

LA ALHAMBRA: DEL PALACIO NAZARÍ AL PALACIO DE CARLOS V

Pedro A. Galera Andreu

El tema objeto de este texto es la Alhambra vista de una manera global, como un conjunto en el que existe un palacio o varios palacios nazaríes —ésta es una de las primeras cuestiones a abordar— considerado el único —o los únicos de estas características— que ha llegado prácticamente íntegro hasta nosotros y, por otro lado, con la peculiaridad de que vio construir dentro de su recinto un palacio renacentista en el siglo XVI; todo lo cual da origen a un planteamiento muy interesante de confrontación, de enfrentamiento dialéctico entre el nuevo poder cristiano, imperial en este caso, y el viejo poder musulmán.

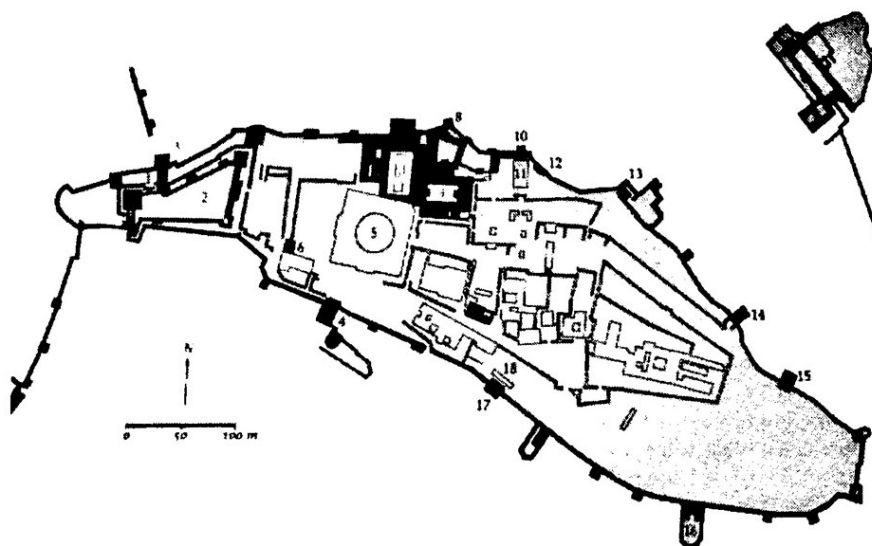
La primera cuestión, la de un palacio o varios palacios nazaríes, estriba en sí, efectivamente, hoy podemos considerar la serie de dependencias que el visitante recorre dentro del área palacial como una multiplicidad de construcciones palaciegas, concebidas independientemente a lo largo de los siglos de ocupación de la Alhambra por la dinastía nazarí, o, por el contrario, sólo cabe hablar del Palacio, eso sí, dividido o fragmentado en diversas unidades. A favor de la propuesta plural encontramos a la mayor parte de arqueólogos e historiadores, desde Gómez-Moreno González hasta James Dickie en nuestros días¹, que han establecido hasta seis palacios dentro de las murallas de la Alhambra. En apoyo de la propuesta singular, la polémica y encendida defensa de E. García Gómez y la más matizada de O. Grabar, entre los más notables de una vía minoritaria².

El planteamiento plural viene dado por la consideración del recinto de la Alhambra como un conjunto urbano, la Madinat al-Hamra, o ciudad pala-

¹ A este respecto: GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M.: *Guía de Granada*, Granada, 1892. Ed. Facs. Univ. de Granada, 1994; TORRES BALBÁS, L.: *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*, «Ars Hispaniae», IV, Madrid, 1949; DICKIE, J.: «Los palacios de la Alhambra», *Al-Andalus*. Y del mismo, *Las artes islámicas en España*, Catálogo Exposición, Madrid, 1992, entre otros.

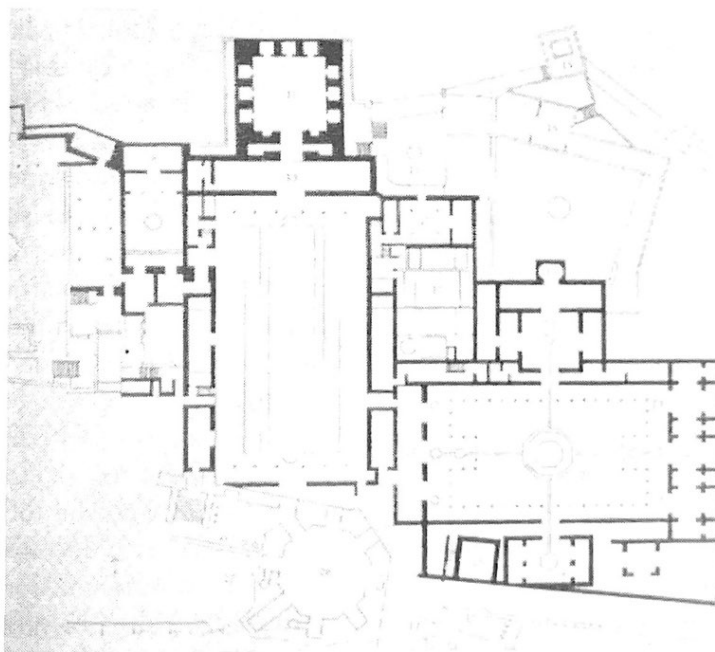
² GRABAR, O.: *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid, 1980; GARCÍA GÓMEZ, E.: *Foco de antigua luz sobre la Alhambra desde un texto de Ibn-al-Jatib en 1362*, Madrid, 1988.

tina encerrada en sus murallas que la aísla y diferencia de la Madinat Garnata, extendida a sus pies. Una ojeada al plano general de ese conjunto en forma de «barco anclado entre la montaña y la llanura», como lo describió Torres Balbás, nos muestra la parte de la Alcazaba, o núcleo fuertemente defensivo y militarizado a modo de proa de ese barco, y, a partir de ahí, salvando una depresión que fue colmatada a raíz de la conquista con la creación de un enorme aljibe, se inicia el plano de la Madinat con dos vías de acceso. Una es la calle Real Alta, que tras franquear la Puerta del Vino asciende tocando el Palacio de Carlos V hasta lo que hoy es el Parador de San Francisco, uno de los seis palacios, pero que debía continuar a través del actual Secano hasta llegar al extremo oriental. Esta arteria separa claramente a todo lo largo la parte meridional, donde se encuentra el Palacio de Abencerrajes, casi frontal a San Francisco, de la septentrional, donde se concentran los «palacios» de la Casa Real y por tanto los más significativos, lo que nos indica la existencia de un área palaciega por antonomasia bien diferenciada del resto de la ciudad y de otros palacios. Por otra parte, desde mediados de este siglo, tenemos conocimiento de otra calle más fragmentada que, con el nombre de Real Baja, iba bajo el Palacio de Carlos V para dar acceso al palacio o Cuarto de los Leones y a la Rauda o cementerio Real, a espaldas de dicho Cuarto, para alcanzar, finalmente, el Partal, este pabellón hoy solitario, resto de una construcción similar al de Comares, donde se pierde su rastro. Partal, Leones y Comares son las tres grandes unidades de ese área palaciega, que la corriente mayoritaria reconoce como Palacios individualizados, a la que habría que unir el llamado del Conde de Tendilla, al sureste del Partal, del que no quedan más que cimientos, hoy transformados en jardines, y el de San Francisco, donde los Reyes Católicos fundaron un convento de franciscanos y en el que, en un principio, fueron enterrados los monarcas.



Planta del recinto de la Alhambra.

