialmente significativo en relación con mi hipótesis, porque muestra cómo el repertorio de la edificación se generaliza independientemente del territorio, del estilo y de la cronología, conceptos que hemos inventado los historiadores para una mayor comodidad de nuestras clasificaciones, a los cuales eran muy ajenos los autores de estas obras.

Hay dos cuestiones expuestas por Gómez-Moreno de especial interés para mi hipótesis.

a. La precariedad técnica y formal de la fachada exterior (oeste) «hacen posible reconocerla como *prototipo* de las demás obras similares erigidas en el siglo XIV». Para Gómez-Moreno, esta portada es el comienzo de la secuencia de portadas de la Alhambra. Comparativamente con la puerta de la Justicia, expresión de «equilibrio soberano», la puerta del Vino, que presenta un diseño y ejecución «mezquino y arcaico», nos encontraríamos con un orden cronológico que comenzaría por la puerta del Vino y culminaría en la lograda puerta de la Justicia, dado que es absurdo pensar en un salto atrás, en los aciertos técnicos y estilísticos.

Mi punto de vista sobre esta argumentación es que no podemos asociar primitivismo con una mala ejecución ni con el desconocimiento del medio. Un prototipo, por el hecho de serlo, nunca puede ser una mala obra; manifiesta otra belleza y evoca una determinada emoción, la de avanzar hacia una solución nueva. Mi interpretación no coincide con la idea de un precedente, sino de una conclusión tardía. Cuando se ha perdido una tradición y se recurre justamente a las formas de esa tradición perdida para reedificar un objeto histórico, pueden suceder casos como el que estudiamos.

b. Los arcaísmos y disparates de la talla en piedra de las albanegas lleva a Gómez-Moreno a considerar que el autor pudo ser un «cristiano asalariado o cautivo». Es decir, un mozárabe. Estoy de acuerdo con que fue un cristiano, pero continuador de una tradición constructiva mudéjar; no por su capricho, sino por mandato de las ordenanzas de albañilería, que se generalizan en el territorio peninsular, y cuyos recursos y métodos se prolongan hasta la aparición de la figura profesional del arquitecto académico, formado en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Cronológicamente llegarían estas prácticas, a escala urbana, hasta el reinado de Fernando VII. Más que un mozárabe, sería, pues, un mudéjar.

Acerca de la hipótesis que mantiene que la fachada oeste es el prototipo de la puerta de la Justicia, debido a su apariencia primitiva, propongo las siguientes antítesis:

- La puerta del Vino es un organismo en el interior de un conjunto amurallado; consecuentemente, no es de necesidad que se ejecutara con anterioridad a la puerta de la Justicia.
- Un prototipo no puede componerse de manera tan irregular. Los modelos de yeso presentes en distintas albanegas de arcos de las distintas estancias de la Alhambra, más antiguos, muestran un continuo en el desarrollo de su diseño.
- Sus deficiencias no podemos asociarlas a primitivismo, sino a un mal planteamiento y a una mala ejecución.

Sin más dilación, expondré mi hipótesis. La puerta del Vino, en un determinado momento que desconozco por ahora, por razones de deterioro, tuvo que ser rehabilitada, para lo que se arbitró una solución entre el posibilismo de los conocimientos y métodos constructivos instituidos, y la interpretación de los precedentes que encarnaba el objeto a intervenir.

IV.1. Mi hipótesis.

En mi opinión, esta puerta, en su composición y acabado, tal como ha llegado a nuestros días, no es obra del arte musulmán, si exceptuamos su uso, en tanto que puerta. Sus alzados oeste y este manifiestan que se trata de un remedo de albañilería cristiana, cuyos criterios impuestos desde 1541, legalmente establecidos mediante decretos, y divulgados a través de pregones, y cuyos tipos o modelos, métodos y recursos técnicos podemos verlos enunciados y recogidos en las llamadas *Ordenanzas de Granada*, a manera de un programa reglado de conocimientos prácticos, aplicables en el ámbito de Granada. En realidad, las ordenanzas vigentes en distintas ciudades peninsulares son clónicas y vienen propuestas desde instancias estatales. Creo que en su conjunto, la puerta, tanto las fachadas como su espacio interior cubierto por la bóveda de arista, es un auténtico catálogo de los recursos técnicos que un maestro debe conocer, para lo cual es examinado por el propio cuerpo de albañilería, auspiciado por el cabildo de la ciudad en convocatoria anunciada mediante pregón, previo pago de tasas.

Seguidamente, procedo a enumerar y desglosar las especificaciones de la ordenanza relativas a la práctica de la albañilería, pregonada en 1541, en lo referente a los principios que deben conocer los agentes de este sector.

Las Ordenanzas de Granada de 1552, folio CCXLII vº:

- Una danza de arcos de todos los puntos naturales de los que es uso y costumbre.
- Una portada de junta o de entrejunto.
- Asimismo, una portada o ventana navajuela envasada y capitelada con sus esmortidos recambiados y trastocados y con su entablamento.
- Un lazo del nueve, doce, todo de cuerdas dobladas, cortado de piezas de azulejo o ladrillo.

Folio CCXLIII rº:

- Capilla de crucería o cualquier arco o portada o ventana de molduras, cuajada de obra con una tornería pasada o a media talla y escudo de cualquier blasón o armas.
- Una copada vestida de follaje.

Resumidamente, todo lo expuesto quiere decir, en relación a la materialidad de las portadas que estudiamos que los maestros deben conocer y saber realizar:

- Todos los diseños posibles de geometría auxiliada en el compás y la regla; es decir, la totalidad del conjunto de los trazados de arcos conocidos en la historia del arte, independientemente del territorio y de los periodos artísticos.
- Todas las posibles cubiertas de las estructuras horizontales, independientemente de su sección.
- El trabajo de cantería en toda su extensión.
- El diseño de portadas.

En cuanto a los azulejos, la ordenanza se refiere a la utilización del método de teselación. Este procedimiento aparece aplicado en los zócalos de las salas de la Alhambra, especialmente los diseños basados en lazos. La labor y diseño corresponde a la práctica de la albañilería, pero no la fabricación del ladrillo vidriado. En las Ordenanzas no hay referencias a la fabricación de azulejos, aunque son muy detalladas las normas para tejas y ladrillos. Tampoco he encontrado en el AHMG referencias sobre hornos de ladrillos vidriados en Granada. Pero de manera abundante aparecen adquisiciones de piezas cerámicas para la azulejería de la Alhambra, en periodos distintos, así como la contrata de enchapadores. (Sobre la extraordinaria reposición desde el siglo XVI de los zócalos de la Alhambra ver el capítulo VI).

El azulejo de la puerta del Vino es prácticamente único y no responde a la mencionada técnica de composición con elementos recortados. La singularidad de ese azulejo radica en la falta de precedentes y su no continuidad en el monumento, así como en su refinada selección de tonos.

Responde a un diseño de conjunto realizado sobre una placa troceada para su fácil cocción y colocación. Representa un ataurique de palmetas muy estilizadas, diría que caligráficas, en las que el color sustituye al modelado en bajorrelieve de sus equivalentes en yeso. En cuanto a la colocación de las piezas, podríamos considerarla como un trabajo de embaldosado.

El procedimiento utilizado en este azulejo es la técnica de la cuerda seca, como ya dije en el capítulo II. Los colores empleados se disponen simultáneamente en la misma superficie, y son cocidos a la vez. El procedimiento emplea una sustancia que sirve para separar los tonos y evitar que se mezclen con sus limítrofes. Como la cocción es simultánea, y todos los colores son sometidos a la misma temperatura de cocción, los resultados son distintos en relación a los teselados que hay en el conjunto de la Alhambra, cuya técnica personalizaba la cocción de cada color independientemente, según las exigencias de cada pigmento.

Los enunciados de las Ordenanzas antes referidos nos sitúan en las que han sido definidas como técnicas constructivas mudéjares. La amplitud de recursos técnicos, que une la experiencia oriental y occidental, superando las edades del arte, asegura insertos equívocos en un organismo de origen musulmán difíciles de interpretar, como el enunciado de un oráculo: tan próximo como lejano a un objeto puro, musulmán o

cristiano. La experiencia formal no se atiene a la canonización y taxonomía de la historia del arte.

Esta puerta se encuentra plagada de formas que no encajan con un criterio unitario sus alzados oeste y este y los insertos de sus frentes, que he identificado como intervenciones en época cristiana, excepto en la apariencia que le otorga formar parte de un conjunto de arquitectura musulmana, al que ha quedado estrechamente unido.

Hay que señalar, además, que a estos artífices, visto desde la esfera pública, no se les exigen conocimientos de representación gráfica, ni proyecto tal como lo entendemos desde la segunda mitad del siglo XVIII, en estado de paleo-fase. La práctica de la construcción se reduce oficialmente al manejo de la materia e, implícitamente, a todas las responsabilidades mecánicas y de cálculo relacionadas con esta práctica, por lo que es difícil encontrar representaciones sobre sus intervenciones. En realidad, trabajaban a escala 1:1, recurriendo a moldes y contramoldes. Si nos circunscribimos al ámbito local, en los documentos relativos a iniciativas dentro de la jurisdicción del territorio de Granada, escasos, pero significativos, conservados en el AHMG, aparecen repetidos los conceptos de «habilidad» y «suficiencia». He interpretado suficiencia como la capacidad, basada en el conociendo acumulado y la experiencia, para dar soluciones a cualquier problema que presentara la obra, sin que existiera una última instancia para resolver aquellos aspectos problemáticos de la misma; o «bastante para lo que se necesita».

Además, la representación gráfica era costosa, y solo si la administración demandaba esta práctica, y previa autorización por la misma, se ejecutaba. La representación y el concepto de proyecto, así como su generalización, están vinculados a la fundación de la Academia de San Fernando de Madrid, con el monopolio de otorgar el título de arquitecto, cuyo objetivo era preparar profesionales para mejorar la calidad y diseño de los equipamientos del estado, hasta 1840, año en el que se asigna esta actividad como competencia a la ingeniería del ramo. El proyecto arquitectónico de la Ilustración exigía plantas, alzados y cortes o secciones del objeto, aspecto este último que marca claramente el concepto de proyecto e incardina el pensamiento sobre el asunto en una especialidad que diferencia proyectar de ejecutar la obra. Las secciones diversas implican el conocimiento de lo que debe ser construido y permite desentrañar los graves problemas subyacentes, poniendo en claro, y con la mayor precisión, los aspectos técnicos, la viabilidad de la obra y, consecuentemente, las previsiones presupuestarias (Ver mi artículo: Juste, Julio. «Legalidad, conocimientos y patrimonio inmueble urbano (1777-1865). Ilustrados y románticos en la configuración del centro histórico de Granada», en *e-rph* (online) <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/estudiosgenerales/estudios/articulo.php>> (consulta: 21/07/2015).

Mi artículo antes citado plantea, en relación a lo que aquí se estudia, y como marco del ambiente constructivo de los métodos de mantenimiento del patrimonio, dos cuestiones:

- La apariencia que ha llegado a nuestros días se sustancia entre el remedo secular de maestros y alarifes, y las demoliciones, cuando la figura del arquitecto irrumpe en la escena urbana, tras perder sus competencias en el diseño de los equipamientos del estado.

- La metodología de alarifes en relación a las fábricas de la ciudad es muy distinta. Dos documentos que los separan una centuria (1655 y 1764) demuestran que la ciudad se construye sobre sí misma, y sus materiales consolidados, con reposiciones de los elementos dañados, sirven para garantizar su propia subsistencia, en una suerte de endogamia formal y material.

Las ordenanzas de albañilería consagran métodos para una sempiterna conservación sobre su propia materialidad e identidad:

- Apuntalar.
- Meter planchas para hurtar paredes.
- Armar tejados y echar vigas a los suelos.

Considero el conjunto de conocimientos que se le exige al maestro de obras en las diversas ordenanzas de la distintas ciudades peninsulares como una metodología totalizadora que permita disponer soluciones *ad hoc* ante un determinado desafío, más que un estilo propiamente dicho. Mi punto de vista es que la aplicación masiva de estos conocimientos, geográficamente amplia, cuajó en una identidad estilística que hemos reunido y clasificado los historiadores como estilo mudéjar.

IV.2. Las relaciones entre la Alhambra y la edificación urbana.

Frente a este punto de vista he elaborado una antítesis que permita descartar, o, por el contrario, dotar de consistencia mi interpretación. Investigar es mantener un diálogo interior entre afirmaciones y negaciones, si el objetivo es avanzar más allá de la mera y obvia descripción del objeto artístico. Lo más cómodo es aceptar que la omnipresencia urbana de la Alhambra lleva implícita una influencia de ésta en la materialidad física de la edificación de la ciudad. No podemos descartar su influencia, especialmente en el Romanticismo, expresada en determinadas formas y recursos decorativos, como es el caso de la reedificación de la Alcaicería, tras el incendio, reconstruida sustituyendo su estructura original de madera y sus soluciones blandas por un modelo de portales, argumentados sus diseños en una interpretación de los modelos de la Alhambra.

También la rehabilitación tardía de edificaciones domésticas en zonas urbanas significativas en la ciudad, como puede verse en el Albaicín, en la demarcación alta, extramuros de la alcazaba y que, tras la toma de la ciudad, fue acotada como una de las morerías. Pero en lo referente a los equipamientos cristianos y a la edificación civil señorial, el mayor volumen de construcción de la ciudad en los siglos XVI, XVII y XVIII fue cristiano, aplicando las técnicas contenidas en las ordenanzas. Estas huellas pueden verse en la ciudad baja intramuros y extramuros, y en las cotas medias de colinas, como es el caso del Albaicín. En mi guía sobre edificación cristiana en el Albaicín (Juste, Julio. *Viviendas señoriales al sur del Albaicín*. Granada: Festival de Internacional de Música y Danza de Granada, 1997), basada en estas experiencias normalizadas en este barrio se puede apreciar la brusca interrupción de prácticas de apariencia occidental llegando a la cota en la que se sitúa la plaza Larga. Además, demuestra cómo una parte considerable de estas iniciativas inmobiliarias se agrupan en torno a las antiguas cercas defensivas, de competencia del estado, y que, obsoletos sus usos originales, pasaron al mercado del suelo urbano de uso doméstico.

Gómez-Moreno señala en su *Guía de Granada* la continuidad, tras la Reconquista de la ciudad, de los trabajos de mantenimiento y conservación por parte de alarifes formados en la tradición musulmana: Francisco de las Maderas, hasta 1564, en obras de carpintería, o el maestro Antonio Navarro, hasta 1544. Afirma, además, que los continuadores de estas tradiciones llegan al final del siglo XVI (Gómez-Moreno: 40-41). Opino que, al tratarse la Alhambra de un edificio vetusto, su deterioro requirió del auxilio de los agentes especializados, formados en la experiencia urbana de la edificación cristiana y cuyos procedimientos aparecen consagrados en las ordenanzas de albañilería, como ya he expuesto de manera desglosada. Los documentos más claros sobre esta cuestión son los referentes a arquitectos de la ciudad de la segunda mitad del siglo XIX. En fechas anteriores encontramos las intervenciones de maestros como Juan de Rueda Alcántara, maestro de las obras de la Alhambra (1686), y Tomás López (1787).

En el momento de demandas constructivas por parte de la Alhambra, los nuevos expertos proyectarán sus soluciones en un difícil equilibrio entre la exigencia de la propia metodología constructiva y la formalidad de una construcción de marcado carácter estilístico. Estas metodologías las considero congruentes con las soluciones que muestra la larga experiencia artística del arte musulmán peninsular. Unido a esto, debemos considerar como influencia inexcusable el despliegue constructivo en el conjunto monumental de la Alhambra, con las obras palatinas y religiosas llevadas a cabo desde el primer tercio del siglo XVI y siguientes centurias, con interregnos, como el caso del palacio de Carlos V. Este ambiente hipotéticamente influiría en los remedos aplicados en edificios musulmanes. (Sobre esta cuestión de la dualidad entre obras cristianas de nueva planta y las obras de restauración de los espacios musulmanes ver el capítulo VI).

IV.3. Las interrogantes que plantea mi hipótesis. Estilística almohade vs. mudéjar. Versatilidad y recurrencia de estilos.

Remedo creo que es la precisa calificación de la portada oeste de la puerta del Vino: «imitación de una cosa, especialmente si la semejanza no es perfecta o resulta grotesca» (según la RAE). Mi hipótesis, sin embargo, requiere aclaraciones sobre el mandato de la rehabilitación de la puerta del Vino, de sus portadas y de la bóveda de crucería que cierra su espacio central.

Quedan varias cuestiones pendientes en relación a mi interpretación de la apariencia de la puerta del Vino, que son las que siguen.

La cámara sobre la puerta resulta una solución singular no común en la historia general del arte musulmán e, igualmente, en la historia de la Alhambra. Mi opinión es que se trata de una tipología recurrente de fachada mudéjar granadina, pero también presente en otras latitudes, que de manera deducida del modelo doméstico es ajustada a una solución particular y determinada con el objetivo singular de rehabilitar un arco, obedeciendo a una demanda por razones de deterioro. Podría interpretarse el nivel de esta cámara como dependencia para el uso de vigilancia y guardia del acceso al recinto por este arco. Opino sobre esta cuestión que la seguridad se ejerce en el nivel bajo, y que el acabado externo que manifiesta sugiere el uso de una vivienda añadida. De hecho, la puerta no dispone de escalera. Cuando existió, estaba maclada al conjunto de construcciones colindantes y según puede leerse en el capítulo V, está documentado su uso como vivienda.

Sobre la construcción de tribunas en puertas que carecían de ellas originalmente hay un caso documentado: el del arco de las Orejas. [...] «ocultando [dice Gallego y Burín] la primera decoración de la puerta se hicieron una tribuna y altar sobre su entrada, todo lo cual se conservó hasta finales del siglo XIX» (Gallego y Burín: 207).

Según se desprende de la lectura de la historia del arco de las Orejas que hace Gallego y Burín, que comunicaba Bibarrambla con la calle Mesones, era una puerta monumental, que fue sustituida, en la primera mitad del siglo XVI, por otra, igualmente de estilo musulmán:

[...] «abierta en una gran torre cuadrada era de cantería y tenía un arco de herradura apuntado, de 10 metros de altura, alzado sobre impostas de piedra de Elvira, con labor de hojas y piñas» (ibíd.).

A continuación, describe el arco de ingreso:

«También de herradura, tenía dovelas de realce y hundidas alternando, escuadrado por arquivoltas y alfiz y decorado con conchas en la clave y albanegas, y sobre él un dintel adovelado» (ibíd.).

Como es sabido, parte de los restos de esta puerta, que fueron conservados inicialmente en el Museo Arqueológico, más tarde fueron reconstruidos en el lateral izquierdo del paseo central del bosque de la Alhambra, en 1935, por Torres Balbás. La descripción de este arco, que por su cronología no es obra musulmana, aparece con una gran simetría respecto a las características del arco de piedra de la fachada oeste de la puerta del Vino, si exceptuamos la decoración de las albanegas recurriendo a un ataurique de palmetas, en la del Vino, y sustituidas por conchas, sobre un fondo liso, en el caso del arco de las Orejas, deudor del diseño de la puerta de la Justicia.

Se unen de nuevo estilos inicialmente de uso particular, el califal y el practicado por los almohades en Granada. Estas soluciones califales pueden observarse en las dovelas del arco, resaltadas y hundidas, y los salmeres menguados por la prolongación de las albanegas, en el caso del arte almohade. La combinación de estas citas estilísticas, con el ataurique con palmetas, de las albanegas, solo se puede entender en un entorno no canónico y flexible, en el que los conocimientos de albañilería aparecen de manera inmediata como solución material especializada, sin trabas metafísicas. También puede interpretarse como los efectos de una rehabilitación con persistencia de elementos preexistentes (especialmente pétreos), llevando la reforma hasta el punto que requiere la renovación, y amalgamando los recursos hasta lograr una apariencia verosímil.

Mi interpretación de la particular manera de confluir la albanega y salmer, invadiendo la primera a este último, identificado con el estilo almohade, es que se trata de un recurso adoptado —los precedentes son escasos en Granada (el puente del Cadí; en cualquier caso, este detalle se encuentra muy remodelado por restauraciones sucesivas, como muestra la imagen)—, y que tal diseño no se observa en las iniciativas más puras del arte almohade en el norte de África, desde su mezquita fundacional, la de Ibn Tumart, en Tinmal, Marruecos (1153-1154), centro irradiador de este movimiento religioso, hasta la mezquita de la Kutubiya, en Marrakech (a partir de 1147).



Puente del Cadi

Esta mezcla filológica entre despiece cordobés de dovelas, la relación almohade albanega/salmer, la decoración de baquetones castellano-leoneses de las nacelas de los salmeres, y el ataurique nazarita en las albanegas es tan contradictoria en términos de un estilo puro, que parece responder a una metodología formal y constructiva asimilada a un catálogo recurrente de maneras y remedios que se prolonga en el tiempo, y cuyo significado inicial remite conforme se transforma en soluciones materiales que satisfacen las demandas de la civilización cristiana peninsular que se expande por territorios antes bajo la administración y la cultura musulmana.

Algunos autores reconocen la influencia formal del arte almohade en el mudéjar español (Kubisch, Natascha. «La arquitectura de los almorávides y almohades». *Islam. Arte y arquitectura*. Hattstein, Marcus y Delius, Meter, Eds. Barcelona: h.f.ullmann, 2007, p. 266), y, en mi opinión, en un determinado momento, por ejemplo, en el siglo XV, se produce una confusión de estilos, que es difícil distinguir, en una observación inmediata, entre lo original y los remedos orientados a consolidar las estructuras originales y restañar la pérdida de su formalidad. Gómez-Moreno, en su libro sobre arte mozárabe, señala las dificultades para diseccionar con precisión una clasificación rigurosa de la experiencia estilística peninsular medieval:

«Dudoso parecerá que el título de este libro [*Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX y XI*. Madrid: Centro de estudios históricos, 1919. Edición facsímil de Patronato de la Alhambra, 1975] responda bien de su contenido. Quizá por exceso, dando cabida, bajo el título de mozarabismo, a iglesias que no son tales sino en

concepto de arte, y quizá peque también por defecto, al tratarse una porción de cuestiones que solo indirectamente atañen a los estudios» (p. ix).

Igualmente, en el prólogo, y más adelante, en relación a la «formación de la derivación mozárabe del arte del Califato hacia la parte oriental», Gómez-Moreno, argumenta:

«Este otro gran ciclo de nuestro arte nacional arranca de la conquista de Toledo, cuando el dominio cristiano se ejerce por primera vez en un medio musulmán culto, amparando bajo leyes privativas que dan lugar socialmente al mudejarismo: cae fuera de nuestro tema, pero es su complemento inmediato» (ibíd., xxi).

Existe una evidente flexibilidad estilística, sin ningún compromiso canónico, y esto es una constante que se manifiesta en términos de experiencias, tanto a escala peninsular como urbana, que se prolongan en el tiempo. Cuando el mundo italiano entró en la modernidad, Rosenthal, en el capítulo primero sobre las experiencias de arquitectura palatina en España anteriores al palacio de Carlos V, presenta la indecisión metodológica y estilística en la que se mueven las iniciativas arquitectónicas palatinas de la realeza y de la nobleza españolas. Luis de Vega, maestro de obras al servicio de Francisco de los Cobos, muestra una absoluta flexibilidad estilística, «a fin de satisfacer a sus mecenas», base de su triunfo y perpetuidad en tanto que arquitecto: «En cierta ocasión proporcionó modelos de molduras ‘castellanas’ y ‘romanas’ para que la esposa del Doctor Beltrán, Doña Ana de Mella, escogiera las que más le gustaran, para las habitaciones principales situadas encima del zaguán del palacio de Medina del Campo» (Rosenthal. *El Palacio de Carlos V de Granada*, Madrid: Alianza, 1988, p. 22), desvinculando, según interpreto, las soluciones estilísticas de planteamientos de orden moral.

Sobre la confusión de los lenguajes de los estilos en la arquitectura de Granada, hay numerosos casos documentados: portadas tardobarrocas utilizadas en edificios como el de la Universidad Científica de Granada y en la rehabilitación del castillo de Bibataubín. En relación al primer caso, es revelador cómo el elegante proyecto neoclásico romántico de Antonio López de León, de 1847, para el edificio de la nueva universidad, como si se tratara de una casa del saber, es rechazado en beneficio de un modelo caduco y bárbaro que ha llegado a nuestros días, consecuencia del lobby reaccionario local. El alzado del proyecto de Antonio López de León puede verse en mi artículo en r-PH ya citado: <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/estudiosgenerales/estudios/articulo4.php>, ilustración 15>.

IV.4. La valoración de las distintas partes en cuestión de la puerta del Vino.

Exterior, fachada oeste.

- No hay conexión entre el arco y el fondo de sillares de piedra arenisca enmarcado por las estilizadas columnas, que yo he identificado como esquema cristiano de la arquitectura civil: una de las exigencias de la práctica de la albañilería de las ordenanzas es saber hacer fachadas, como vimos oportunamente.

El arco visto de frente, así como su intradós, muestran una ejecución basada en una fragmentación excesiva. Se construye dovela a dovela, o conjunto de dovelas, que no

siempre garantizan un efecto de continuidad en su visión alzada. Igual ocurre con las partes que componen los tableros de las albanegas, que repercuten en la falta de continuidad del ataurique. Cabe preguntarse hasta dónde llegó la reforma. El arco fue severamente reconsiderado en el marco de un esquema de fachada de un edificio civil mudéjar, estableciendo una síntesis plausible entre los recursos preexistentes y las nuevas incorporaciones, cuyas conclusiones formales perpetúan, en términos de apariencia, un pasado muy erosionado.

Exterior, fachada este.

Por el contrario, la fachada este es, en mi opinión, una obra de nueva creación. El azulejo de las albanegas ni tiene antecedentes ni continuidad; y el arco de ladrillo, por su parte, se inscribe en una operación sencilla de las practicadas por mudéjares, que renuncia a soluciones retóricas de otras puertas de ladrillo de la Alhambra en beneficio del despliegue visual decorativo del azulejo.



Algunas observaciones sobre el azulejo de la cara este de la puerta del Vino

- El diseño propiamente del tema del azulejo no es novedoso, es un ataurique. La novedad radica en el medio utilizado, la cerámica, sin precedentes ni continuidad en términos históricos. Es novedoso, igualmente, el diseño y estilización de las palmetas, de factura elegantemente caligráfica y, por primera vez, en una versión cromática con naranja, esmeralda, azul, y los acromáticos blanco y negro.

Destacan en la composición los elementos circulares de sus albanegas, dotados de una llamativa concavidad. Los nudos de los eslabones que perfilan las albanegas presentan disposiciones distintas entre una y otra albanega.

Desde 1850, las imágenes fotográficas muestran la albanega derecha deteriorada. Un deterioro no se produce de la noche a la mañana. En relación a esta situación, me he hecho estas preguntas: ¿por qué ese corte tan limpio entre la conservación de la albanega izquierda y el deterioro de la albanega derecha? ¿Por qué el deterioro se produjo en la albanega derecha? ¿Hay algún motivo exógeno? ¿Se debió a problemas de ejecución? Es decir, ¿una parte fue peor realizada que la otra? Por ahora no tengo respuestas.

Otras curiosidades extrañas del azulejo. Afirmaciones e interrogantes:

- La laguna en la albanega derecha que se observa en la foto en esta parte del azulejo deteriorada aparece después de la restauración cubierta por una mezcla de estuco.

- Las llagas de las baldosas que forman la albanega restaurada muestran un calibre considerablemente grande respecto a las de la parte contraria, lo que evidencia una reposición más reciente respecto a la antigüedad del azulejo en su conjunto.

Las baldosas de la franja tercera presentan un despiece distinto a la parte contraria.

¿Dónde se hace, moldea y cuece la parte repuesta? ¿Cuál fue el destino de las partes deterioradas y sustituidas?

El interior

No tengo la menor duda sobre la autoría cristiana de la bóveda de crucería. Las cuestiones expuestas en el epígrafe II.2., sobre las irregularidades de simetría entre la planta, la bóveda y los arcos son suficientes detalles que delatan una intervención anómala entre estructura horizontal y decoración. Por lo demás, me parece excesiva la bóveda de crucería para la carga que soporta. Además, se trata de un forjado cuya superficie no presenta grandes problemas de cerramiento. Su bóveda se presenta como una necesidad de efecto escénico, que se resuelve con gran esfuerzo, dadas sus desequilibradas relaciones con los elementos de la estructura vertical. En mi opinión, se trata de un plafón de escayola que encubre un forjado plano.

La cubierta del espacio entre los dos arcos de la entrada oeste presenta el diseño de una bóveda de cañón rebajada, cuya superficie está formada por piezas rectangulares muy estilizadas, dispuestas en espiga. Podría interpretarse como una superficie curva que deja una cámara de aire hasta el forjado. Para que su deterioro no afecte a la seguridad de los visitantes de la Alhambra, esta parte se encuentra protegida por una tela metálica.

Si comparamos el estado de deterioro del recubrimiento de algunas de las bóvedas de la puerta de la Justicia y la conservación de los recubrimientos de la bóveda de crucería de la puerta del Vino hay razones para pensar que está última es mucho más reciente, y yo diría que necesariamente lo que es visible no se corresponde con una estructura abovedada construida con ladrillos, en sentido estricto.

Ni que decir tiene que mi objetivo en el trabajo de archivo no fue encontrar datos relacionados con el uso y la formalidad original musulmana de la puerta de Vino. Con suerte, me propuse encontrar referencias sobre este elemento en época cristiana y no necesariamente de manera completa, ni en la dirección en que se orienta mi investigación. El lenguaje y la funcionalidad de la legalidad expresada en el espacio letrado del documento rara vez tienen correspondencia exacta con las formulaciones intelectuales que elabora el investigador, que se mueve en los indicios de la apariencia, resultado de una observación crítica de la realidad. La forma de actuar materialmente en épocas pasadas del arte, en torno, por ejemplo, a un monumento, es muy ajena a las intenciones e intereses del investigador.

V.1. El lenguaje de los documentos. La legalidad y la hipótesis.