Una visión más en detalle del núcleo fundamental, formado por Comares y Leones, permite apreciar la yuxtaposición de estos dos organismos articulados por sendos patios, pero de configuraciones y ejes distintos. El primero, patio rectangular dispuesto de norte a sur; el segundo, de forma más cuadrangular, de este a oeste. Como quiera que ambos fueron unidos en tiempos de Carlos V a través de un corredor para enlazar con las nuevas habitaciones cristianas construidas entre el patio de la Reja y el de Lindaraja, esto sirvió de argumento para reforzar la idea de palacios independientes, apoyado sin duda en la descripción que hiciera Luis del Mármol a comienzos del siglo XVII: «Estos alcázares o palacios reales son dos, tan juntos uno de otro, que sólo una pared los divide»³. Sin embargo, otro informador coetáneo, Gaspar de León, en 1617 se refiere a la Alhambra como las «casas reales viejas de los reyes moros», que «aunque es toda una casa, está repartida en aposentos y quartos, y los dos más principales son el Quarto Real que llaman de Comares y el Quarto Real de los leones...»⁴. Quizá los testimonios no sean tan contrapuestos si pensamos que la acep-



Comares y Leones. Planta.

³ MÁRMOL CARVAJAL, L.: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, Málaga, 1600; B.A.E., n.º 21, Madrid, 1946. Cit. por SIMONET, Francisco J.: *Descripción del Reino de Granada sacada de los autores arábigos, 711-1492*, 1872. Reed. Amsterdam, 1979, p. 254.

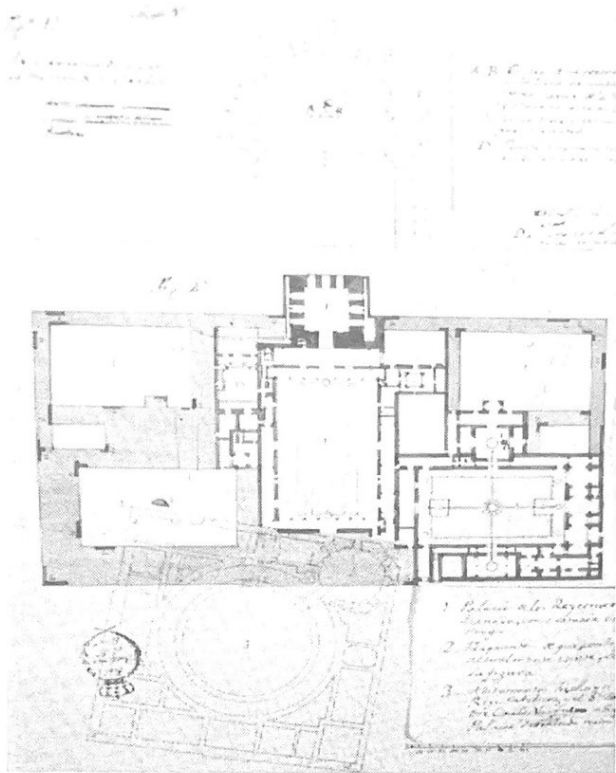
⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «Relación de las obras de la Alhambra hecha a 7 de febrero de 1617 por D. Gaspar de León», *B.S.E.A.A.*, XIV, Valladolid, 1948, pp. 225-226.

ción del término «palacio» en aquella época tenía su origen en el de salón o sala principal. Por otra parte, adelantemos que el constructor de Leones y de la mayor parte de Comares es un solo monarca: Muhammad V. La labor constructora de este rey ha sido resaltada de manera especial por García Gómez en su reciente libro de *Foco de antigua Luz...*, a partir de un texto del poeta e historiador Ibn al Jatib, según el cual sería el responsable de toda la Alhambra en sus tres cuartas partes, al menos, y lo que es más significativo, la motivación que habría dado lugar a ello: la celebración del triunfo obtenido en la batalla de Algeciras (1369), tesis mantenida también por Oleg Grabar.

Si este argumento histórico avala un sentido unitario para el conjunto palaciego, otro muy curioso, de índole arquitectónico, se podría traer igualmente a colación, ya que entronca con uno de los principales problemas que se plantea también García Gómez, el de la ausencia de una fachada principal que selle esa unidad desdibujada. Esta cuestión es la que se planteó José de Hermosilla al realizar por encargo de la Academia de San Fernando el levantamiento de los planos de la Alhambra, en 1766. «Tengo apuntado y obserbado –escribe Hermosilla, haciéndose eco de la perdida fachada que estuvo buscando Al-Gazzal, embajador de Marruecos en tiempo de Carlos III–, que todo el palacio era la figura de una T cuyo pie era el patio grande del estanque y torre de Comares y los brazos del Patio de los Leones y otro que habia al lado opuesto donde oy esta la vivienda del alcaide cuios fragmentos y figura por los vestigios que aparecen es lo mismo y todo esto lo abrazaba y unia la entrada que sin duda estaba al medio día y se demolio para el Palacio del Emperador»⁵. He de adelantar que esa supuesta fachada no ha aparecido en las varias catas arqueológicas que se han hecho y, pese a la teoría de García Gómez, que sostiene que la puerta, demolida, se trasladó al área del Mexuar en el siglo XVI, no coincide con la lectura de los documentos de la época. Por otro lado, las mismas inscripciones árabes de la fachada interior del palacio en el patio del Cuarto Dorado, con poemas de Ibn-Zamrak, dejan pocas dudas sobre su autenticidad y sobre su lugar original⁶. Pero de todas formas, la lectura de Hermosilla supone, pese a toda la carga idealista o de prejuicio académico, un magnífico ejercicio de recomposición donde ese esquema básico en forma de «T» se encuentra en muchos complejos de arquitectura militar medieval, aparte de las estructuras de «villae» del Bajo Imperio con las cuales enlaza la tipología de palacios-fortalezas musulmanes de Oriente Medio y a la que no es ajena la Alhambra.

⁵ RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *La memoria frágil. José de Hermosilla y «Las Antigüedades Arabes de España»*, Madrid, 1992, p. 78.

⁶ Sobre la fachada de Comares, FERNÁNDEZ-PUERTAS, A.: *La fachada del Palacio de Comares: situación, función y génesis*, Granada, 1980.



Plano de la Alhambra. José de Hermosilla. 1766.

En efecto, el análisis estructural que en su día hiciera F. Bargebuhr⁷ del monumento nazarí en relación con esa arquitectura tardorromana de compleja composición policéntrica y la excelente filiación establecida por O. Grabar con los primeros palacios islámicos, fronterizos y aislados, y las ciudadelas dentro de las ciudades, tipo Aleppo, que se funden en el caso granadino, constituyen una sugerente hipótesis de esa estructura interna en la que, como dice Grabar, «hay mucho de camuflaje consciente»; todo ese efecto de sorpresa trazado por los continuos hiatos existentes entre las distintas partes y las comunicaciones zigzagueantes entre ellas, junto al contraste entre los desnudos volúmenes externos y la suntuosidad interior, pueden mostrar «que los arquitectos de la Alhambra ilustraron, de una manera que no se ha conservado tan perfectamente en ningún otro sitio, el significado profundo del palacio-ciudadela o del palacio-fortaleza, poseedor de un secreto que la construcción trata de defender»⁸.

⁷ BARGEBUHR, F. P.: *The Alhambra: A cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain*, Berlín, 1968.

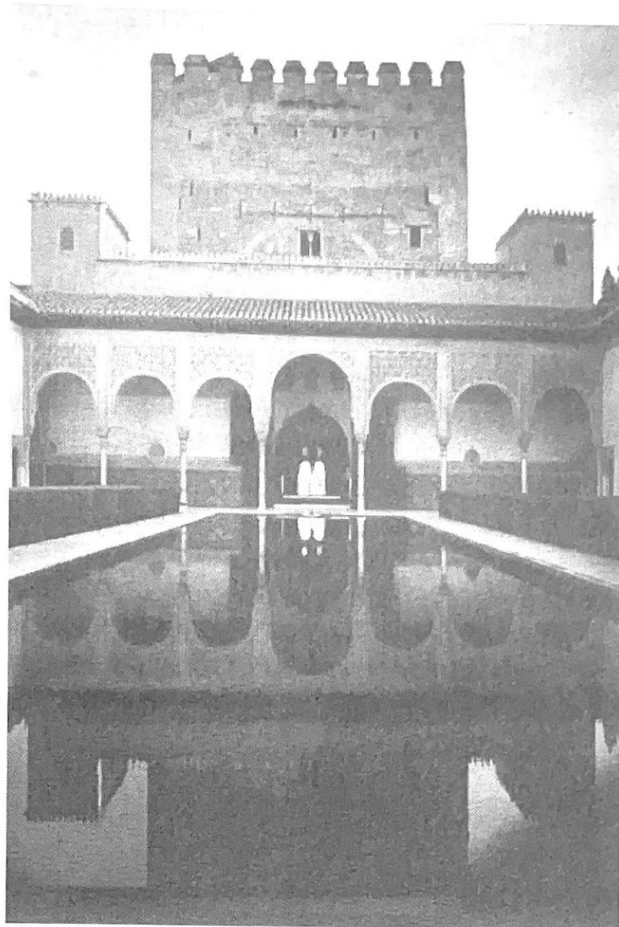
⁸ GRABAR, O.: *Op. cit.*, p. 114.

Una segunda cuestión a abordar, ligada con la anterior, es la del significado o significados de la Alhambra, atendiendo principalmente a sus funciones públicas y privadas, puesto que ambas, parece fuera de dudas, que se daban; sin embargo, no están, ni mucho menos claros, los ámbitos específicos para cada una de ellas. El estado en que ha llegado hasta nosotros, tan fragmentado, tan falto de documentación y, sobre todo, tan dominado por la visión romántica, ha hecho de la Alhambra un paraíso lleno de connotaciones de placer. Esta visión, fruto de la ecuación que identifica orientalismo islámico y disfrute sexual, ha motivado que se contemple la mayor parte del conjunto como una magnífica y suntuosa habitación privada, dominada por la presencia del harén, siempre oculto. La postura de estudiosos e historiadores, por su parte, ha tendido a dividir funciones entre las dos grandes unidades, Comares y Leones, correspondiéndole a la primera las públicas y a la segunda las privadas; una esquematización bastante simple, que el mismo texto de Ibn-al-Jatib desempolvado por García Gómez pone en evidencia cuando en este último Cuarto se desarrolla la gran recepción de la Fiesta del Mawlid, que da pie a la descripción del Palacio, y a propósito del cual se citan dos Mexuares construidos por Muhammad V, uno de los cuales se sitúa en un patio contiguo al de los Leones, posiblemente el actual de Lindaraja.

Resulta, pues, muy difícil establecer drásticas divisiones funcionales por unidades o áreas, siendo más cauto pensar en la confluencia de unas y otras en cada una de esas unidades, aunque sin mayores precisiones, ya que la falta de documentación y de otros palacios con tradición de uso nos impiden ir más lejos. En todas ellas encontramos habitaciones en planta baja y alta, lo que tradicionalmente se ha explicado como de uso estacional; la primera para el verano y la superior para el invierno, sin duda por asociación con una práctica común en la mayor parte de Andalucía para la vivienda y para los edificios públicos, los Ayuntamientos, por ejemplo; pero tampoco existen pruebas concluyentes al respecto.

En principio, las inscripciones que corren por los muros de todas las dependencias han servido, o pueden servir, como fuente de conocimiento para desvelar los significados de la Alhambra; pero aún así hay que hacer constar que, aparte de las de contenido coránico y las laudatorias para el poder real, aquellas que hacen referencia a aspectos descriptivos, por su lenguaje y estructura poética, no siempre se muestran unívocas en sus significados ni fácilmente asequibles a nuestra comprensión. Con su ayuda, no obstante, recorreremos los núcleos más importantes del palacio.

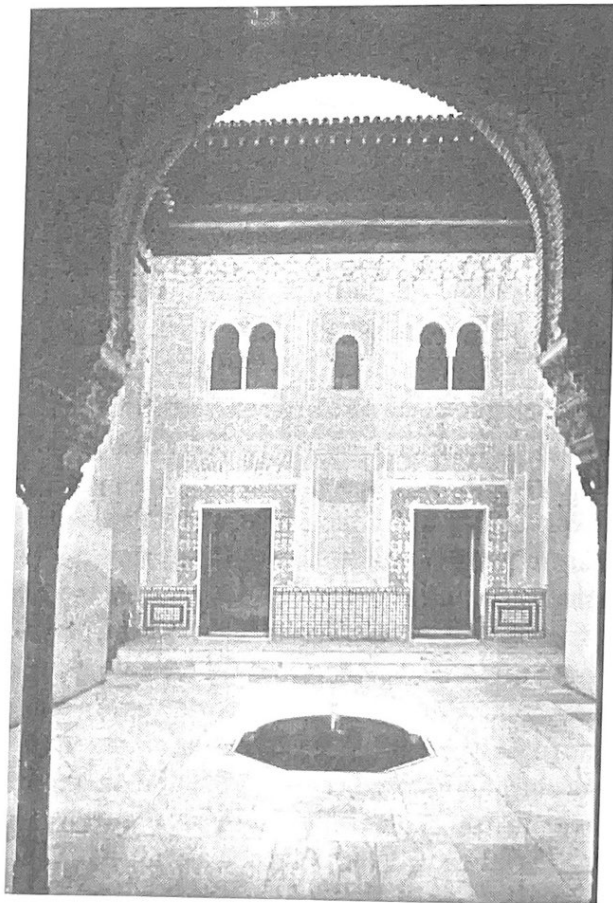
Comenzaremos por Comares, al que se le atribuye genéricamente el papel de centro del poder público y representativo del sultán. Articulado en torno al patio de Arrayanes, de dimensiones rectangulares y forma muy alargada, con galerías paralelas a norte y sur que dan paso a las estancias nobles, tiene su sala principal en el interior de la torre de Comares.



Patio de Arrayanes.

Previamente, para llegar a él, se ha de atravesar el mexuar (Cámara o Consejo), donde se atienden asuntos administrativos y judiciales de la ciudadanía. Hoy es uno de los complejos más reformados y por tanto más equívocos de la Alhambra, hasta el punto de que se duda de su exacto emplazamiento. Está precedido por dos patios escalonados, en uno de los cuales había una mezquita, de la que queda el arranque del minarete y, en frente, una galería, llamada de Machuca por ser la residencia del artista y escudero Pedro Machuca. El Mexuar, propiamente dicho, una sala cubierta con ventanas a este último patio, está prácticamente reconstruido entre los siglos XVI y XVII, al convertirse en capilla tras la conquista. Las inscripciones árabes que tiene son fragmentarias y aluden a una mezquita, junto a otras laudatorias para el célebre monarca Muhammad V y la alusión a un Mexuar, aunque la sala ofrezca pocos indicios de servir para tal función. Al fondo de la misma existe además un pequeño oratorio sobre la muralla.

Desde esta sala se pasa a un patio contiguo, llamado hoy del Cuarto Dorado, por la única habitación que tiene, dispuesta al norte, y que fue redecorada para estancia de la Emperatriz Isabel de Portugal. Sin embargo, hasta el siglo pasado se le denominaba Patio de la Mezquita. Como quiera que en su lado sur se sitúa la famosa fachada, ya aludida, de acceso al centro de Comares, algunos lo consideran un elemento de paso entre lo «público» y lo «privado», aceptando un papel de sede ocasional de Justicia Real con la presencia del monarca de espaldas al rico dosel de la fachada. Ésta, en sus inscripciones, lleva una importante cita coránica: «Su trono comprende los cielos y la tierra...» (II,256), lo que, unido al vuelo del magnífico alero de madera a modo de gran dosel, justificaría –en opinión de J. Dickie– la presencia esporádica del sultán y revalidaría su carácter de auténtica Entrada al Palacio con esa enigmática doble puerta, recogida asimismo en las inscripciones poéticas del muro como «la puerta donde se bifurcan (los caminos) y a través de la cual el Este envidia al Oeste...».