Al estudiar detenidamente cierta estratigrafía documental relacionada con obras en la Alhambra siento que las preguntas que me planteo sobre algo que deseo conocer rigurosamente carecen de respuestas. Esto se debe a que las intenciones y prioridades materiales, legales y metodológicas de sus promotores y ejecutores, registradas en los documentos, son ajenas a la valoración estilística e histórica del teórico, desde un punto de vista alejado en el tiempo. Los aspectos que reúne un legajo son de tal complejidad, en relación a asuntos contables, compras de materiales y mano de obra contratada, certificaciones y realidades del estado de conservación de determinadas estancias del monumento, así como pleitos, que las preguntas que establezco para adentrarme en mi teoría no son correspondidas con la realidad documental. Ésta circula en un lenguaje particularmente ideado para asuntos de albañilería, personal y materiales muy diversos que reúnen la práctica constructiva del momento, así como determinado proceder metodológico, y control administrativo de los gastos y del presupuesto.

Entre los conceptos *vino* y *puerta* existen, en el orden de los documentos, distancias considerables, las mismas que separan el apartado *abastos* del referente a *obras*, reunidos en ocasiones como *gastos de materiales y nóminas* de los agentes que jerárquicamente desarrollan la práctica de la construcción. En *abastos*, aparece la denominación *puerta del Vino*, circunscrita fugazmente a los expedientes del año 1566, que versan sobre las irregularidades de la venta de vino, su punto de distribución y la exigencia de licencia para su comercialización. En el apartado de gastos de reedificación, la denominación es equívoca, al relacionar, por un lado, la *puerta del Vino* con el carril que entra hasta la explanada del palacio de Carlos V, desde la *puerta* del mismo nombre (hoy de los Carros) e identificar, por otro, la *puerta* del *Vino* con *torre y cubo*.

Sin embargo, la insistencia y sistematización de mi trabajo de archivo, muy atento a cualquier pista sobre mi objetivo, dio como resultado la localización de pruebas inequívocas que avalan la *parte más importante de mi hipótesis, es decir, que la puerta del Vino que ha llegado a nuestros días es un diseño y construcción de la albañilería mudéjar cuando fue reedificada debido a su estado de ruina*.

V.2. El vino y la puerta.

Los documentos relacionados con la venta de vino en la Alhambra y la puerta del Vino podemos resumirlos como la suma de la especulación del precio de este producto, las demandas y pleitos por el incumplimiento de los precios y las ordenanzas que regulaban su venta en la demarcación de la Alhambra.

Los resultados de la búsqueda del término «vino» en el Catálogo del Archivo Histórico de la Alhambra, a lo largo del siglo XVI, entre los años 1544 y 1590, relacionados con la venta de este producto dentro de la jurisdicción de la Alhambra, se refieren en su mayor parte a las condiciones de venta, irregularidades y abusos sobre la distribución y el precio en relación a su cotización en el resto de la ciudad de Granada. Los autos de 1544 (APAG, L-102-1) se relacionan con la venta de este producto en la Alhambra al mismo precio que en la ciudad. Por otra parte, un expediente de 1566 (APAG, L-102-6) se refiere expresamente a la puerta del Vino en tres ocasiones y denuncia la especulación que se hace de este producto, debido al desfase de su precio, de 6 maravedíes más barato que el azumbre en la Alhambra. El alguacil Alonso de Morales denuncia la compra de vino al por mayor por parte de un arriero. Lo interesante de este expediente, en relación a esta investigación, es que la administración asume, dos décadas después del comienzo de la venta de vino en la Alhambra (1544), la denominación popular de puerta del Vino, debido a su uso espurio, y confirma este episodio de manera expresa como punto para la comercialización del mencionado producto exclusivamente para los vecinos del lugar, a la vez que exige licencia para las operaciones de venta de vino y también de aceite.

Este expediente es interpretado por archiveros de diversas épocas de manera distinta, resaltando aspectos diversos en cada caso. En este sentido, la relevancia de la denominación de puerta del Vino es relativamente importante porque se obvia en los resúmenes del citado expediente, dispuestos en el margen izquierdo del f 1 rº; así, se puede leer:

«Alonso de Morales [alguacil mayor]
contra Talavera tabernero y un arriero».

y

«Demanda por bender
bino con
tra la
ordenanza [sic]».

Estas anotaciones por su caligrafía pueden ser de los siglos XVI Y XVII.

Por el contrario, en la descripción del mismo expediente en el Catálogo del siglo XX, de María Angustias Moreno Olmedo, la denominación de puerta del Vino tiene un papel destacado, dado que tal denominación del popular episodio de la Alhambra ha sido aceptada en el lenguaje positivista y erudito. Esta es la descripción:

«Autos sobre que el vino y aceite, para el abasto de la
Alhambra, se venda directamente a los vecinos en la Puerta del Vino».
Contiene la sentencia. (6 fol.). «Abastos».

En las fechas posteriores a 1566 no se vuelve a mencionar en los documentos ni el vino ni la puerta del Vino, hasta el siglo XVIII. En 1795 se pide licencia para una «casa estanco» para la venta de vino y licores, por parte de un cosechero (APAG, L-176-37). En 1789, en un expediente (APAG, L-132-1), la puerta se vuelve a mencionar como puerta del Vino en relación a una canalización que discurre bajo la misma. Este expediente es capital para la demostración de que los gastos contables para la reedificación de un torreón en 1592 se refieren a la puerta del Vino, no a la torre del Carril.

Dos siglos después, con el pintoresquismo y romanticismo, se vuelve a la denominación de puerta del Vino, denominación acuñada en los expedientes de 1566, como vimos. En este sentido, un expediente de 1820 propone la privatización de la puerta del Vino (APAGA, L-8-28). Un tal Francisco de Paula Pineda, comerciante de Granada, asegura que posee una casa que «pisa» (en galaberno) sobre el «arco llamado puerta del Vino [...] que pertenece a la misma fortaleza y en atención a que este paraje para nada es útil, antes por el contrario sirve solamente para abrigo de delincuentes y encubrir desórdenes», propone adquirir en «censo» el terreno del mencionado arco para su incorporación a sus propiedades. La respuesta de la administración de la Alhambra es un alegato contra la privatización, dada la vigencia de su uso para paso de los habitantes de la Alhambra y «concurrentes de Granada y forasteros». Más tarde, el expediente entra en una consideración trascendental del valor histórico del edificio: «su fundación se hace cuando se construye la fortaleza, como demuestra la llave grabada sobre el arco de poniente, al igual a la puerta principal de este sitio». Además, *bajo este arco discurre el ramal de agua que lleva la misma a numerosas casas y cármenes del recinto* (el subrayado es mío). Este detalle, que resalta el documento para argumentar la utilidad y vigencia de la puerta y evitar su privatización, es definitivo como prueba para asignar, a mi modo de ver, un conjunto de gastos para su reparación en 1592, por la descripción confusa de su emplazamiento, que puede confundirse con la torre de la puerta del Carril.

En los documentos del siglo XIX, la puerta del Vino sirve de referencia topográfica para localizar la compraventa de edificios próximos a ella.

V.3. La confirmación documental de mi hipótesis. La reedificación de la puerta del Vino en los documentos.

La puerta del Vino, tal como se aprecia actualmente, es obra de mudéjares y fue rehecha de manera radical entre 1592 y 1593.

Por el momento, he encontrado interesantes documentos sobre la compra de piedra, reconstrucción de la puerta del Vino y su desastroso estado de conservación. Sobre el primer concepto, en 1589, y sobre la reconstrucción de la puerta en 1592.

Vista desde su popularidad actual, resulta extraño que un episodio como la puerta del Vino no aparezca con tal denominación referida en los documentos que hacen alusión a su deterioro y su restauración o, mejor dicho, reedificación. La popularidad de su improvisado uso no penetró en el lenguaje de la albañilería.

Los dos documentos sobre su reedificación:

1589. Torreón y cubo en la placeta de los Aljibes.

Toda intervención para la remodelación, restauración o reconstrucción de un elemento arquitectónico responde a cuatro fases:

- Diagnóstico de ruina.
- Proyecto: moldes y contramoldes (escala 1:1)
- Compra de materiales.
- Ejecución.

Diagnóstico de ruina. De la reedificación, desconocemos el auto de ruina. No he encontrado por ahora ningún auto sobre el estado de ruina de la puerta del Vino en la década de 1580.

Proyecto y compra de materiales. Por el contrario, en relación al proyecto (moldes) y la compra de materiales dispongo de un documento de 1589 en el legajo APAG, L-6-20 titulado «Piedra para el torreón de los aljibes». No existe ningún torreón (*torreón y/o torre* son los términos empleados indistintamente en la época para designar estructuras de estas características) (APAG, L-52-1, 12 de diciembre de 1592) en la plaza de los Aljibes que no sea el que podemos identificar con la puerta del Vino. El documento, del 13 de agosto de 1589, siendo alcalde de la Alhambra Miguel Ponce de León y maestro mayor Juan Demixarce, trata del anuncio para pregonar «si hay quien quiera hacer postura» de los siguientes conceptos para la piedra que se emplearía en la construcción de un torreón que yo he identificado como puerta del Vino:

- 50 varas de parapetos
- 25 varas de redondas
- 50 varas de cordonada

[...] «de buena piedra de Alfacar de toba que sea cerrada e dura, sin cal, bien labrada e devastada, conforme a los moldes» (moldes implican proyecto a escala 1:1), que se ha de entregar a pie de obra. «Es todo [continúa el documento] *para el torreón que se hace en la plaza de los Aljibes*» (el subrayado es mío). Se estipula el mes de septiembre para el traslado de los materiales pregonados.

La descripción que se hace de la piedra contratada muestra una formalidad coincidente con el diseño de la cara oeste de la puerta del Vino.

La subasta deriva en un pleito cuya conclusión final es la siguiente: «De esta resulta, que el 1º de octubre de 1589, ante el Escribano público Bartolomé de Vílchez, Diego de Rivera, herrador vecino de Granada, a la colación de San Ildefonso, se obligó a traer para la obra y torreón y cubo que se hacía en esta Alhambra en la plaza de los Aljibes

4.000 cargas de piedra guijera dentro de tres meses al precio de dos maravedíes cada arroba y las demás que fueren menester al mismo precio».

Ejecución. Diversos gastos relacionados con lo que considero la construcción de la puerta del Vino entre 1591 y 1592.

En el legajo APAG L-52-1, relativo a «Nóminas y libranzas de gastos ocurridos en las obras reales», correspondientes a los años 1591 y 1592, aparecen un buen número de asientos contables con el denominador común de inversiones en materiales para la reparación de una torre próxima a la puerta del Carril. Las expresiones iniciales varían en relación a su emplazamiento, así como el grado de intervención en dicha torre. Respecto a su ubicación, la primera vez que aparece, el 22 de junio de 1591, se emplea la expresión «junto a la puerta del Carril», y hace referencia a gastos de yeso para «apuntalar la torre». Es la única referencia de gastos del año 1591. Las siguientes se producen a lo largo de 1592, de abril a noviembre.

Expresiones que se utilizan para localizar el empleo de los gastos:

- [...] «al otro cabo de la puerta del Carril» (solo una vez) que significa situada en el punto extremo de la puerta del Carril.
- [...] «la torre junto a la puerta del Carril».
- [...] «la torre de la puerta del Carril».
- Y la que termina por imponerse «la torre *nueva* junto a la puerta del Carril» (el subrayado es mío), por lo que podemos interpretar que la torre, inicialmente apuntalada, se hace de nuevo.

Estas indicaciones equívocas sobre su emplazamiento sugieren, en primer lugar, relacionarla con la torre de la puerta del Carril, desaparecida durante el dominio de las tropas francesas. Hay varios documentos que se refieren a la torre vinculada a la puerta del Carril, de la que se conserva la plataforma. Las dimensiones de esta superficie son muy inferiores a la envergadura que puede deducirse por los materiales empleados. Es el caso de la superficie que se embaldosa con 1500 ladrillos, tabiques puertas y escaleras.

Los documentos relativos a la torre de la puerta del Carril expresan que la torre era de dimensiones reducidas y estaba habitada y reparada en las fechas en que se produce el uso como punto de venta de la puerta del Vino:

En 1563, un escudero, Juan Cascado, habita en la torre de la puerta del Carril y solicita que le paguen los reparos que hizo en su aposento en dicha torre (APAG, L-208-55).

Y en el segundo lustro de la década de 1580, se permite su uso como vivienda *sine die*:

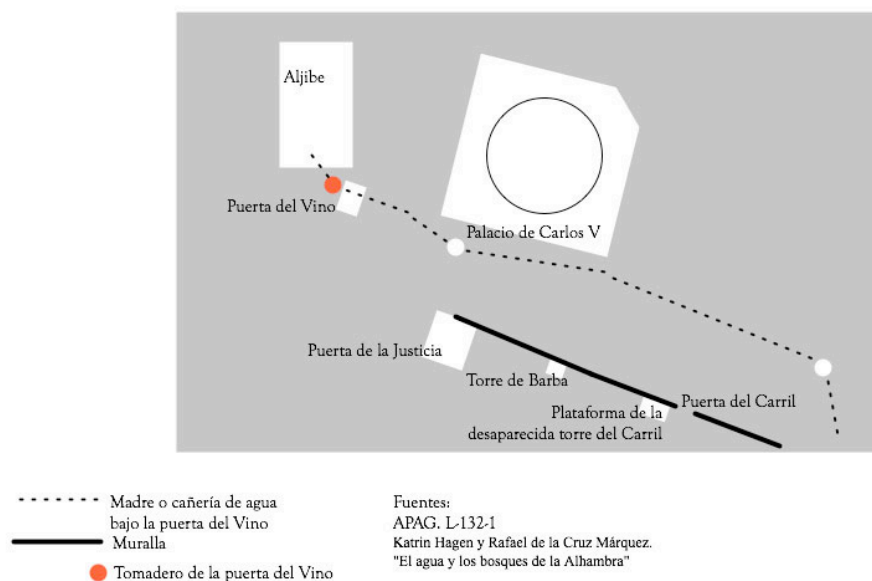
Coincidiendo con el proceso de contratación de materiales para la reedificación de la puerta del Vino, en 1586, Miguel Ponce de León, teniente de alcalde de Granada, da permiso al soldado de infantería, Salvador Díaz, para que «ocupe por el tiempo que quisiere, la torrecilla, que está encima de la puerta del Carril» (APAG, L-221-37).