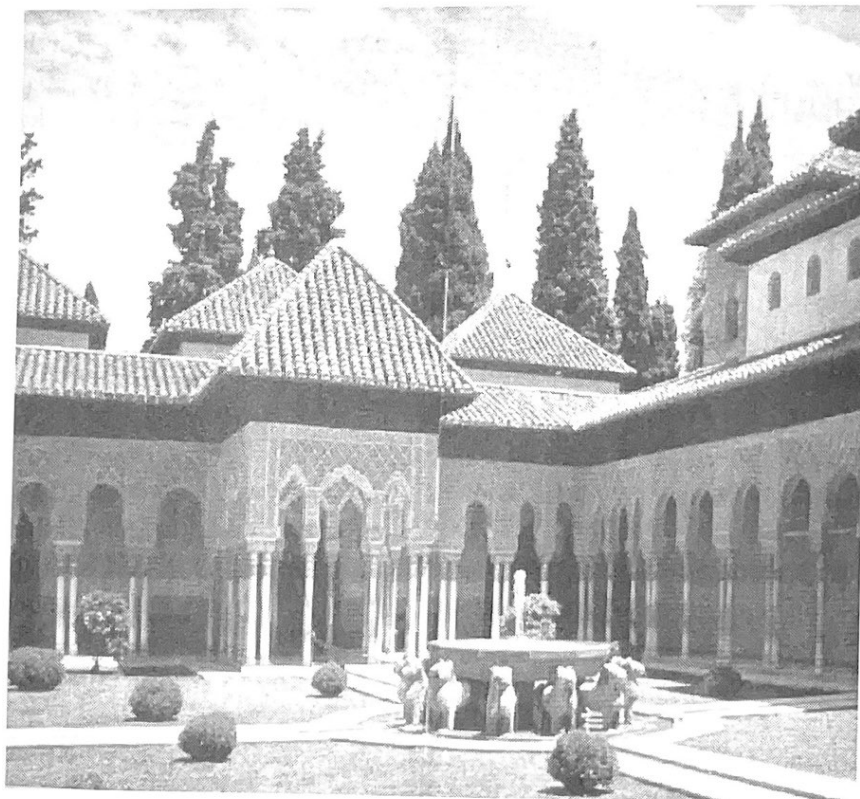
Patio del Cuarto Dorado, también llamado, en el siglo XIX, Patio de la Mezquita.

El tránsito, en acodo, a través de la puerta hacia el patio de Arrayanes, aunque correcto en su concepto, no se corresponde tampoco con exactitud arqueológica a la verdadera entrada. En cualquier caso, el efecto sorpresa está asegurado. El bloque protagonista lo forma la torre que da nombre al conjunto, precedida de una sala rectangular llamada de la barca por la forma de su techumbre, una bóveda esquifada, y la bella galería que da al patio de falsos arcos de yesería sugestivo pórtico, preludio de la riqueza y suntuosidad interior. En efecto, el hueco de la torre cuadrada, como ocurre en otras torres defensivas del recinto, se convierte paradójicamente en habitaciones dentro de la peculiar condición de palacio-fortaleza que señalamos. En este caso resulta especialmente solemne, pues se trata del Salón del Trono, según precisa una inscripción sobre el nicho central del muro norte cuyo final acaba con estos versos: «Y me eligió para ser solio del reino; ayude a su excelsitud el Señor del trono y solio divino». No obstante, existen otras alusiones y símbolos que, sin abandonar ese aspecto de sede del poder terrenal, trasciende a su origen divino por medio de la espectacular cubierta de madera formada por paneles de madera inclinados, alusivos a los siete cielos de que habla el Corán y sobre los que está el trono del Todopoderoso, aclarado también a través de otro poema que corre por debajo. Aparte, existen fórmulas de conjuros para Yusuf I, el constructor inicial, y otras de exaltación para su hijo, Muhammad V, reformador de la estancia. Un pequeño oratorio y un retrete, situados a ambos lados entre este salón y la precedente sala de la Barca, prueban la habitabilidad de este núcleo, así como la existencia de cámaras en el piso superior de la torre, si bien conviene prescindir de las dos torrecitas laterales, invento de la restauración romántica de Contreras en el siglo pasado. Más problemático resulta el significado de la sala de la Barca, sobre todo como habitación de verano del monarca. En cuanto a las habitaciones de los lados oriental y occidental del patio se encuentran muy desfiguradas, aunque se intepretan como residencia de las esposas oficiales del sultán.

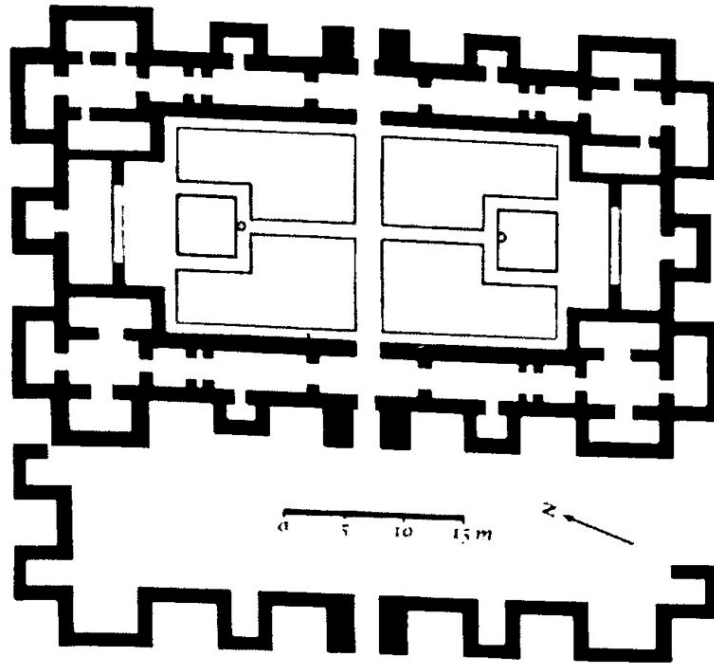
Al noreste del patio, en subterráneo, los baños, aunque parecen de época anterior a Yusuf, éste debió acomodarlos para su anexión a Comares, pese a que no haya una comunicación directa, como tampoco la hay con Leones; sin embargo, situados estratégicamente entre ambos, se convierte en un punto de observación desde la parte superior de la sala de las Camas respecto a los espacios estrictamente palaciegos, lo que implica de forma ambigua, una vez más, lo público con lo privado, como ha sugerido O. Grabar.

El conjunto de Leones, al no tener un salón de Trono específico ni conocerse función o significación precisa para alguna de las salas que lo conforman, ha hecho que se contemple como el espacio de recreo por antonomasia: «función terapéutica», le asigna Dickie, para quien se trata de una «villa rústica» en el corazón de una ciudad. No parece que sea tan

simple, sin embargo, a la vista de la importancia de los temas iconográficos que se acumulan. Para empezar, el patio en sí, con su monumental fuente sostenida por doce leones y cuatro canales de agua que compartimentan el espacio y que enlazan con el interior de las salas. Esta visión cuatripartita del jardín del patio, visible con anterioridad en el Alcázar de Sevilla (s. XII) y en el maltrecho castillo de Monteagudo (Murcia), sin duda el precedente tipológico más claro dentro de la Península, sugiere una representación o alusión al Paraíso bíblico, sobre todo cuando un poema de Ibn-Gabirol del siglo XI describe un palacio donde hay «un estanque que semeja al mar de Salomón, pero que no descansa sobre toros...». Si del patio pasamos a las dos salas del eje norte-sur, conocidas como de las Damas y Abencerrajes, respectivamente, de cuyos centros parten dos de los canales que van a la fuente, vemos que ambas están cubiertas por las más espectaculares bóvedas de mocárabes existentes en la Alhambra, de base poligonal, aludidas en la poesía de Ibn-Zamrak; en la primera de las salas, como bóvedas celestes, con lo cual volvemos a los significados cosmológicos, presentes ya en el Salón de Comares. Pero, es que también en ese poema de Ibn-Gabirol, no se sabe bien si referido a un palacio concreto (La Alhambra) –como piensa Bargebuhr– u otro ideal, se alude a la bóveda de una sala que:



Patio de los Leones.



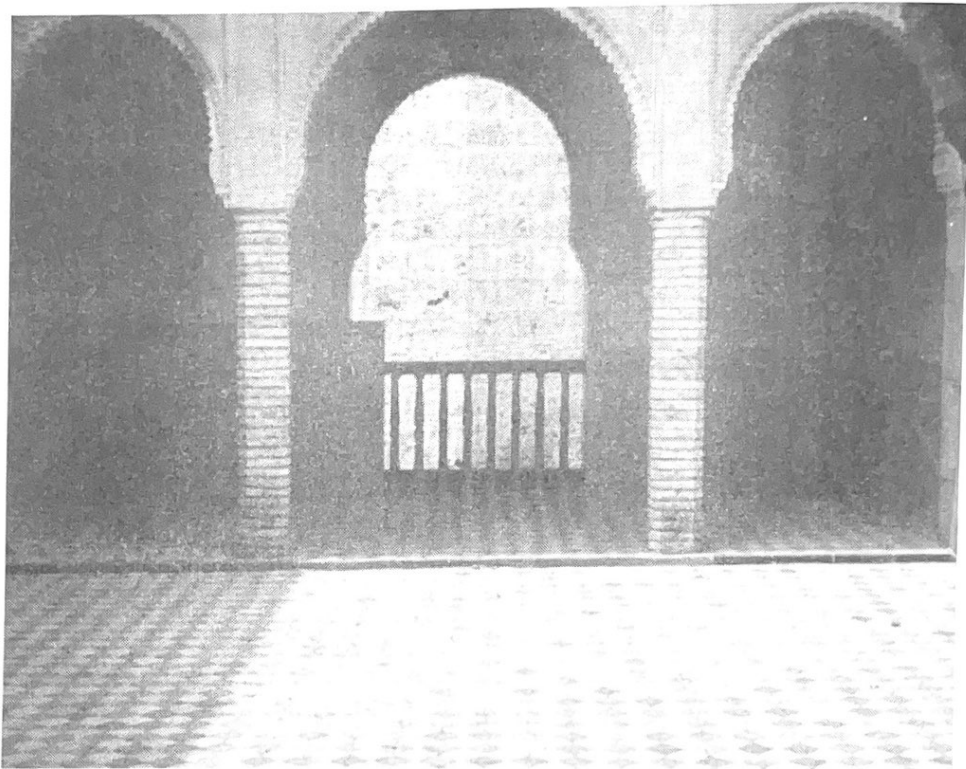
Palacio de Monteagudo, Murcia. Planta.

«Cual tálamo de Salomón, está
colgada del ornato de las cámaras;
parece que da vueltas girando entre los brillos
de alabastros, zafiros y bedelios...»⁹

Por otra parte, la Sala de la Justicia, en el lado este, ofrece la singular ornamentación de tres bóvedas decoradas con pinturas sobre cuero en las que se representan un conjunto de monarcas nazaríes y escenas caballerescas de inspiración cristiana, pero con claro protagonismo de los héroes granadinos. Si la idea de las cúpulas o bóvedas giratorias está presente en las construcciones palaciegas desde los tiempos de Nerón (Domus Aurea), pasando por los monarcas persas hasta el mundo islámico en el siglo X, la iconografía directa de la dinastía nazarí y esos triunfos poéticos, difícilmente pueden dissociarse del hábito de victoria y su conmemoración, que anima toda la intervención de Muhammad V. No olvidemos, además, que había sido depuesto del trono y vuelto a él en 1362, fecha a partir de la cual se ha de entender todo este vasto programa, sobre todo tras el éxito militar de Algeciras (1369). ¿Lugar de habitación y de función pública para este armónico conjunto? La respuesta se hace mucho más dudosa que

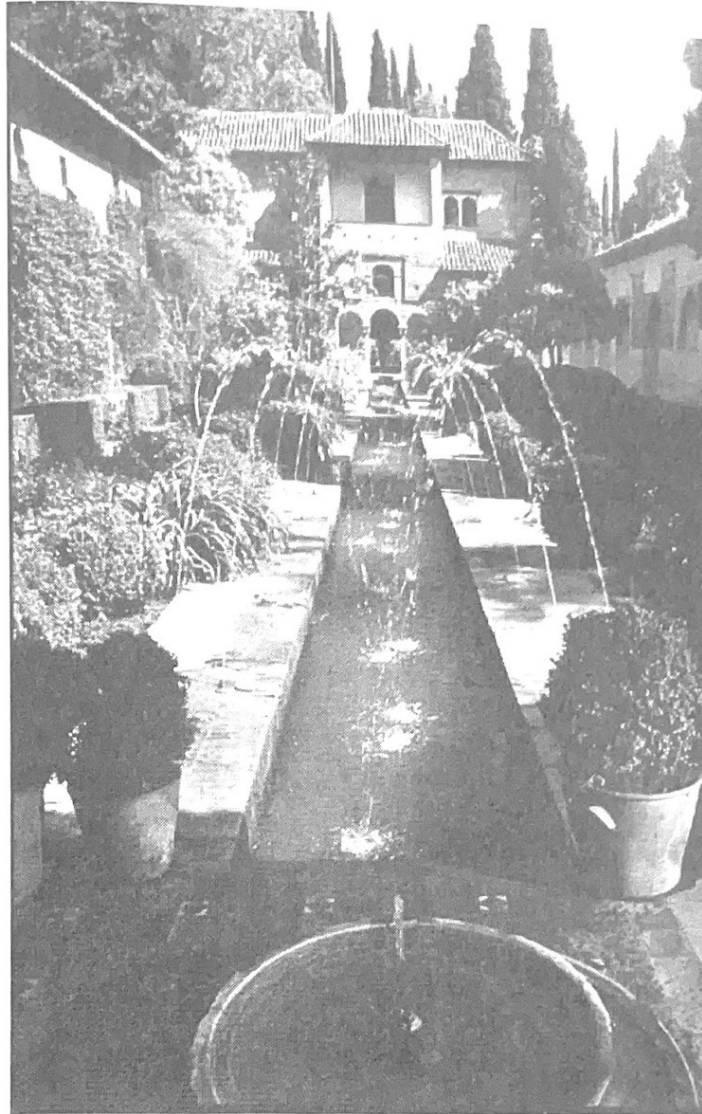
⁹ ROMERO, E.: *Selomo Ibn-Gabirol. Poesía secular*, Madrid, 1978. Cit. por GRABAR, O., p. 128.

en Comares, donde al menos se perfilaba un salón con bastante claridad significativa. Aquí, el peso de todo este aparato simbólico y la nítida y cuidada factura de ámbito privado que ofrecen los pisos superiores de Dos Hermanas y Abencerrajes, sobre todo este último, con un pequeño patio interior decorado con pinturas al fresco, parecería distinguir las dos áreas en razón de las alturas, pero tampoco podemos olvidar el valor de «belvedere» mostrado por ese bello apéndice que es el Mirador de Daraxa, en el extremo norte, sobre el patio de Lindaraja, subrayado asimismo por la poesía de Ibn-Zamrak.



Torre de Abencerrajes. Piso superior. Patio interior decorado con pinturas al fresco.