Por la equívoca descripción del emplazamiento en los asientos contables citados, también podría pensarse que se trata de la torre de Barba. Comparativamente, respecto a la morfología de la torre de Barba, permite descartar los datos que suministran los apuntes contables como inversión en dicha torre, y, por el contrario, los podemos relacionar de manera precisa con la reedificación de la puerta del Vino, según el citado legajo APAG, L-52-1:

- Estructura de pilares. Los gastos para construir los *pilares* de dicha torre son seis fanegas y media de yeso, el 11 de abril de 1592, y ocho fanegas para la misma operación, el 30 de mayo de 1592. Por el contrario, la estructura de la torre de Barba es de muros de encofrados de tierra y cal.
- Superficie superior a la de la torre de Barba. La superficie pavimentada se puede deducir de los pagos a Juan Velasco por raspar un total de 1.500 «ladrillos de marca mayor gruesa» para solar «en la torre nueva», los días 1 y 14 de agosto 1592, superficie muy superior a la planta de la torre de Barba.
- Los elementos descritos coincidentes con la complejidad de la puerta del Vino. Escalera y tabiques, carpintería (puertas y ventanas) forjados o entablados de suelos, para los que se adquieren clavos especializados, cerraduras y llaves, balaustres para las ventanas y la compra de catorce varas de toba para los antepechos de las ventanas. Las aberturas de la torre de Barba son de tipo saeteras.
- Elementos disonantes. Hay una cuestión que choca a primera vista con el diseño de cubiertas que presenta en la actualidad la puerta del Vino, con tejados a 4 vertientes y volados, mientras que en esta relación de pagos aparece el gasto de 35 libras de «clavos volayques [sic] para clavar las tablas del *terrado*». Respecto a esta cuestión no hay certeza acerca del diseño de las cubiertas originales, en general, en la Alhambra y, en particular, sobre la puerta del Vino. En el documento de 1589, referido al comienzo de este apartado, se habla en varias ocasiones de *torreón* y *cubo*. En los documentos de 1691, aparece expresamente que los tejados, en general en los palacios árabes, deben hacerse «a la valenciana, con vuelos» y revoque de todas las tejas con una mezcla de dos partes de cal y tres de arena (APAG, L-206-2).

Hay una prueba definitiva, por tratarse de un hecho que solo se da en la puerta del Vino. Bajo la puerta del Vino discurre una madre o cañería de agua que procede del aljibe cristiano. Para su reparo, y debido a que está «oscura», se entrega «a Francisco Aguilar 1 real y medio para comprar velas para gastar en un reparo de una madre vieja oscura debajo de la torre nueva junto a la puerta del Carril» (APAG, L-57-1, 14 de noviembre de 1592). Solo debajo de un arco puede discurrir una cañería. Es imposible que una vía de agua pueda pasar por debajo de la cimentación de una torre. Este dato se puede comprobar en los planos correspondientes a la canalización del agua proveniente del aljibe cristiano.

Esquema de la madre de agua en relación a la puerta del Vino, la torre de Barba y la torre del Carril



Esquema realizado por Julio Juste. Fuentes: Katrin Hagen y Rafael de la Cruz Márquez. «El agua y los bosques de la Alhambra» (online)
<http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal_web/servicios_generales/doc_tecnicos/2010/agua_domesticada/parte_1/EAD10.pdf> (consulta: 21/01/2014). Plano general de riego de la Alhambra y el Generalife, según Katrin Hagen).

Estos mismos muestran la distancia existente entre el trazado de las canalizaciones y la puerta del Carril y la torre de Barba. Como analicé en el apartado 1 de este capítulo, este detalle se encuentra muy presente en el documento APAG. L-8-28 referente a la propuesta para la privatización de la puerta del Vino. También y de manera expresa, en el expediente «Autos formados sobre obras de la cañería del agua que baja de la Alhambra y puerta del Vino», entre 1789-1793, en APAG, L-132-1, que se refiere a la avería del «tomadero» que precede a la puerta del Vino, cuya avería provocó inundaciones que llegaban hasta la puerta de las Granadas y la calle Almanzora.

V.4. Propuesta de la cronología de las obras de la reedificación de la puerta del Vino (1589-1592). Legajos L-6-20 y L-57-1, ya citados.

Advertencias:

- a. La cronología de los pagos de materiales referidos en el documento sobre «Nóminas y libranzas de los gastos ocurridos en las obras reales» no se corresponden necesariamente con la fecha de pedido y suministro. Esto relativiza la exactitud de la cronología, pero nos aproxima a un proceso cronológico plausible.
- b. Parte de los materiales (pinos, tablas, cal, arena, ladrillos, entre otros) proceden del almacén para el servicio de las obras de la Alhambra, que eran adquiridos al por mayor, utilizando la fórmula de subasta. El conocimiento de su empleo está vinculado a la adquisición de otros materiales que los complementan: por ejemplo, clavos para unir los pinos de la viguería, o el pago al especialista que se contrata para determinadas

operaciones, como es «raspado de los ladrillos» para la solería de la planta primera y el terrado. La parte por el todo permite reconstruir el proceso.

La cronología:

1589

Diciembre: subasta para suministrar la piedra para el torreón de la placeta de los Aljibes, según moldes. Deriva en pleito. Fallo del mismo en diciembre.

1591

22 de junio: se apuntala la puerta.

1592

Del 30 de mayo al 6 de junio se construyen los pilares.

13 de junio: se construyen los forjados, se entallan las maderas de la viguería y «se unen los pinos».

20 de junio: se aderezan las cerraduras.

11 al 18 de julio: se clavan las tablas de los forjados.

Del 18 de julio al 15 de septiembre: se construyen las escaleras y los tabiques.

Desde el 1 de agosto: se pone a pie de obra la piedra para los antepechos de las ventanas.

14 de agosto: se pagan los balaustres para tres ventanas y las bisagras para las mismas.

Del 14 de agosto al 3 de octubre: embaldosado de la primera planta y terrado.

10 de octubre: reciclado de las puertas viejas del arco. Bisagras para otras puertas.

17 de octubre: cerraduras y tirador para las puertas del arco.

14 de noviembre: se repara la madre de agua que discurre bajo la puerta.

En el interregno que va del 22 de junio de 1591 hasta el 30 de mayo de 1592, hipotéticamente, debió construirse parte de la estructura. La falta de datos contables no exime de su ejecución, dado que una parte de los materiales, cal, arena y otros, podían provenir del almacén de materiales de la Alhambra, y la piedra de toba ya había sido adquirida en 1589.

Debido al empleo de rollizos y tablas para el forjado de la primera planta, una primera conclusión es que la bóveda de crucería que cierra la primera planta es un plafón decorativo de yeso, como atestiguan también el tipo de fisuras que presenta su superficie.

Las intervenciones en la puerta del Vino no se redujeron a una «consolidación constructiva y estilística», como aseguro en mi hipótesis. Por el contrario, *la puerta del Vino fue reedificada a finales del siglo XVI*.

V.5. El «efecto Maelström» o la suplantación de lo original por lo nuevo.

La puerta del Vino, como en general la Alhambra, no nos engaña. Somos nosotros los que nos encontramos en el empeño de ver en la puerta un objeto puro que ha conservado intactos sus valores expresivos originales durante siglos, a pesar de su cambio de uso y el paso del tiempo. Los artífices de esta puesta en escena actuaron de acuerdo con las exigencias de un mandato y una metodología que practicaban, muy alejados de los puntos de vista de la historia del arte que hoy ejercemos y del valor que atribuimos a sus producciones, así como los intereses económicos-turísticos que se reivindican en la actualidad sobre el patrimonio artístico. Existe un desfase entre que lo buscamos y cuestionamos los historiadores del arte y las soluciones que daban los productores de estos objetos. Sobre el rigor crítico, se impone lo que llamo *economía de la originalidad y autenticidad. Es el imperio de la rentabilidad turístico-patrimonial de lo supuestamente auténtico*.

A las consecuencias de este modelo de rehabilitación que acusa la puerta del Vino, y que termina por suplantarlo a la rehabilitación original, lo he denominado *efecto Maelström: un torbellino que bate confusamente los aspectos sensoriales y teóricos, y unifica en un todo indescifrable cronologías y estilos, arrastrando al fondo original lo que son decisiones posteriores a su origen, situadas en la superficie. Es decir, la mezcla de todos los estratos cronológicos y formales del monumento, que tiene el siguiente comportamiento ideológico: la imagen original filtra la imagen provocada por la reedificación, lo prístino y lo reciente se funden en un todo indistinguible. La conclusión resultante impone el pasado remozado como original y obvia la remodelación*.

El término *Maelström*, que he adoptado para denominar mi formulación teórica sobre el efecto confuso entre originalidad y reedificación, proviene del relato *Un descenso al Maelström* de E. A. Poe, del que puede deducirse que para salir del torbellino hay que tener la suficiente serenidad (en una situación cuyo desenlace probable es nefasto) para comprender el fenómeno del que se es víctima, y poder remontar a la superficie conociendo la verdadera realidad del fenómeno.

El caso de la puerta del Vino trasciende la historia doméstica, y se generaliza en el mundo del patrimonio artístico. El error no radica tanto en la intervención rehabilitadora, como en la interpretación por parte de los especialistas del arte. Los encargados de las remodelaciones responden a determinado mandato y aplican la metodología que le es propia, estipulada desde las instituciones del estado. Un caso flagrante es el del pilar de Carlos V, muy próximo a la puerta del Vino, que estudié detenidamente en paralelo a esta investigación. La remodelación radical que sufrió en 1624 es conocida; en realidad, los aspectos originales del siglo XVI son nimios, y se encuentran alterados y desfigurados por el paso del tiempo y el método aplicado por Alonso de Mena para su restauración con motivo de la visita recaudatoria de Felipe IV a Granada, entre otras ciudades de Andalucía. Sin embargo, se obvia esta realidad y se reivindica, por su valor turístico, la *originalidad renacentista* de la que no queda sino una caricatura espectral. La reforma que sufrió el pilar renacentista, «dorado» por Alonso de Mena, *supuso el paso de fuente renacentista a pilar barroco*.

Capítulo VI. La Alhambra vista desde los documentos. Fantasía y autenticidad.

Los documentos consultados al hilo de la investigación de la puerta del Vino muestran una Alhambra muy distinta a la interpretación oficial de los textos realizados por especialistas del mundo académico, a los que toda investigación recurre y repite sin enjuiciamiento crítico. Sin que fuera la intención de sus autores, estas obras han sustituido las fuentes mismas en las que se basa el auténtico proceso evolutivo de la Alhambra. En cierto modo, los citados textos han congelado el debate sobre el saber en relación a la Alhambra y han fijado para siempre sus conclusiones. Los autores y sus textos no son los culpables; los responsables de atribuir una autoridad indiscutible somos sus usuarios, los especialistas que nos hemos formado en la universidad y que ejercemos la historia cómodamente, sin más complicación que el uso de un misal. Estas obras históricas tienen sus fuentes, según he podido comprobar, en documentos que yo mismo he estudiado. Sin embargo, la opción por un tipo de documento que podríamos calificar como *comercial* es evidente por parte de estos autores, y permite construir una visión brillante y divulgativa, de menor profundidad y calado, debido al público al que se dirigen y la función que pretenden: el arte como patrimonio para curiosos y viajeros.

VI.1. La realidad visible y los documentos.

Los datos registrados en la mayor parte de los documentos que he estudiado carecen de percepción. Pero de los detalles contables pueden deducirse muchas cuestiones, especialmente del apartado de gastos, cuyas anotaciones contables van acompañadas de referencias al lugar al que van destinados los productos de las compras. En este sentido, la adquisición de materiales permite deducir las acciones. En estos documentos no hay discurso sobre el proyecto; en realidad, el proyecto se basa en los moldes y contramoldes, y se confía en la ejecución de los profesionales cualificados.

Con frecuencia aparecen adjudicaciones y contrataciones incumplidas de materiales y mano de obra. En estos documentos, domina la literatura legal y el procedimiento sobre los detalles formales de las obras. Desde un punto de vista documental de las obras, sabemos poco, no así de las consecuencias jurídicas, políticas y sociales que rodean el asunto, tales como subastas e incumplimientos de contratos, entre otras cuestiones. El procedimiento legal impregna y mengua el verdadero problema histórico-artístico que interesa al investigador. Del procedimiento legal no pueden deducirse los detalles de la ejecución. Podemos concluir que los asuntos específicos que estudiamos hoy día en la historia del arte eran relativamente importantes en el proceso práctico de su construcción.

Sin embargo, en estas relaciones interminables de gastos hay momentos en los que aparecen deslices imprevisibles que suministran información de un gran interés, o, como señalé en el capítulo anterior, la compra de un producto relativamente importante delata, a manera de tropo, una situación general significativa. En el primer caso, en un apunte contable sobre el transporte del carretero Juan Hontoya de «una pieza de piedra de jaspe de las canteras del turro de 11 pies y medio cuadrado, que es para los témpanos del antepecho de los corredores [segundo nivel] en lugar de *balaustres*» (el subrayado es mío) indica el profundo cambio en el diseño inicialmente previsto, debido al

abaratamiento de la construcción, por la fabricación y la manipulación delicada que hubiera exigido la fragilidad del balaustre, así como el ahorro de tiempo en la instalación de las piezas que componen la nueva solución. Desde mi punto de vista, el ahorro condujo a una solución formal que se concretó en una imagen sorprendente e intrigante, por su hermetismo.

Como es sabido, la idea inicial proyectaba el anillo de columnas de mármol blanco de la Sierra de los Filabres, en Almería (el modelo de columna que se encargó finalmente se integró en el monumento del Triunfo del dogma de la Inmaculada), de orden compuesto y capiteles corintios; presumiblemente, el ahorro presupuestario y la agilización del tiempo de la obra, por tratarse de un material distante de la ciudad, propició el orden toscano y las columnas de piedra jaspeada. En la práctica, estos cambios provocan un fundido cromático y de texturas entre el plano del muro del anillo de piedra arenisca, la escala de las columnas y los espacios entre columnas. Intriga la imagen rotunda y compacta del conjunto, en el que las partes se distinguen por su esencia formal, sin que se tengan que establecer distinciones basadas en el contraste del valor lumínico de los materiales que hubiera aportado el mármol blanco.

En el segundo caso, la compra de velas permite saber que los mocárabes (o parte de ellos) del cuarto de los Leones fueron realizados en 1593: el 30 de enero de dicho año se paga a Francisco Martín por «una libra y media de velas para alumbrar donde se asientan los mocárabes de la yesería del cuarto de los Leones» (APAG, L-52-1).

El estudio de numerosos documentos a lo largo de dos siglos, desde la década de 1590 a la de 1790, me permite asegurar que los elementos visuales que configuran la identidad y apariencia de los espacios relevantes de la Alhambra, centrados especialmente en las yeserías, su pintura y dorado, los mocárabes, así como los azulejos de sus zócalos, se encuentran renovados de manera radical a lo largo de distintos periodos. Es cierto que, tanto en alusiones puntuales como de modo general en escasas ocasiones, los documentos refieren que la obra debe seguir el modelo viejo que se repone (APAG, L-52-1, 19 de septiembre de 1592).

En términos generales, hay dos documentos que especifican la manera de la actuación en el conjunto: uno sobre cómo debe hacerse la policromía y la reposición del dorado de las yeserías de la sala de Comares, y otro sobre las directrices aplicables en la conservación del edificio, dictado por Felipe II en Badajoz el 10 de junio de 1560 (APAG, L-6-20 y APAG, L-152-1).

En sentido estricto, los acabados de la Alhambra son mudéjares, y, en algunas ocasiones, aunque no sea demostrable en términos definitivos, la imagen exterior de su sofisticado juego de tejados que ha llegado a nuestros días, especialmente sus destacados vuelos, probablemente no se corresponda realmente con la que presentaba en sus orígenes musulmanes. De hecho, la crisis sucesiva de las cubiertas de las estancias de la Alhambra, así como la desaparición reiterada de puertas y ventanas, en distintos periodos de los dos siglos que he acotado en esta investigación, contribuyeron a las continuadas oleadas de deterioro del monumento. A la característica del vuelo destacado de los tejados, recomendados y denominados como «tejados a la valenciana», se añadía, en 1691, la sustitución del barro por la mezcla compuesta de dos partes de cal y tres de arena para la unión de las tejas, así como emplear en las cumbreras tejas vidriadas

(APAG, L-206-2), cuestión abordada con anterioridad, en el año 1644, con el mismo diagnóstico y similar receta (APAG, L-152-1).