Fuera del recinto de la Alhambra, pero unido a ella por un acceso, está el Generalife, ésta sí, una auténtica «villa rústica» construida por Muhammad III con anterioridad a lo analizado, por lo que puede servir de modelo para aquélla, toda vez que se estructura en su núcleo principal de forma similar al patio de los Arrayanes. No obstante, resulta más estrecho y alargado y, aunque lleva dos bloques de vivienda en los extremos norte y sur con su pórtico de arcos en pantalla, al igual que en Comares, el desarrollo de huertos o paratas en la ladera descendente hacia la Alhambra y



El Generalife.

los jardines escalonados hacia el lado contrario, lo aproximan más al concepto de casa de campo descrita por un autor almeriense del siglo XIV, Ibn-Luyun¹⁰, influenciado como agrónomo por la tradición clásica romana. En cualquier caso, el Generalife, que contaba con residencia para invitados, participó también del doble carácter de público y privado.

Tras la conquista por los Reyes Católicos, al quedar integrada como una de las muchas Residencias de la Corona, la Alhambra se vio sometida a una serie de reformas y nuevas construcciones, consecuencia del interés y

¹⁰ EGUARAS IBÁÑEZ, J.: *Ibn-Luyun: Tratado de Agricultura*. Reed. Patronato de la Alhambra, Granada, 1988.

de la estima que los monarcas cristianos le dispensaron desde el primer momento, como lo atestigua un precioso testimonio de un personaje presente en la rendición, al comentar la tristeza del rey Boabdil y la alegría de los conquistadores, «porque Granada —escribe— es la más señalada y principal cosa del mundo, asy en grandeza en fuerça y en riqueza de aposentamiento, que lo de Sevilla no es syno casa pagiza para con el Alhambra...»¹¹.

Las ampliaciones previstas, localizadas en un hueco entre la torre de Comares y el Patio de Lindaraja, iban a cristalizar sobre todo con su nieto, Carlos V, cuando decide establecer la Corte en Granada. Surgen así las habitaciones del Emperador y, las llamadas después, de Washington Irving, por alojarse allí el escritor norteamericano, en dos crujiás que conforman los actuales patios de la Reja y el de Lindaraja, y un corredor que enlaza con la antigua torre de Abul-Hayyay o Yusuf I, desmontada en su tercio superior para instalar una Stufa o «Peinador», decorada con uno de los mejores conjuntos de pintura al fresco, en la mejor tradición de la escuela de Rafael, realizada por los pintores Julio Aquilis y Alejandro Mayner¹². Se perfilaba así la «Casa Real Vieja» de la Alhambra para distinguirla de la «Nueva», el Palacio renacentista que el emperador decidía construir dentro del mismo recinto y que no vería terminado siendo, por lo mismo, un huésped del viejo palacio nazarí en el que gustaba de especial manera cenar bajo la bóveda de Dos Hermanas.

Las exigencias y complejidad que suponía instalar la Corte imperial en la Alhambra, con toda la masa adyacente de embajadores y cortesanos, y la implantación de nuevos usos protocolarios traídos de la enrevesada corte borgoñona, imponían la creación de un espacio de nueva planta. Pero tampoco creo que haya de interpretarse sólo como una necesidad funcional la decisión de levantar un palacio renacentista, sino también como la voluntad de erigir un edificio que pudiera enfrentarse a lo que significaba el palacio nazarí. A fin de cuentas, si la Alhambra había tenido tantas connotaciones de exaltación de la fe y del poder islámico, lógico es que tuviera su respuesta por parte de quien se sentía heredero de los últimos cruzados —¿y de qué manera asumía Carlos V las herencias!— e incluso él mismo protagonizaba aún en el Mediterráneo la lucha contra el infiel. Esto no evita la polémica que desde hace mucho se sigue sobre la oportunidad o inconveniencia de tal actuación, en el sentido, claro está, del respeto o la falta del mismo hacia la venerable Alhambra.

¹¹ Cit. por DOMÍNGUEZ CASADO, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias y bosques*. Madrid, 1993, p. 435. Se trata de una carta escrita el 8-I-1492 por un tal Cifuentes, publicada por PESCADOR DEL HOYO, M.^a C.: «Cómo fue de verdad la toma de Granada, a la luz de un documento inédito», *Al-Andalus XX*, Madrid, 1955, pp. 283-344.

¹² LÓPEZ TORRIJOS, R.: «L'influso di Raffaello nella pittura spagnola del Cinquecento», en VV. AA. *Raffaello e L'Europa*, Roma, 1990, pp. 701-713.

Para quienes, como E. García Gómez, creen que la fachada principal del palacio nazarí debía estar frente a la torre de Comares, no hay duda que el emperador agredió en un codo, sí, pero a «codazos» se abrió paso sobre el pasado. Sin embargo, con las muy serias dudas que aquella hipótesis de fachada plantea, la disposición esquinada del palacio renacentista con respecto a Comares, dejando intacto el plano de la galería sur del patio, bien puede interpretarse como un ademán de respeto. Las recientes excavaciones del verano de 1994, con motivo de las obras de rehabilitación, sólo han evidenciado el trozo de calle Real Baja, que se sabía penetraba ligeramente en la parte meridional, y una cimentación incierta, que no es posible afirmar se tratase de la supuesta casa de Muhammad I, el ideador de la ciudad de la Alhambra. Sin embargo, como si una misteriosa maldición nazarí se hubiera cumplido, el Palacio no se llegó a terminar ni en vida del emperador ni de sus sucesores. Razones económicas, al recaer el peso de la financiación sobre un impuesto gravado a los moriscos y rebelarse éstos en 1568, fueron determinantes; pero también el propio carácter y sentido itinerante del gobierno del Imperio, cuando menos, no aceleraron unas obras cuyo proyecto es, por otro lado, inequívocamente expresión de una idea imperial.

En efecto, la combinación de cuadrado y círculo que componen la planta del edificio, viene avalada desde fines del siglo XV por tratadistas italianos como Francesco di Giorgio Martini, quien la propone de modelo para una villa apropiada para príncipes¹³. Un importante antecedente clásico lo apoya el casino circular de la Villa Adriana en Tívoli, cuyo diámetro del patio circular (42 metros) coincide curiosamente con el de Carlos V. Esta referencia y la misma determinación compositiva del elemento circular, concebido para no ser cubierto, no ha podido por menos que servir de piedra de toque para las más recientes y elaboradas reflexiones críticas acerca del significado global del palacio puestas en relación con la catedral de Granada, en el sentido de que se trata de dos rotondas, una cubierta y otra descubierta, pero ambas con referentes romanos (Panteón y Villa de Adriano), que permiten establecer la hipótesis de una «translatio» del centro político y cultural de la «Roma pontificia» a Granada¹⁴, o la idea de un universo nuevo basado en el principio imperial de la «universitas christiana»¹⁵.

La novedad del proyecto y su modernidad de lenguaje, en rigurosa observación del «romano», supusieron una serie de problemas, discusio-

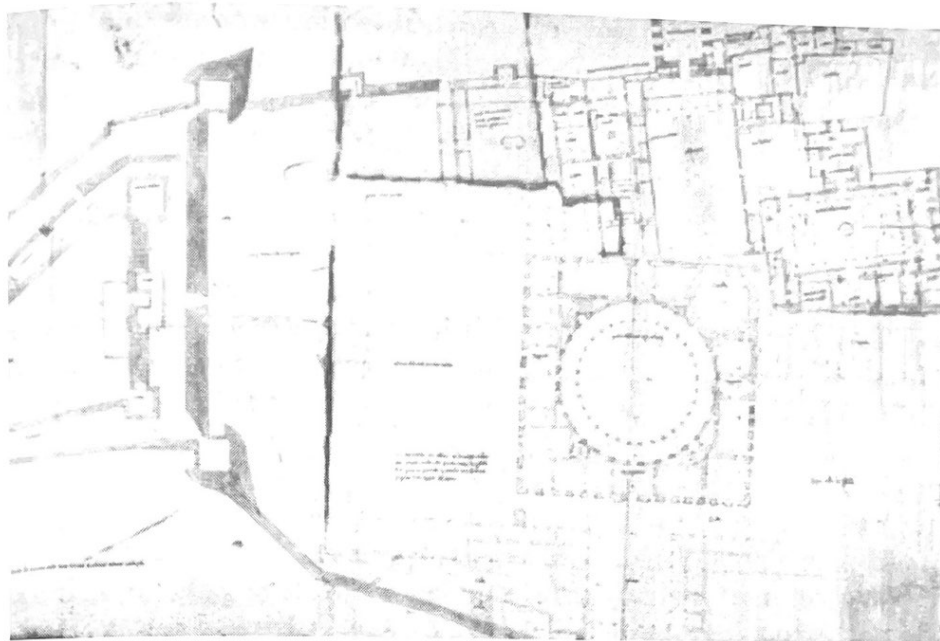
¹³ ROSENTHAL, E.: *El Palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988. Y del mismo, «El programa iconográfico-arquitectónico del palacio de Carlos V en Granada», en VV. AA.: *Arquitectura imperial*, Granada, 1988.