La suma de las inversiones materiales en los núcleos relevantes de la Alhambra (especialmente en los cuartos de los Leones y de Comares) muestra unos edificios retejidos a lo largo de los siglos y señala interpretaciones no originales en los acabados que han llegado a nuestros días.

La breve vida de las restauraciones de la Alhambra podemos cifrarla en una media de entre 30 y 35 años. El deterioro de las cubiertas aparece como un mal endémico y los problemas de conservación de los acabados interiores protagonizan los documentos relativos a las obras en este monumento.

La demora de las adjudicaciones y las condiciones ambientales —los temporales y los efectos de las lluvias, por ejemplo— contribuyen a un mayor deterioro; se trata de un argumento recurrente en los distintos informes sobre la ruina que amenaza las cubiertas y, consecuentemente, el interior de las estancias nazarís.

VI.2. Inversiones y estado de ruina durante varias décadas.

A continuación, resumo y/o transcribo documentos sobre el estado de conservación de distintos espacios musulmanes y las medidas que deben aplicarse, durante el periodo de algo más de dos siglos (1588-1793).

1588 (APAG, L-6_20) Condiciones y normas para pintar en el cuarto de Comares.
«Las condiciones que se han de guardar en lo que se ha de pintar en la torre de Comares son las siguientes»:

- «Es condición que todos los remiendos que se han hecho de yeso nuevos se han de pintar de buenos y finos colores y se templen con huevo, puesto en su punto, para que los colores tengan perpetuidad y no vayan con cola».
- «Es condición que sea de guardar en todo el orden que la pintura vieja de mano de los moros tiene en los lados hojas, signos, mocárabes y en todo lo demás imitando lo que está hecho antiguamente, como está hecho, de suerte que en la imitación del colorido y recortado de los campos y lados se guarde aquel orden y no el de algunos reparos que en la torre hay hechos más modernos».
- «Es condición que los colores azul, verde y colorado han de ser naturales y no contrahechos, porque su color lo perezca luego».
- «Es condición que lo que toca a la cuadra de la torre no se ha de usar de oro ninguno porque en la mayor parte que hubiere excepto lo que estuviese blanco que su correspondencia de lo que se quedara blanco, de suerte que lo que toca a la torre se ha de hacer con mucha curiosidad y aviso, de suerte que haya concordancia con lo demás de dicha cuadra».

- «Es condición que en la pieza que está antes de la cuadra de la torre se ha de guardar el orden en el colorido y en todo como arriba está hecho, excepto que lo que ha de ser en la cuadra de la torre oro contrahecho con colores esta pieza ha de ser de oro fino y no medio oro, porque en breve tiempo, siendo medio oro, pierde su color y muere de suerte que no se conoce, y a esta causa se tenga cuidado en que sea fino el oro que se gastase porque corresponda a lo que se gastase en los nuevos reparos que sean hechos en la dicha pieza y así en ella se dorara lo que la obra pidiese conforme a lo que estuviese hecho de tiempos de los moros como está hecho».
- «Es condición que el maestro o maestros que se encarguen de hacer la dicha obra de pintura y dorado sean obligados de dar acabada la dicha obra de todo punto dentro de cuatro meses que se contarán desde que se rematare quince más o menos, comenzando desde luego sin alzar mano de la dicha obra y metiendo los oficiales que para ello fueren menester con que sean hábiles y suficientes para pintar en la dicha obra y no los siendo los puedan despedir los oficiales de estas obras reales de esta Alhambra, y si fuere posible acabar la dicha pintura antes de los dichos cuatro meses recibirán las dichas obras beneficio en ellos».
- «Es condición que el maestro o maestros que la obra tomaren a su cargo han de dar fianzas llanas y abonadas y acabada la dicha obra la vean dos maestros de ajena y con ajena nombrados uno por parte de los oficiales de las obras reales y otro por parte del maestro en quien se rematare la dicha obra para que ambos a dos juren y declaren si las condiciones están cumplidas y la obra está acabada conforme a ellas y vale la cantidad en que fue rematada la dicha obra».
- «Es condición que dadas las dichas fianzas como dicho ese le ha de dar a quien quedare con la dicha obra la tercia parte del dinero en que fue rematada y la otra tercia parte cuando la dicha obra estuviese hecha la mitad y la otra tercia parte cuando estuviese acabada de todo punto con el cuidado y diligencias que están hechas».

1591-1593 (APAG, L-52-1). La renovación de los cuartos de los Leones y Comares por el «daño de la pólvora».

Entre los años 1591-93, las yeserías de los cuartos de los Leones y de Comares son renovadas, según se desprende de la ingente cantidad de yeso que se adquiere en dicho periodo. Para el cuarto de los Leones se compran un total de 403 fanegas de yeso y 8 carretadas de yeso de espejuelo. Para el cuarto de Comares fueron adquiridas 72 fanegas y 8 carretadas de yeso de espejuelo. La compra de otros materiales permite saber el proceso de instalación de la renovación de las yeserías y de los mocárabes en el cuarto de los Leones. El orden cronológico de los gastos de diversos materiales relacionados con la producción e instalación de las yeserías aparece en un proceso lógico: yeso, barro (moldes de la yeserías), carbón y aceite (betún para los moldes), tela de lino «para labrar las yeserías» (en realidad, para pulirlas), gastos realizados en febrero de 1591, y las compras de velas y clavos «cabriales» para la instalación de las yeserías, llevadas a cabo en enero de 1593 (APAG, L-52-1).

En relación a las cubiertas, aparecen gastos que manifiestan la renovación de las mismas, como son la adquisición de maderas para los bancos de los tejados en el cuarto de los Leones, así como armadura para el mismo lugar, sin especificar el espacio

concreto al que van destinadas. Igualmente, es significativa la cantidad de yeso adquirido para fijar las estructuras de las cubiertas.

En el ámbito de las carpinterías y de los cerramientos, existe una gran actividad en el periodo comprendido entre 1591 y 1593, a causa del «daño de la pólvora». Se restauran las «puertas moriscas» del cuarto de los Leones y se construyen las nuevas del acceso principal a la torre de Comares. En torno a estas iniciativas hay un despliegue relacionado con cerraduras, cerrojos, pestillos y tiradores, abrazaderas y sus tejuelos, entre otros.

1624 (APAG, L-44-4). En 1624, con motivo de la visita real, las nóminas y gastos se disparan en el mes y medio que precede a la visita, y 35 años más tarde de la rehabilitación de los primeros años de la década de 1590, la situación de los palacios es muy similar: cubiertas en ruina, desaparición de la carpintería y sus herrajes, enchapados de azulejos desaparecidos, deterioro radical de las yeserías, instalaciones del sistema de fuentes desmanteladas, columnas desplomadas y arquerías en ruina.

Las fuentes han sufrido un considerable deterioro, así como sus caños. Se contrata a Alonso Pérez, dorador y pintor, para «dorar las pinturas» del pilar de las Cornetas (de Carlos V), trabajo que he interpretado como reponer la pátina de las piedras areniscas del fondo de la fuente, basada en una manipulación desconocida de la arcilla, producto adquirido para la ocasión. Como es sabido, y como me referiré más tarde, el escultor Alonso de Mena fue contratado para reestilizar el pilar referido y la fuente de los Leones, aplicando la metodología de retallar lo que estaba deteriorado, rebajando su tamaño.

Hay una gran actividad de yeseros proveedores de yeso negro y blanco, así como especialistas en reponer las yeserías en los cuartos de los Leones y de Comares, que aparecen como talladores de yeso, como es el caso del «labrador de yeso blanco», Francisco Díaz, cuyo jornal es de 4 reales.

1644 (APAG, L-152-1). Visita de oficiales de la construcción sobre el estado de ruina de los tejados en distintos puntos de la Alcazaba y palacios árabes. En relación al cuarto de los Leones, la situación es la siguiente:

- Estado de ruina de los kioscos del patio, especialmente uno que presenta en ruina una de las «medias naranjas» (que remataban originalmente estas construcciones), así como los vuelos de madera de los tejados.
- Ruina de los tejados, y sus vuelos, del pórtico que rodea el patio.
- Ruina del tejado de la sala de Dos Hermanas: se han corrido las tejas y se presume el hundimiento de las maderas de la armadura, así como el vuelo de los tejados.
- Se aconseja retejar las distintas vertientes del tejado.

Se advierte que el daño puede ser superior a lo que se aprecia a simple vista.

Cuarto de Comares:

- Se propone reparar la torre echando estribos en las esquinas correspondientes a la cara que da al bosque.
- Asimismo, reparar los tejados, por ser «el más peligroso para la ruina de los edificios».

En el documento, en relación a otras estancias de las construcciones árabes, las conclusiones son las mismas: las consecuencias de la ruina de las cubiertas.

1691 (APAG, L-206-2). El reconocimiento demandado por la Junta de Obras y Bosque al maestro mayor de las obras de la Alhambra, Juan de Rueda Alcántara, acompañado por los maestros Diego López y Diego del Arco, pone de manifiesto el estado de ruina en que se encuentran las distintas estancias de la Alhambra, y particularmente los cuartos de los Leones y Comares. Además, el documento señala aspectos de especial interés sobre la formalidad de estos espacios y el diseño de los mismos, tal como aparecían en documentos anteriores: los «vuelos a la valenciana» de los tejados, y las «medias naranjas» que remataban originalmente los cenadores o kioscos del eje este-oeste del patio de los Leones.

El estado de conservación y las recetas expuestas son las siguientes:

«El cuarto de los Leones se está hundiendo y para que quede en toda perfección es necesario»:

- «Lo primero, desbaratar las armaduras de los cenadores que están en el patio, por estarse hundiendo y desplomadas todas las columnas y levantan encima de los arcos paredes, de forma que se quiten las canales maestras que causan en cada lado y quitar la corriente tan grande que tiene la armadura porque se corren las tejas. Las cuales paredes han de ser de un pie de grueso y encima de una cornisa y de las dichas paredes. En los tres ángulos de cada cenador sus claraboyas para resuello y conservación de la armadura y encima de la cornisa se ha de echar su armadura de pino entablada, echando [mezcla ?] y tejar los vuelos a la valenciana y las canaletas de tejas vidriadas».
- «Asimismo, se han de recorrer todos los tejados y descubrir todas las demás canaletas maestras y echar así en ellas como en los demás colgadizos las maderas que estuviesen quebradas o podridas y las tablas y tejarlos de nuevo, metiendo las tejas que le faltasen y todos los tablones se han de echar en lugar de barro mezcla, y la que se gastare ha de ser mezclada, dos partes de cal y tres de arena».
- «Asimismo, se han de enderezar y poner a plomo las demás columnas que están desplomadas, y reedificar todos los arcos y ejecutar todos los cortados [yeserías talladas] y vaciados de yeso conforme a los que hay y lo mismo en los cuartos de adentro, y en el que fue adonde se celebró la primera misa, después de entregada esta ciudad».
- «Asimismo, reedificar todas las enchapaduras de azulejos que están desbaratadas y rotas que son de pinturas y volverlas a renovar de la misma forma que estaban. Aderezar

algunos de los entabacados de madera por haberse podrido con las canales maestras, imitando los lazos como los demás».

- «Asimismo, reedificar la grada echando los alijares que faltan, y echar la solería de azulejos como las demás, por estar todas muy mal tratadas y desolados muchos sitios y asimismo solar muchos pedazos en el ojo del patio de mortagueras de azulejos verdes, blancos, azules y negros, enlucir los pedazos que faltan en las paredes y blanquear otros muchos».
- «Asimismo, poner corriente la fuente principal de los Leones, y los desagües y saltadores, y aderezar dichos leones echando las orejas de piedra de mármol a los que le faltan y caños de bronce que también faltan a algunos leones».
- «Asimismo, poner corrientes a las demás fuentes de dicho cuarto así de cañerías como de saltadores de agua de bronce, limpiar los desagües para poner corriente en todas las cañerías generales y hacer de nuevo los pedazos que faltasen».
- «Buscar más aguas perdidas que se salen en dicho patio, y por ello se están hundiendo algunas de las paredes».
- «Hacer un calzamiento que está empezado a la entrada de un postigo que cae a dicho patio en un sitio a donde están algunos de los repartimientos del agua que hace dos años que se empezó dicho calzamiento y están hoy desenterradas las paredes sobre puntales por no haber habido medios para acabarlo, y si se pudren los puntales costará el daño más de dos mil escudos».
- «Asimismo, es necesario aderezar las enchapaduras del cuarto que llaman de los Abencerrajes por haberse caído y despegado muchos pedazos, y situar los azulejos que tiene, y *los demás buscarlos en otras oficinas, que no son tan necesarios*. Recorrer la cañería de la fuente y ponerla corriente; aderezar y enlucir algunas paredes de dicha sala y tapar muchas rajass; recorrer todos los tejados de dicho cuarto y los de los lados, y meterle la teja que les faltare la cual ha de quedar al tercio, así estos tejados como los demás y echar cintas y canaletes, y no se ha de gastar en todos los tejados barro alguno, sino toda mezcla como va declarado y todos los vuelos que no encajaren en recortado de tabla han de ser tejados a la valenciana y revocadas las tejas con yeso».
- «Asimismo, es necesario aderezar unos cuartos angostos que están entre las paredes principales del patio de los Leones y dichas salas, enluciéndolos y solándolos por estar muy mal tratados».
- «Asimismo, aderezar los tejados de la sala y cuartos de las Dos Hermanas y reedificar algunos pedazos de enchapaduras y hacer algunos enlucidos y taparle muchas rajass, y en los tejados la misma ejecución que los antecedentes».
- «Asimismo, en el cuarto que llaman de las Dos Hermanas es necesario en una ventana que cae a la calle echar una reja para que no se pueda entrar por ella a la casa Real para hacer otra a la parte de abajo que sirve de subida y es de mucho daño para las casas».
- «Asimismo, en un cuarto que linda a los de dicha sala y caen las ventanas al cuarto que llaman de Darasa es necesario hacer unos calzamientos desde el plano del dicho

jardín con sus rajas de mayor y menor de dessiquio [sic] por estarse hundiendo y desplomado que la menor sea de cinco ladrillos de frente, y la mayor de siete; y ha de salir hasta por encima de las ventanas y todo lo demás de un desplome se ha de reedificar y dejar revocado de cal y aderezar algunos pedazos de solería y almatraias que hay en dicho cuarto conforme a las demás, y poner corrientes las ventanas y aderezar todas las puertas hasta que se queden en toda perfección los sitios».

1742 [APAG, L-152-1]. Se repite de nuevo el procedimiento para reedificar los tejados que se encuentran hundidos, la construcción de canaletas de mezcla, tejados con vuelos y el empleo de mezcla para la unión de las tejas.

- Siguiendo el patio de los baños, en el tejado que está arrimado junto a la torre de Comares, necesita «desenvolver 28 varas de largo y 12 de ancho y echarle tablas y las maderas que necesitase y dentro del patio a mano derecha conforme se entra, desenvolver otra armadura de 42 varas de largo por 12 de ancho», que requiere una nueva armadura, entablarla, tejlarla con buenos vuelos y canaletas de mezcla, echando las tablas que faltaren.
- Con igual criterio se debe actuar en los corredores del patio de los Leones, así como el Mirador (de Lindaraja) y en las estancias de Dos Hermanas y Abencerrajes.

1762 (APAG, L-206-2) Lorenzo Núñez de Prado, veedor y contador de Obras y Bosques, Hacienda y Guerra de la fortaleza de la Alhambra expone la decadencia del monumento.

- Faltan los balaustres de los huecos de la torre de Comares.
- Ha desaparecido «media flor de azulejos» de en medio de dicha sala.
- Igual ha ocurrido con los yesos que componían un sol encima de la puerta.
- Faltan cinco planchas de yeso en el Peinador de la Reina y cuatro bastidores de madera.
- Faltan los azulejos de dos columnas que hay bajo la pintura de los Reyes, en el patio de los Leones.
- Faltan azulejos en la sala de Abencerrajes, patio de la Alberca y en los Baños, así como en otras dependencias.

1793 (APAG, L-140-2). El cura de Santa María la Mayor presenta un informe de la situación de ruina de su casa, que ocupaba la sala de las pinturas (de los Reyes) del patio de los Leones. Los tejados están a punto de hundirse, por estar las maderas podridas, los suelos apuntalados, las vigas quebradas y las paredes principales «escalfadas». Por otra parte, el mal estado de la instalaciones de agua de las fuentes del patio de los Leones y sus cuartos, provoca una concentración de agua («una alberca») «causando daños irreparables por el recalo».

Tal como señalé, en periodos de en torno a 30 años, la Alhambra presenta estados sucesivos y considerables de ruina. Los tejados aparecen como el punto débil y requieren intervenciones cada ciertos periodos de tiempo bastante reducidos, así como las instalaciones de agua («aguas perdidas») de las abundantes fuentes en patios e interior de las estancias, actuando en el plano inferior y superior el agua como disolvente.

Los «tejados a la valenciana» son la novedad para la que se emplean otros materiales y se modifica el diseño. Los tejados son, pues, cuestión clave en la conservación de las estancias árabes. La continua crisis de los mismos parece deberse a criterios de actuación precarios que utilizan el barro para fijar las tejas, así como la falta de vuelos y la aplicación de zarzos y cuerdas para fijarlos mediante clavos «cabriales», según deduzco de los documentos de 1591-93. En el siglo XVII, aparece referido otro procedimiento, según los documentos anteriormente resumidos y/o transcritos: los tejados a la valenciana, con caballetes, el empleo de tejas vidriadas en las cumbreras, la sustitución del barro por mezcla de cal y arena en la proporción 2:3, la incorporación de «canaletos» maestros y vuelos considerables.

VI.3. La renovación de los azulejos.

La renovación de los zócalos de azulejos ocurre cada tres o cuatro décadas, y cada vez que ocurre se produce una situación de distanciamiento histórico entre el modelo original y la reposición. Cabe preguntarse cuál es la cronología última que ha llegado a nuestros días, y los posibles vínculos entre el original y la reposición de elementos. A continuación, reseño varias adquisiciones de distintos siglos para el revestimiento de los zócalos:

Cuarto de los Leones (APAG, L-52-1, 29 de agosto de 1591); Antonio Tenorio, proveedor.

740 tabletas de varios colores
780 tabletas de varios colores
150 tabletas blancas
356 signos de azulejos
212 verduguillos verdes
7 alizares verdes grandes
5 alizares verdes pequeños
4 piezas de lazo

Cuarto de Comares, 31 de junio de 1592. Antonio Tenorio.

2.550 tabletas
7.500 cintas blancas
3.300 sin adornos
400 alhambrillas
400 verduguillos
50 cintas de alizares grandes
50 cintas de alizares pequeñas
5 piezas de lazo
6 piezas de «Plus Ultra»

4 de octubre 1592
3.500 piezas nabaxones

24 de diciembre de 1592
3400 piezas nabaxones
300 azulejos de colores
2.000 alhambrillas
1.050 piezas negras

Baños de Comares, 13 de junio de 1592.
100 tabletas negras
200 alhambrillas

28 de agosto de 1592
3.400 nabaxones de colores
1.050 tablas negras

En los informes antes referidos sobre el estado de ruina de los palacios árabes, el desprendimiento y las pérdidas de azulejos son muy considerables. En relación a la visita de Felipe IV, en 1624, la tasación que hace Francisco de Potes señala cuatro proveedores para reponer los desperfectos de los zócalos en los cuartos de los Leones y Comares, que habían sido sustituidos con anterioridad, unos 35 años antes, entre 1591 y 1593:

Diego González: 36 $\frac{3}{4}$ varas de un pie de vara.
Andrés López: 17,5 varas.
Pedro Tenorio: 52,5 varas.
(APAG, L-44-4)

En 1708, la venta del patrimonio embargado a Diego del Arco, por su incumplimiento del contrato, financia los azulejos del cuarto de los Leones, que fueron contratados a Julio Sánchez por un total de 1.840 piezas (APAG, L-306-4).

VI.4. Estilos, estructura profesional y método.

Lo mudéjar no es un estilo, es un método, una determinada especialidad constructiva muy amplia. La metodología mudéjar permite abordar simultáneamente dos proyectos distintos, la construcción del palacio de Carlos V y la reconstrucción de los palacios árabes, y ofrecer dos soluciones *ad hoc*, que, por lo demás, manifiestan las capacidades para afrontar cuestiones de albañilería que requieren especialidades particularmente aplicadas.

Durante los años 1590 y 1591, el pago de nóminas de las reales obras de la Alhambra está polarizado en dos cuadrillas. La centrada en las casas árabes se apostilla como que trabajan «en el daño de la pólvora» (APAG, L-57-1, 6 de abril de 1591).

Consecuentemente, el mencionado legajo de *nóminas* es posterior a la explosión del molino de pólvora, y presenta una situación inversionista dual digna de resaltar en otro

sentido: mientras que las obras del palacio de Carlos V continúan sin que existan signos de haber sido afectado por la explosión, los palacios árabes centran su actividad en la reconstrucción de sus cubiertas y decoraciones, maltrechas por el incidente mencionado.

Resulta especialmente significativo que un mismo grupo de profesionales de la construcción, según muestra el mencionado documento, puedan resolver cuestiones constructivas y estilísticas que en las clasificaciones académicas de los estilos históricos aparecen radicalmente diferenciadas, entre arte musulmán peninsular y clasicismo renacentista de procedencia italiana. Las técnicas de albañilería muestran una capacidad para dar respuestas formales a las contrapuestas demandas estilísticas del momento.

En este caso, somos víctimas de programas académicos contaminados, debido al efecto producido por la interpretación positivista bastante ligera de la metodología mudéjar. Nos encontramos en una situación comprometida debido a que la versatilidad de los procedimientos mudéjares les hace ser interpretados e interiorizados como estilo histórico por la crítica.

Las cuadrillas de operarios se manifiestan capaces de dar soluciones a estilos contrapuestos. A una obra *ex novo* renacentista, de una filología nueva, y a la reparación de la herencia medieval oriental.

He aquí la estructura profesional de las cuadrillas y su remuneración, mientras intervienen, a la vez, en la construcción del Palacio de Carlos V y en los palacios nazarís.

Estructura profesional: oficios y salarios (1590, 1624 y 1710)			
Profesión	1590	1620	1710
Aparejador	7 reales por jornada	7 reales por jornada	-
Maestro de albañilería (siglo XVIII)	-	-	8 reales por jornada
Sobrestante	3 reales por jornada	6 reales por jornada	24 reales por jornada
Tenedor de materiales (asentador)	3 reales por jornada	6 reales por jornada	-
Herrero	5 reales por jornada	-	-
Carpintero	5 reales por jornada	-	8 reales por jornada
Albañil (oficial)	5 reales por jornada	6 reales por jornada	6 reales por jornada
Peón	2 reales por jornada	3 reales por jornada	4 reales por jornada

En torno a 1692, el servicio se ha privatizado y no se dispone de la estructura profesional y los salarios. En el siglo XVIII aparecen nuevas especialidades que forman parte de la estructura profesional: Maestro carpintero, 8 reales; Maestro de jardines, 5 reales; Maestro cañero (fontanería), 8 reales.

Existen otras especialidades cuya remuneración se establece por contrata para determinadas operaciones:

- Enchapador de azulejos. Recibe el material a pie de obra y recorta las planchas e instala las teselas, según el criterio combinatorio requerido. Uno de los casos es el contrato de Miguel Luna para el enchapado de los azulejos en los laterales de la puerta de la torre de Comares. El 30 de octubre se le remunera por «una partida de chapería de azulejos»: dos lienzos de pared del patio principal del cuarto de Comares colindantes con la puerta principal de la cuadra dándole el material a pie de obra. Las dimensiones de los lienzos son las siguientes: 23 varas «con toda la altura» y 122 varas.

- Se contrata a escultores para la talla de elementos decorativos del palacio de Carlos V, y la cuantía de la liquidación se hace en función de las características del trabajo realizado. Por ejemplo: a Juan Dartá, por el remate de una ventana «que es la que lleva las jarras y una venera de la fachada principal», se le entregan 30 reales. Al mismo, en 1592, se le paga por la talla de 15 huecos de la cornisa de piedra negra (en mármol de Sierra Elvira) para la fachada principal, 6 reales por unidad. Junto a Juan Dartá, Cristóbal Salazar, a lo largo del periodo entre 1591 y 1593, produce varios tipos de objetos que abarcan desde piezas para las cornisas, ventanas con jarras y veneras de la fachada principal, a capiteles jónicos.
- En otro sentido, el pulido de las piedras de serpentina que enmarcan los escudos costó 74 reales cada una, y fue realizado por Roque Díaz.
- También se contratan otros oficios como un raspador de ladrillos: 3 reales el ciento se paga a Juan Velasco.
- Otro pago de un trabajo especializado fue la certificación de Pablo de Rojas sobre el buen acabado de los escudos de la fachada principal del palacio de Carlos V.
- Se paga al escultor sevillano Andrés Ocampo «el escudo de armas y dos historias de Hércules de los espejos colaterales» de la fachada principal.
- Hay varios gastos en movilidad que explican las relaciones entre la obra del palacio del Carlos V y la cantera del Turro, que suministra la mayor parte de la piedra. Hay varios pagos a Cristóbal García por mulas y caballos para el aparejador que se desplaza a la cantera en varias ocasiones para dar instrucciones sobre la extracción de piedra y el desbastado de las piezas de cantería, según los moldes. El pago del transporte «de venida y vuelta» el 8 de junio de 1591 del maestro mayor de Sevilla con los modelos de «los espejos de la fachada principal de estas obras», pone de manifiesto las relaciones de un tráfico de formas del nuevo lenguaje clasicista y su especificidad. También aparece el pago de un viaje de cuatro días a Madrid de un peón, para la entrega de un despacho (4 de abril de 1592).

En general, los gastos extras asentados en estos documentos muestran un universo de necesidades que complementan las compras de materiales previsibles y que mantienen la legalidad del aparato que controla las inversiones presupuestarias. Este aparato es la contaduría, en la que se produjeron los documentos que he estudiado, y es el eje de la ejecución y registro del mandato presupuestario, que requiere gastos relativamente costosos, pero sobre los que se sostiene el acta que acciona la caja: compras de tinta y recipientes para hacer la misma, resmas de papel, «un mazo de cañones» (plumas), libros de asientos, hilo para coser los cuadernillos de las pagas, o lienzo para hacer las sacas para trasladar las monedas para el pago semanal de las nóminas. Pero también su personal asume trabajos de «notarios» y archiveros, como dar fe sobre la correcta entrega de la mercancía contratada o la localización del contrato o «escritura» de un proveedor que no cumple lo estipulado. Es el caso de la remuneración a Pedro Saavedra, escribano, el 3 de julio de 1593, «por dar fe de una partida de 5.000 ladrillos y sacar una escritura contra Juan de la Fuente, vecino de Alfacar».

El lenguaje cambia entre la jerga del mundo de la construcción y el seleccionado por la historiografía.

El 28 de marzo de 1592 se compra yeso para la armadura de un tejado de la «sala de las losas». El término empleado muestra la inestabilidad de la denominación de las estancias. Cuando vuelva a referirse a este espacio en 1691, en un informe sobre su deterioro, aparecerá como sala de las Dos Hermanas, tal como ha llegado a nuestros días; se trata de la personificación del mundo inanimado que adquiere alma, debido a su singularidad, en tanto que son dos piezas de la solería de mármol blanco que destacan por su escala y conservación, y cuya denominación se impone a su uso original, el de mexuar. El lenguaje asumido por la crítica académica propicia el mito.

El 1 de agosto de 1592 se compra «a Carrasco, cordonero, 6 onzas de cordel para nivelar *el patio redondo* de estas obras». En la percepción del momento, lo que se ejecuta forma parte de un todo —las obras reales—, y el empleo del término redondo permite distinguir la aplicación del producto adquirido. Pero cuando el palacio de Carlos V se imponga como entidad artística propia y destacada, la forma del patio será parte de la identidad del conjunto, que adquiere relevancia en la disciplina de la Historia del Arte, por su singularidad.

VI.5. Versatilidad, autosuficiencia y sostenibilidad.

Los términos adobar y aderezar cerraduras y herramientas, entre otros objetos relacionados con la fragua, plagan los asientos contables de los documentos referidos a nóminas y gastos. Algunas claves de los procedimientos mudéjares que manifiestan los documentos las podemos fijar en las siguientes características:

- Eclecticismo. Soluciones estilísticas diversas y versatilidad de la escala de la obra, desde remedos a soluciones complejas, según la demanda del día a día.
- Autosuficiencia y sostenibilidad. La mayor parte de las operaciones pueden realizarse por cuenta de las cuadrillas que operan en las obras reales de la Alhambra. Por otro lado, nada se deshecha que no haya sido sobradamente utilizado, hasta lo irreductible. Reciclado que puede verse en la transformación de «cinceles quebrados» en otros de menor tamaño, en reparación de instrumentos (se calzan picos y mazas y se aguzan cinceles y escodas, recurriendo a la fragua y al herrero de la obra); se «adoban» cerraduras y se fabrican otras. Se adquiere tomiza para reparar la escala utilizada en las obras de las murallas. Esta política de ahorro puede verse en las botanas que se echan al pellejo del vino. Se adquiere acero en barras para la fabricación de cinceles de boca (se paga 147 reales a «Mendoza, mercader, por un quintal de acero en barras, para hacer cinceles para la cantera del Turro» (APAG, L-52-1, 29 de agosto de 1592). El 20 de noviembre de 1593 se aderezan 40 clavos copados para incorporarlos en las puertas nuevas construidas para la entrada principal de la torre de Comares.

Podemos considerar el método de albañilería mudéjar hoy día como ecológico, por el uso de productos de síntesis domésticas y transformaciones primarias.