¹⁴ TAFURI, M.: «El Palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura "a lo romano" e iconografía imperial», *Cuadernos de la Alhambra*, 24, 1989, p. 104.

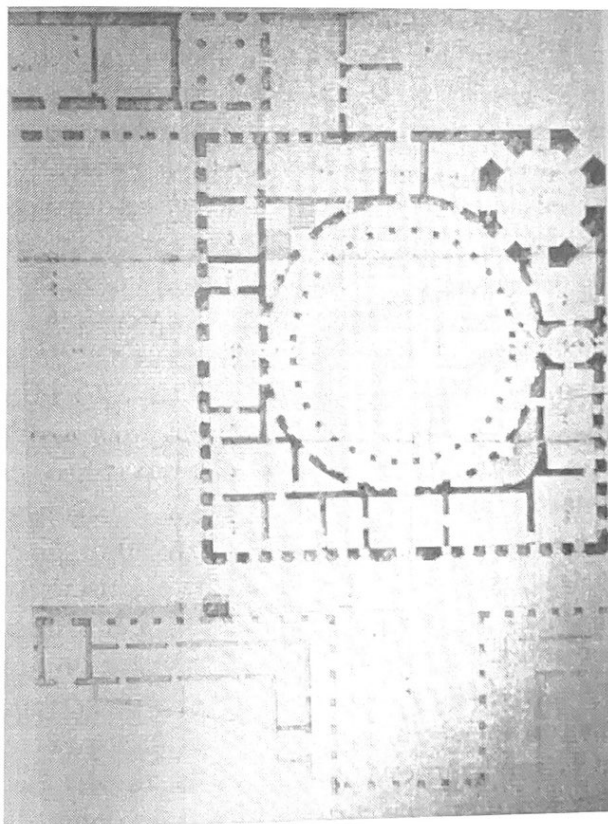
¹⁵ MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 385. BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARIAS, F.: «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento», *B.I.M.C.A.*, VIII, 1982, pp. 103-115.

nes y tanteos, que dilataron el comienzo de las obras desde 1526-27, en que se concibe, hasta su inicio en 1533. Para empezar, el Emperador delegó todo en el Alcaide de la Alhambra, D. Luis Hurtado de Mendoza, Conde de Tendilla, hombre culto y con conocimiento del ambiente italiano, auxiliado por su escudero, el pintor y arquitecto (por este orden), Pedro Machuca. Aunque Tafuri ha puesto recientemente objeciones a la autoría de Machuca sobre el proyecto, tradicionalmente se admite al artista toledano como el autor. Volveremos más adelante a este punto. Por ahora, baste decir que el proyecto original se limitaba al bloque cúbico aislado, en esa posición tangencial a la Casa Real Vieja; pero en 1528 Carlos V y su arquitecto real, Luis de Vega, parece que fuerzan la inclusión de plazas delante de las dos fachadas más significativas, la occidental y la meridional, tal y como se ve en el «plano grande» del Archivo de Palacio y que, aparte de proporcionarle un desahogo para las concentraciones masivas que exigían ciertas fiestas y ceremonias, significaba también una imagen de ascendencia clásica alusiva a la idea de «translatio» señalada, la alegoría a una relación «palacio-circo», subrayada asimismo por Tafuri. Dichas plazas no se llevaron a cabo, implicadas como estaban con un desplazamiento de edificio hacia atrás, es decir, más próximo al Cuarto de Leones y en consecuencia afectando a la antigua mezquita mayor, ahora convertida en Iglesia de Santa María, cosa a la que se opuso tanto el conde de Tendilla como el arzobispo. Pero, de paso, se revisó también la planta del propio palacio, fruto de la cual es el diseño conservado en el Archivo Histórico Nacional fechado hacia 1528, y del que se ha pensado pudiera ser de Siloe por cambiar los soportes de columnas exentas por pilares con medias columnas, tal como se ven en el patio del Colegio de los Irlandeses de Salamanca, además de presentar un doble anillo, sin duda la modificación más importante. Sin embargo, y aun haciéndose eco de algunos detalles variados, se impone la idea primera de patio y en general el proyecto primario, según se observa a partir de la llamada «planta chica» del Archivo de Palacio, fechable hacia 1531-32. El esquema funcional del palacio se estructura en torno a dos alas, que funcionan como dos cartabones centrados por las fachadas meridional y occidental unidos en el ángulo nororiental, donde se alza la capilla. Ambas alas representan la casa femenina y masculina, respectivamente, esto es, los aposentos de la Emperatriz y del Emperador, según una división afianzada en el palacio español¹⁶, pero establecida aquí de forma rigurosamente ortogonal en virtud del proyecto global del edificio. Atendiendo a las recomendaciones de León B. Alberti de conectar los apartamentos por

¹⁶ WILKINSON-ZERNER, C.: «Quarters in Spanish Royal Palaces», en VV. AA. *Architecture et vie sociale a la Renaissance*, París, 1994, pp. 127-136; y MARIAS, F.: «Arquitectura y vida cotidiana en los palacios nobiliarios españoles del siglo XVI», Ídem, pp. 167-180.



La Alhambra, con el Palacio de Carlos V. «Plano grande» del Archivo de Palacio.
Luis de Vega. 1528.



Palacio de Carlos V. «Planta chica» del Archivo de Palacio. 1531-1532.

medio de la alcoba de los cónyuges, el ángulo suroeste sería —según Rosenthal— el lugar de confluencia, de modo que si la Capilla con sus tribunas superiores señalaba un fulcro en la composición, otro se establece en el ángulo contrapuesto, potenciando ese eje diagonal, privado, frente a la otra diagonal en la que se situarían las escaleras oficiales de acceso a la segunda planta.

La fijación de las dos áreas viene marcada, decía, por las fachadas, o sea, por el diseño de las portadas respectivas y de los zaguanes correspondientes y, en su momento, las plazas o explanadas. Al lado femenino le corresponde la plaza menor, así como un zaguán también más reducido; pero, es la misma portada, al optar por un orden jónico inserto en un muro ordenado en dórico rústico y pilastras jónicas con semicolumnas corintias en la serliana que va encima, correspondiente a la sala de la emperatriz, la que subraya el significado. Por contra, el lado masculino se abre ante la gran explanada y, al interior, le sucede un amplio zaguán más rebajado del nivel que hoy tiene, donde los caballeros podrían descabalar; por supuesto, la portada, que en este caso es triple y con pedestales más altos para las semicolumnas, en clara alusión jerárquica, se ordena en dórico. También de la lectura de los temas iconográficos, alegorías y mitos, que se insertan en ambos flancos, puede colegirse una diferencia sexuada. A las bodas de Neptuno y Anfitrite y alegorías de la abundancia, que dominan en la portada meridional, sin que tampoco falten trofeos militares en los pedestales, en la occidental campea Hércules y sus empresas en la parte superior y alegorías imperiales y representaciones de batallas en los pedestales.