- Síntesis básicas domésticas:

El jabón se emplea como lubricante para el torno de la grúa («cabritilla») que se usa en la construcción del palacio de Carlos V para subir las piezas que componían la cornisa de la fachada principal. Por su parte, el aceite, el vinagre y la estopa se usan en la

limpieza de los nuevos enchapados de azulejos. Igualmente, el aceite se aplica en el acabado de las nuevas yeserías.

- Mezclas básicas:

El «culaque» resultaba de la mezcla de cal, aceite y estopa triturada y se empleaba en fontanería «para el reparo de caños». Para la impermeabilización de los canales («brear los canales») se utilizaba una mezcla de sebo y pez. En el siglo XVIII hay referencias al empleo de una máquina trituradora para la estopa, denominada «piquera».

El «betún de fuego» era una mezcla, sin determinar las proporciones, de pez griega, resina y cera, empleada como pegamento para el mármol blanco, tanto en las baldosas del patio de los Leones como en las orejas de dichos animales de la fuente de igual nombre.

También betún para los moldes de yeserías (para desmoldar): «carbón mezclado con aceite».

- Materiales naturales recolectados y transformados en obra:

Se practica la recolección de materiales naturales: cañas (fontanería); barro (moldes de la yeserías y patinado de piedras); zarzos («sarços») para los «colgadizos» de los tejados; así como cepas para la fragua (para esta operación se compra una azada y un hacha, en febrero y octubre de 1593, respectivamente).

- Otras compras:

Igualmente, se adquieren materiales con denominación origen, como «cola de Flandes», empleada en carpintería, frente a la compra de cola especificada como «ordinaria».

Lienzos de algodón para hacer toldos para los canteros.

Se adquiere un reloj de arena de media hora para la merienda de los operarios.

Aparecen reseñados una amplia gama de clavos que responden a usos especializados muy sofisticados, y probablemente, en algunos casos, se trate de sinónimos. En la tabla siguiente he ordenado alfabéticamente los distintos tipos.

Tipos de clavos	
DENOMINACIÓN	USO
Cabriales	Encañar, clavar yeserías, zarzos (para las cubiertas)
Clavillos (también clavos «atanor»)	Embutir maderas en ventanas y puertas
Costaneros	Clavar maderas (estructura)
Hechizos	Clavar tablones (estructura)
Gemales	«para hacer unos bancos para subir cornisas» (palacio de Carlos V)
Saetines	Clavar cerradura
Saltorros	«Para el servicio de las reales obras» (materiales en almacén)
Vizcaínos	Tablas del suelo (estructura)
Volayques (también con b e i latina)	Tablas del suelo (estructura)

Es más que probable que se trate, en varios casos, de sinónimos. Es posible que haya errores del escribano. Parte de esta nomenclatura seguía vigente en el siglo XVIII, pues aparecen con igual denominación en documentos del siglo XVI.

VI.6. El patio de los Leones o la Bauhaus en la Alhambra.

Existe un lobby intelectual en torno a la Alhambra que impone su licencia cognitiva, de la que es muy difícil salir. Hay claramente una ideologización de la teoría crítica que subordina, en algunos casos, la objetividad de la realidad a una argumentación aceptada.

a. El arquitecto Leopoldo Torres Balbás, entronizado como el más riguroso restaurador de la Alhambra, es el autor de la rehabilitación del patio de los Leones, tal como ha llegado a nuestros días, en términos generales. Su proyecto implicó el desmontaje de la taza superior de la fuente de los Leones, que, junto al elevado surtidor, imprimía un sentido vertical a la imagen del patio; asimismo, desmontó las medias naranjas, con acabado cerámico, que remataban los cenadores o kioscos de los extremos del eje este-oeste del patio. Todos estos elementos transmitían a la imagen del patio un cierto orientalismo turco. Los cambios realizados por Torres Balbás imprimieron una visión horizontal y racionalista a la escena, eliminando elementos curvos y reemplazando las medias naranjas por sólidos puros, con tejados a cuatro vertientes, como pirámides. Esta imagen del patio es la única que he conocido y me gusta; sin embargo, en honor a la verdad, Torres Balbás interpretó de manera subjetiva, movido por sus gustos personales, el patio y eliminó los elementos históricos del mismo. La fuente tenía dos tazas, y esto no es una interpretación, según queda constancia en la memoria que redactó Alonso de Mena, encargado en 1624 de restaurar la fuente de los Leones, con motivo de la visita de Felipe IV a Granada. El texto de Alonso de Mena refiere las operaciones llevadas a cabo y proporciona una información adicional sobre la composición de la fuente de los Leones: «Y asimismo se limpiaron todas las letras árabigas que están alrededor de la *taza grande*» (el subrayado es mío) (APAG, L-206-2), lo que indica que la fuente tenía una *taza pequeña*. Esto quiere decir que Torres Balbás no empleó un método científico como se le atribuye, y entró en el subjetivismo crítico antiorientalista, teatralidad que aumentaba aún más en las medias naranjas de los pabellones.

En nuestra sociedad, cuya legitimidad reside en la escritura, el recurso probatorio dominante es el registro escrito y visual y su interpretación argumentada.

b. Modesto Cendoya fue el autor de la reforma de los kioscos coronados con bóvedas semiesféricas cerámicas, y se defendía de las críticas de su restauración reivindicando los fundamentos arqueológicos de la decisión de coronar los tejados de los kioscos con medias naranjas cerámicas. No se equivocó, como lo demuestran los documentos que hablan desde el inicio del siglo XVII, y reiteradamente, de «medias naranjas». La confusión de Cendoya radicó en los materiales y el color; originalmente eran de «laca de madera», y su diseño era demasiado folk, tal como muestra su uso de la cerámica vidriada.

La solución final adoptada por Torres Balbás de tejados a cuatro vertientes conecta con los pabellones extremos del patio de la mezquita de Qarawiyyin de Fez, fechada en el siglo XII, aunque su factura es más moderna y su imagen muy roma.

c. En realidad, el patio sufrió varias situaciones de ruina en su conjunto a causa del efecto de las aguas pluviales y las inundaciones, debido al deterioro de las instalaciones de las fuentes. Los leones que soportan la fuente se caracterizan por no responder a una unidad de criterio, al igual que presentan alturas distintas, lo que obliga a enrasarlos, dado que sobre ellos se dispone la taza que requiere un preciso nivelado. La diversidad a

la que responde cada león es difícil de evaluar, debido a su disposición circular que no permite ver una imagen completa y, por consiguiente, establecer comparaciones entre cada escultura, por lo que su visión es de una unidad ficticia.

La relación entre el agua de la taza y los caños de las bocas de los leones, que simulan verter el contenido de la misma, es engañosa, debido a que esta metáfora no se cumple físicamente, dada la independencia necesaria entre los dos sistemas hidráulicos. La combinación maravillosa de elementos propicia la imagen de una conexión imposible.

Puedo asegurar que es difícil que haya llegado una sola oreja original de los leones de la fuente a nuestros días. En el siglo XVII, en un plazo de 65 años, entre el año 1624 y 1691, las orejas de los leones fueron repuestas de manera radical; fueron rehechas y pegadas con «betún de fuego». La intervención de Alonso de Mena fue especialmente directa, al igual que el balance de deterioro que se hizo bajo la dirección de Juan de Rueda Alcántara, asistido por los maestros Diego López y Diego del Arco. Igualmente, en 1624, fueron actualizadas las «vexijas» (melenas), vueltas a cincelar, para limpiarlas, y realizadas otras de nuevo por Alonso de Mena. Las inscripciones que rodean la taza grande, la única existente hoy día, fueron perfiladas, junto a «las demás labores a punta de cincel» por el propio Alonso de Mena y «se bruñó la taza alta y baja» (APAG, L-206-2).

La metodología que aplicó Alonso de Mena en la rehabilitación del pilar de Carlos V y en la fuente de los Leones es propia de la época. Consistía en rebajar la pieza normalmente muy desportillada y volver a tallarla; en palabras de la tasación de los trabajos de Alonso de Mena en el pilar de las Cornetas, firmada por Francisco de Potes y Lechuga, los «tres mascarones estaban muy desportilladas las caras y parte de las frutas que tienen por cabelleras las rebajó [Alonso de Mena] y volvió a hacer de nuevo».

Se aconseja aplicar esta misma técnica en los leones del puente del Genil, en el mismo año (1624), para la puesta en escena de la entrada a la ciudad con motivo de la llegada de Felipe IV. En el expediente APAG, L-210-7, se recomienda la misma actuación: «Los leones [del puente del Genil], se han de picar y abrirles la faz bien». «Y los escudos de las armas... por estar la piedra muy gastada... se pueden fingir con yesería y encima retocarlos con colores». Estos son los criterios vigentes en el siglo XVII para la rehabilitación y restauración, que en aquel momento se denominaba «dorar» un objeto.



León del puente del Genil

La intervención de Alonso de Mena en los mascarones del pilar de las Cornetas (o de Carlos V) y el procedimiento de rebajar los elementos deteriorados, que eran prácticamente todos, y volverlos a tallar, para Gómez-Moreno desfiguró y quitó la pureza clasicista de dicho pilar. Alonso de Mena, igualmente, volvió a realizar las partes que se encontraban perdidas; es el caso de las fábulas de los tondos del plano de piedra arenisca y uno de los ángeles de la fuente.

La impresión que se deduce de la confrontación de los detalles que aporta Alonso de Mena en su escrito y la realidad que ha llegado a nuestros días del pilar de Carlos V es que prácticamente no existe nada del primer diseño claramente renacentista, y lo heredado es un pilar barroco; la intervención de Mena la podríamos considerar como una reconversión, actualizando el estilo. En realidad, lo único que queda de renacentista es la ideología de los propios textos historiográficos que reivindican, reforzados por su actual denominación, pilar de Carlos V, frente al nombre de las Cornetas, el original perdido, debido a que lo más antiguo tiene mayor valor. La observación de la obra muestra un conjunto de incoherencias formales, que van desde la falta de simetría entre el pilar y el fondo de piedra franca, a las forzadas relaciones entre los ángeles, el fondo de piedra arenisca y las cornisas del pilar donde han sido situados.

Estamos ante una situación flagrante de la renuncia al discurso científico y de la lectura del objeto artístico a través del filtro de la ideología, que se mueve bajo lo que definí en el capítulo V como «efecto Maelström», con la diferencia, en este caso, agudizada por la existencia de documentos conocidos sobre la modificación del estilo original de la fuente.

VII. Epílogo. El poder de una postal: la puerta del Vino, Falla y Debussy.

«Debussy traduce la pintura a música».

KANDINSKY

La reflexión que a continuación refiero sale de los límites de mi investigación. Pero han sido demasiado tiempo envuelto entre fanegas de yeso, troncos de pinos, clavos de todo tipo, ladrillos y piedra toba, que no podía menos que referirme al arte fuera de su condición material, cuando la imagen se impone a la pesadez de la materia y el conjunto de acciones del hombre es interpretado de manera sublime, en el momento en que todo el sudor del trabajo físico se ha evaporado y da paso a la esencia persuasiva de la imagen registrada en una fotografía.

VII.1. Materia y virtualidad. La postal Falla-Debussy.

La última gran contribución a la universalización de la puerta del Vino fue la composición musical de Debussy, de igual nombre, que ha generalizado la popularidad de este episodio de la Alhambra. Como es sabido, Manuel de Falla envió a Debussy, probablemente al final del año 1909, una postal con la imagen de la puerta del Vino que motivó la obra del compositor francés. En aquel momento, Falla no conocía la Alhambra, y Debussy tampoco conocía España, exceptuando su viaje a San Sebastián, ciudad en cuya antigua plaza de toros permaneció unas horas.

Conocemos la postal que envió Falla por la descripción que el propio músico hizo de ella:

«Adornado de relieves en color y sombreado por grandes árboles, contrasta el monumento [de la Alhambra] con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco».

Paloma Otaola González («Imágenes de España en la música de Debussy») ha señalado que la manera personal de Debussy de evocar Granada y España, basada en «la ambigüedad armónica», elimina los tópicos de la visión pintoresca y romántica de España:

«Así, de una visión romántica y pintoresca de España que cristaliza en una serie de clichés musicales se pasa gracias a la obra de Debussy a una visión personal, subjetiva e íntima de lo español, expresado con un lenguaje sonoro nuevo en el que siguen persistiendo algunas señas de identidad» (p. 11).

Y concluye:

«Entre los factores de este cambio podemos señalar primeramente el contacto con la música y los músicos españoles en París, y de manera relevante la música de Albéniz y su poder de evocación. A continuación, siendo sin duda el elemento más determinante, la renovación del lenguaje musical de Debussy. Si el compositor francés se inspira en los elementos esenciales de la música arábigo andaluza, su lenguaje armónico y

orquestal supera el ámbito de la música folklórica creando una visión de España intimista y personal» (ibíd.).

El empleo de la escala de tonos enteros por parte de Debussy, que es una escala nutrida exclusivamente por distancias de un tono, apareció en las composiciones de Liszt, y el empleo de esta escala sin semitonos está asociada a la música de Debussy: «su falta de semitonos (y por consiguiente la eliminación de la nota sensible) proporciona una calidad vaga y nebulosa», según explica pedagógicamente Otto Karolín.

Es admirable la capacidad de una imagen, a través de una postal, para hacer aflorar los sentimientos y emociones y provocar un cambio de estado decisivo: es la imagen de la puerta, pero también su especial recorte y ambientación en los límites de una fotografía.

En relación al diseño de la puerta de el Vino he tratado de encontrar un vínculo armónico proporcional entre el todo y sus partes. En realidad, la teoría que he expuesto entraría en contradicción con la armonía de un modelo canónico. Aquí se expusieron los resultados de un remedo que se circunscribe a una intervención posibilista con efectos más pintoresquistas que monumentales, modificando radicalmente el planteamiento musulmán por una reedificación mudéjar. Pero, en cualquier caso, con una gran capacidad para la emoción y la persuasión.

Otra cuestión es que un programa musulmán pudiera interpretarse de manera armónica y musical, según la metodología matemática platónica expuesta por Wittkower. Este extremo lo considero posible, pero ejercido por una vía distinta: la congruencia matemática basada en un módulo, que en la tradición constructiva sumeria es el ladrillo, inspiradora de las experiencias constructivas musulmanas. El pensamiento pitagórico de las relaciones proporcionales armónicas ha sido objeto de estudio por algunos autores en distintas experiencias geográficas, y aplicado en algunas secuencias de la Alhambra, aunque no hay certeza de que los episodios donde ha sido aplicado, tal como han llegado a nosotros, hayan mantenido su autenticidad: en la fachada de Comares, en el Cuarto Dorado y en los kioscos del patio de los Leones.

Pero veamos brevemente la cuestión de un método musical en la definición de las relaciones proporcionales armónicas en el espacio de la arquitectura en la tradición clasicista europea, especialmente italiana.

VII.2. Arquitectura y música.

Rudolf Wittkower, en su libro sobre *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (Madrid: Alianza, 1995), que estudia el periodo que transcurre entre 1450 y 1580, ha demostrado el papel de la armonía musical en la metodología proyectiva de la arquitectura, que en última instancia tiene su fundamento filosófico en el Timeo de Platón, y cómo los resultados formales de la arquitectura producida en este periodo no responden a una aspiración meramente estética, sino que son la consecuencia de un método que asocia armonías musicales y cósmicas, basado en una aritmética discreta:

«Platón encontró esta armonía en los cuadrados y los cubos de la proporción doble y triple a partir de la unidad, cuadrados y cubos que le llevaron a las progresiones geométricas 1, 2, 3, 4, 8 y 1, 3, 9, 27» (Wittkower: 148).

Anteriormente a esta afirmación, Wittkower mostraba la prueba de su teoría al citar a Francisco Giorgio, que fijó las medidas de la planta de la iglesia de San Francisco della Vigna, expuestas en términos numéricos, interpretables estrictamente en términos de intervalos:

«La proporción entre anchura y longitud de la nave propuesta fue de 9:27, interpretable, según Giorgio, como un diapasón y un diapente; es decir, una octava y una quinta» (ibíd., p. 146).

Infructuosamente, en la puerta del Vino he tratado de encontrar una relación proporcional y armónica entre las partes y el todo. Como he señalado, mi teoría manifiesta que la reedificación de la puerta del Vino es una solución plausible, que recurre a formas persuasivas, identificables en una primera impresión con el repertorio original musulmán, pero lejos del ejercicio canónico de una edificación original.

Lo que percibe y emociona a Debussy no es una relación proporcional ni armónica basada en unas relaciones mensurables. Se trata de la reducción de una imagen que evoca, con su sintaxis particular, un mundo más exótico que histórico, que él expresa así cuando se dirige a Manuel de Falla:

«Ha halagado mi gusto por las imágenes hermosas por uno de los lados que más me apasiona, pues ya sabe cuánto amo, desafortunadamente sin conocerlo, su país».

Es maravilloso que una imagen, que tiene un comportamiento virtual, pueda desencadenar un discurso musical, igualmente virtual, y un elogio de una cultura que le es ajena, pero admirada por Debussy.

VII.3. El valor de una postal: Picasso y el cubismo.

El papel de la postal en la creación artística es más trascendental de lo que pudiéramos pensar. Sin que tengan nada que ver con el caso de la puerta del Vino, dos hechos de especial interés artístico se relacionan con el fenómeno novedoso de la tarjeta postal. Picasso, con su obra *Las señoritas de Aviñón* revoluciona la pintura en el siglo XX y Arthur L. Miller, en su libro *Einstein y Picasso* (Barcelona: Tusquets, 2007) ha citado la tesis expuesta por Anna Baldassari, del Museo Picasso de París, según la cual Picasso utilizó postales con fotografías de mujeres africanas tomadas por Edmond Portier:

«La hipótesis de Anna Baldassari es que todas ‘las figuras de *Las señoritas de Aviñón* incorporan —a través de muchos estudios preparatorios— elementos formales de una de varias postales de Fortier. El parecido entre las postales de Fortier y el boceto de seis figuras realizado por Picasso en mayo de 1907 es demasiado grande para ser casual’» (Miller: 144-145).

Esta idea se relaciona con la búsqueda por parte de Picasso de un espacio «más allá de normas académicas», a la vez «que una inesperada libertad de movimiento».

La renuncia a un modelo occidental para renovar justamente la visión occidental se ha buscado con frecuencia en continentes de culturas radicalmente distintas. África es

recurrente, espacialmente, pero también temporalmente, fuera de la idea de tiempo-historia, situación expresada en el alineamiento de las figuras femeninas en el espacio neutro e infinito de la sabana africana.

La realidad puede inspirar la irrealidad, y puede llegar por distintas vías. No siempre nos podemos situar en el lugar adecuado físicamente, y la imagen circula con mayor celeridad que nuestro cuerpo, sostén de nuestra conciencia.

Esta obras —musical y pictórica, respectivamente— representan una innovación de principios del siglo XX, aparecen relacionadas con un lenguaje comunicativo moderno, la postal, que, a pesar de las modificaciones de los sistemas de comunicación, no ha dejado de tener vigencia.

VII.4. La vigencia de la postal.

La postal, en el presente, no ha sucumbido a los avances de la sociedad de la comunicación. En cierto modo, las redes sociales han heredado algunos aspectos del concepto de postal, al igual que se han aplicado recursos electrónicos al envío de postales, mediante el servicio *eCard*, que se gestionan desde los dispositivos móviles y son recibidos por el destinatario en formato analógico, personalizadas, además de lo que es común a la postal clásica, el mensaje textual, con la incorporación de una imagen propia del remitente. Por su parte, en las redes sociales, podemos considerar que la imagen se ejecuta con la intencionalidad de la postal, en la mayor parte de los casos, compartida con una amplia comunidad, cuando se difunde como público. Instagram representa, en todo su sentido, el concepto de postal avanzada, aunque desde mi punto de vista aún la idea heredada de la polaroid, que ejecuta en la red en tiempo real la captación de una imagen y su revelado.

VII.5. Bibliografía específica para el epílogo.

Barthes, Roland. *La cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 2010.

Kandinsky, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Karolin, Otto. *Introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

L. Miller, Arthur. *Einstein y Picasso* Barcelona: Tusquets, 2007.

Otaola González, Paloma. «Imágenes de España en la música de Debussy».
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554420>> (consulta: 21/03/2015), en *Dialnet* (online).

Sobre la historia de la postal:

<<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com.es/2008/12/el-origen-de-la-tarjeta-postal.html>>

<<http://webs.ono.com/tarjetaspostalesnet/historia.html>>

La puerta del Vino:

<<https://www.youtube.com/watch?v=gaEBT6deHxY>>

Conclusiones

a. La puerta del Vino es obra de la albañilería mudéjar.

La puerta del Vino está considerada como una de las construcciones más antiguas de la Alhambra. Sin embargo, mi trabajo de campo y los documentos que he investigado y expuesto demuestran que la puerta del Vino que ha llegado a nuestros días se realizó de nuevo, en una reedificación durante el transcurso de los años 1592 y 1593. No obstante, la interpretación final de su formalidad, tal como ha llegado a nuestros días, resulta difícil de dilucidar.

b. La generalización de los procedimientos mudéjares.

La metodología de rehabilitación de la puerta del Vino forma parte del modelo de restauración que se aplicó al conjunto de la Alhambra desde el siglo XVI. Los documentos permiten asegurar que no existe un solo resquicio de sus soluciones formales que no fuera afectado por la política de obras promovida por la realeza y, más tarde, canalizada por la Comisión de Obras y Bosques. Nos encontramos con una situación que podemos proclamar como la radical renovación de lo original para perpetuarlo, recurriendo a una sistemática mimesis y la aplicación de los conocimientos constructivos reconocidos en las Ordenanzas de la construcción.

c. Talladores y/o cortadores de yeso y filólogos.

En un determinado momento de este estudio aseguro que *«la datación del monumento radica en la escritura que recubre la cara interna de sus muros. La decoración de estas estancias es a la vez el objeto de estudio y su fuente documental»*. Sin embargo, a esta afirmación hay que contraponer la circunstancia de las remodelaciones drásticas y sucesivas, prácticamente cada tres décadas, de sus elementos, por una albañilería especializada en vaciados y talla de yeso, pero sin que hubiera filólogos que supervisaran las reposiciones de las yeserías deterioradas. Desde el siglo XVI, el proceso de renovación afectó a elementos expresivos tales como los azulejos, los mocárabes y las yeserías, vaciadas y/o talladas (el término de «yeserías cortadas» también se emplea).

El documento que transcribo en el capítulo VI sobre las condiciones para reponer las pinturas de la sala de Comares evidencia que no queda nada del dorado de sus yeserías. Es evidente que el original había desaparecido a finales del siglo XVII. En relación a las inscripciones de la taza grande de la fuente de los Leones, que es la que ha permanecido, fueron perfiladas en 1624, y bruñida la taza en su conjunto. En estos procesos de renovación de las yeserías es más que probable la distorsión de sus discursos letrados.

d. Formalidad, emoción y sentimientos.

El despliegue fotográfico sobre la puerta del Vino es extraordinario y muestra la fascinación que este episodio arquitectónico, autónomo respecto a los demás componentes de la Alhambra, ejerce entre los visitantes. Atrae la imagen rotunda de un episodio aislado y que resume virtualmente la identificación subjetiva de las características del arte musulmán.

Ante mi demostración de que la puerta del Vino es un elemento reedificado sobre los principios de la albañilería mudéjar hay varias interrogantes sobre su capacidad persuasiva visual.

Una interpretación es que en su formalidad final hay una impronta cristiana debido a los ejecutores de su reedificación; sin darnos cuenta, ha propiciado una asimilación a nuestra percepción y normas visuales, un modelo necesariamente edulcorado, al que se le ha tratado con soluciones más próximas a nuestro paradigma formal occidental (sin que este fuera el objetivo de sus artífices). Esta impronta supra occidental creo que hace de la puerta del Vino, como en general de la Alhambra, un edificio más seductor, al plantear una tensión entre su exotismo original y su asimilación a la percepción occidental, necesariamente alambicada en los modelos vigentes en aquel momento. Es decir, la puerta del Vino aúna, en una síntesis lograda, la formalidad exótica musulmana y la sintaxis ejecutiva de un modelo occidental. La propia denominación de puerta del Vino resulta igualmente intrigante y seductora.

En relación a la inspiración que motivó la postal que envió Falla a Debussy, demuestra la capacidad persuasiva de las soluciones formales aplicadas por los responsables de mantener en pie la integridad de las partes del monumento. Es la inmediatez de las formas la que prima sobre la conciencia crítica y supedita el estilo, como clasificación de la arquitectura de una determinada época, sobre el incontrolable estado emocional y sus consecuencias en la inspiración.

e. La inestabilidad de las denominaciones.

No existe una relación directa entre la terminología histórica que se ha impuesto desde el positivismo en la descripción del monumento, y la empleada en los asientos contables relacionados con sus obras de mantenimiento y reedificación. Existe una distancia considerable entre el lenguaje dirigido a una comunidad laboral reducida, cuyos términos y variaciones son suficientes para identificar el objeto, y la fijación de una terminología inequívoca y universal utilizada en los programas académicos. Debido precisamente a que el lenguaje empleado en los documentos de gastos se expresa en un rigor suficiente para la comunidad que intervine y es ajeno a los planteamientos teóricos de los historiadores, resulta complicado la búsqueda de un documento probatorio para respaldar una hipótesis. En la base de esta cuestión, se sitúa la diferencia entre la función original del documento y la prueba histórica.

Igualmente, hay que tener en cuenta que las operaciones propias de la construcción se mueven en una lógica muy distinta del discurso *a posteriori* de la investigación histórico-artística, y que las preocupaciones de las especialidades de la albañilería distan mucho del sentido trascendental desde el que vemos el arte los historiadores y, en

general, el público. Los autores de estas reedificaciones se mueven en el mundo pesado de la materia y, económicamente, en el nivel de la subsistencia, según puede deducirse de los salarios que he recogido en distintas fechas, con aumentos insignificantes respecto a la carestía de la vida.

f. Dos estilos y una misma cuadrilla.

La convivencia de dos obras de estilos y procedimientos muy distintos muestran, a nivel práctico, el difuminado de las soluciones formales tal como las entendemos en términos académicos, como hechos contrapuestos incluso enfrentados, y la flexibilidad de los planteamientos en el nivel de la práctica material. La situación estudiada en los documentos pone de relieve la eficacia del modelo de formación regido por las ordenanzas de construcción y las cualidades resolutorias de la albañilería mudéjar.

La clasificación académica de los estilos y la realidad material señalan una disfunción entre producción material y teoría. En esta investigación he señalado las dificultades para identificar, a través de las formas, cronologías y estilos los objetos artísticos anepigráficos, y, en este sentido, he constatado la insuficiente formación que nos transmiten los programas académicos. Creo que no es posible transmitir más de lo que se hace en el ámbito de los estudios académicos, y los desafíos de los investigadores requieren un esfuerzo personal en el ejercicio crítico de la observación y del trabajo de campo. Además, es probable que los conocimientos que pueden transmitirse desde las instancias docentes especializadas sobre arte estén más próximos a la posibilidad de alcanzar salidas profesionales, de tipo administrativo, que a la vocación investigadora, que en ciertas experiencias resultan conflictivas, desde el punto de vista de la interpretación del objeto y de la operación de acuñar un proceso que relacione las diversas fuentes sobre la que construir una hipótesis.

También hay que tener en cuenta la ideología que subyace en los historiadores en relación a la aceptación de los puntos de vista que se han impuesto en la tradición, aunque no existan pruebas que avalen estos planteamientos. Hay una tendencia a suponer que lo antiguo tiene mayor valor, al haberse impuesto la curiosidad del viajero que busca lo auténtico sobre la esencia del discurso artístico que se prolonga en el tiempo. En este sentido, mi formulación del «efecto Maelström» pretende reivindicar los planos cronológicos y la exigencia crítica de su delimitación sin que por ello pierda valor el monumento.

Bibliografía

- Gallego y Burín. *Granada. Guía artística e histórica*. Granada: Comares, 1996.
- Gómez-Moreno, Manuel. *Guía de Granada*. Tomo I. Granada: Archivum y Centenario, 1994.
- Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX y XI*. Madrid: Centro de estudios históricos, 1919. Edición facsímil de Patronato de la Alhambra, 1975.
- «Granada en la fotografía del siglo XIX» (*Catálogo*). Granada: Diputación de Granada, 1992.
- Hagen, Katrin, y De la Cruz Márquez, Rafael. «El agua y los bosques de la Alhambra» (online)
<http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal_web/servicios_generales/doc_tecnicos/2010/agua_domesticada/parte_1/EAD10.pdf> (consulta: 21/01/2014).
- Hoag, John D. *Arquitectura islámica*. Madrid: Aguilar, 1976.
- Juste, Julio. Los colores de la Alhambra. *City Wiki* (online)
<http://citywiki.ugr.es/wiki/Los_colores_de_la_Alhambra> (consulta: 21/01/2014).
- «Legalidad, conocimientos y patrimonio inmueble urbano (1777-1865). Ilustrados y románticos en la configuración del centro histórico de Granada», en *e-rph* (online)
<<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/estudiosgenerales/estudios/articulo.php>> (consulta: 21/01/2014).
- Viviendas señoriales al sur del Albaicín*. Granada: Festival de Internacional de Música y Danza de Granada, 1997.
- Kubisch, Natascha. «La arquitectura de los almorávides y almohades». *Islam. Arte y arquitectura* (Hattstein, Marcus y Delius, Meter, Eds. Barcelona: h.f.ullmann, 2007).
- Michell, George. *La arquitectura del mundo islámico*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Torres Balbás, Leopoldo. *La Alhambra y el Generalife de Granada*. Madrid: Plus Ultra, s. f.
- «Diarios de obras en La Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, nº 1, 1965.
- Rosenthal, Earl E. *El Palacio de Carlos V de Granada*. Madrid: Alianza, 1988.
- Ordenanzas de Granada de 1552*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2000.
- Papadopoulos, Alexandre. *El Islam y el arte musulmán*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Pavón Maldonado, Basilio. *Estudios sobre la Alhambra*. Cuadernos de la Alhambra. Anejo II. Granada: Patronato de la Alhambra, 1977.