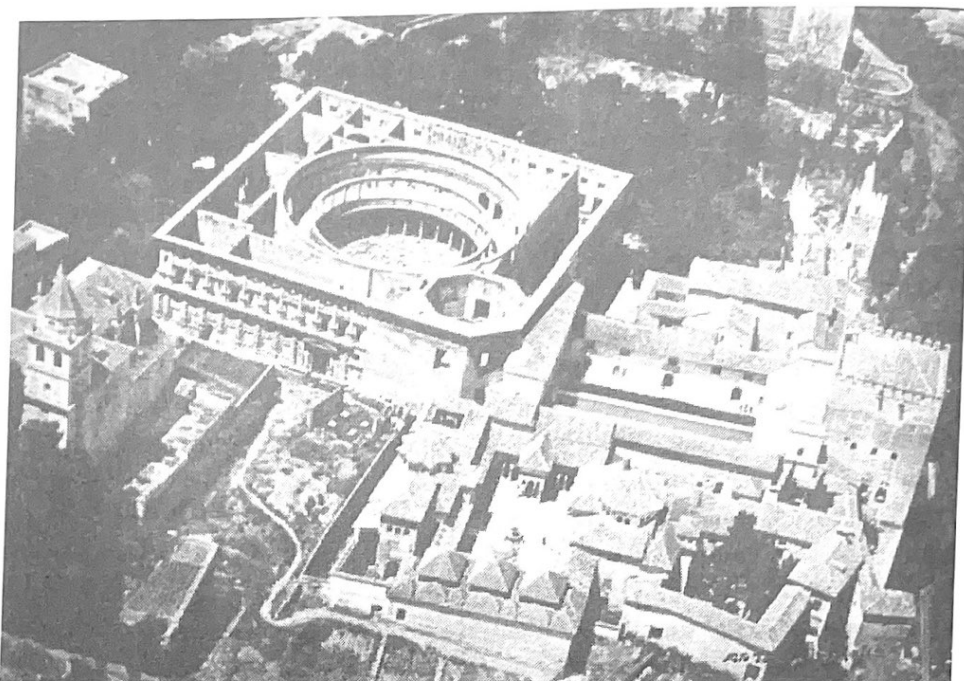
El resto de las fachadas, la envoltura, lo único que llegó a terminarse no sin modificaciones, como el cuerpo superior de la portada principal con diseño de Juan de Herrera, constituye la muestra de la voluntad de «romanizar» el palacio con el empleo de un lenguaje que, si bien no falto de arcaísmos e incorrecciones gramaticales puestas de manifiesto por Tafuri, revelan un enorme afán de poner al día el edificio con la arquitectura italiana. Rafael, Perino del Vaga, Jacopo Sansovino, Peruzzi o Antonio di San Gallo, «el joven», son autores contemporáneos con cuyas obras o dibujos se pueden establecer concomitancias, de manera que desde los palacios romanos (Branconio dell'Acquila, Pandolfini, Gaddi) hasta Villa Madama o los dibujos de Perino del Vaga para el palacio Andrea Doria de Génova, pasando por los de A. di San Gallo para el hemiciclo sur de San Pedro del Vaticano, el Palacio de Carlos V registra un amplio eco de la más significativa arquitectura del momento. Por esto, y por la impericia gramatical señalada, es por lo que Tafuri ha puesto en tela de juicio la paternidad, o la total responsabilidad en la autoría del proyecto, de Machuca, pensando más bien en una idea procedente directamente de Italia.

Los problemas arquitectónicos de Machuca, evidenciados gravemente en los encuentros de los muros interiores con los vanos de fachada, como se aprecia en los planos del Archivo de Palacio, ya fueron detectados por maestros de la época. Así, Juan de Maeda, arquitecto de la catedral de Granada y continuador en las obras del palacio, juzgaba así en 1576 a Pedro de Machuca: ...«era pintor mui ecelente, y el hixo que le sucedio tambien, mui bien; y asi parece por lo que en esta real casa esta edificado y en lo demas, que son los repartimientos ataxos gruesos de paredes, y considerar el edificio hecho y acabado, devieron tener algunas faltas, teniendo en poco el discurso de la xeumetria, no dando los gruesos y tamaños que convenia a las paredes...»¹⁷. Con todo, se comenzó la ejecución de acuerdo a esos planos y, aunque los proyectos de rectificación y, sobre todo, de ampliación se prolongaron durante toda la centuria y parte de la siguiente, algunos de aquellos muros interiores incorrectamente trazados han llegado hasta este siglo.

Soslayo todo el tortuoso camino de esta obra frustrada, suceso de pleitos y proyectos no ejecutados, creo que por fortuna, pues, si el más ambicioso de 1580, de Juan de Herrera, se hubiera llevado a cabo, aparte de darle un recrecido al patio para colocar un ático abuhardillado para aposentos femeninos, los cuatro ángulos del muro perimetral se habrían coronado con otros tantos chapiteles para mayor uniformidad con la arquitectura palaciega oficial. Baste ver ahora una vieja fotografía aérea, en torno a 1920 para apreciar el estado en que llegó el palacio, sin cubrir, e incluso sin la mayor parte de los forjados de la segunda planta. Le cupo a D. Leopoldo Torres Balbás el acometer esa empresa de «terminarlo», siguiendo proyecto planteado por Velázquez Bosco, entre 1923 y 1930, más otros aditamentos realizados a partir de 1940 por Francisco Prieto Moreno; fundamentalmente la cubrición de la galería superior del patio, la de la capilla y la escalera del lado sur del patio.

La intervención de Torres Balbás es decisiva, pues, a fin de cuentas, él le ha proporcionado su fisonomía actual, con actuaciones tan importantes como el desmontar aquellos muros encontrados con los vanos y con cuyos sillares volvió a montar otros nuevos en la planta alta, que distribuyeran de forma compensada el espacio y sirvieran de soporte, por ejemplo, para montar la espléndida chimenea renacentista trasladada desde el Mexuar a tal efecto, o el cerramiento aovado del zaguán este, en base a una combinación de dibujos sacados de Rafael, Miguel Ángel y A. di San Gallo, aparte de bóvedas, techumbres y enlosados para todas las salas, ya que sólo los zaguanes occidental y meridional quedaron cerrados.

¹⁷ ROSENTHAL, E.: *El palacio...*, p. 304.



Palacio de Carlos V y recinto de La Alhambra. Fotografía aérea. c. 1920.

¿Qué función se le asignó al palacio desde el momento en que se decidió acabarlo? Remontándonos a fines del siglo XIX, cuando R. Contreras, el arquitecto, y Francisco de Paula Valladar, cronista e historiador, elaboran el primer anteproyecto, el pensamiento inicial es el de mantener su sentido original de residencia, pero combinado con el de espacio museográfico, dada la agobiante necesidad de un local para el Museo de Bellas Artes. Éste ocuparía la crujía de levante y parte de la meridional con la interesante solución propuesta por Valladar de cubrir la capilla mediante una montera transparente.

El destino fijado en aquel anteproyecto se mantuvo en el proyecto de Torres Balbás, si acaso perfilando con más nitidez y ampliando el espacio para museo. Todavía, recién terminada la Guerra Civil, Prieto Moreno volvió a potenciar la idea de residencia imperial, ahora destinada al caudillo Franco, en consonancia con la ideología política de sueños imperiales tan cara al Régimen, pero reservando una parte para Museo; las habitaciones del nuevo «monarca» ocuparían la crujía sur, el ala de la emperatriz, pero con la entrada principal por la fachada occidental, al lado de cuyo zaguán se situaba el cuerpo de guardia. Finalmente se instaló el Museo, ocupando toda la planta superior, y el resto quedó para oficinas y dependencias representativas del Patronato de la Alhambra, más unos camerinos para el servicio de los Festivales de Música y Danza.

En estos momentos se trabaja en un proyecto de reforma, que pretende, bajo las cubiertas actuales, recuperar al máximo el estado más fiel a la estructura heredada de los siglos XVI-XVII. Sobre esta base, el arquitecto Juan Pablo Rodríguez Frade, autor del proyecto, ha procedido a eliminar las compartimentaciones modernas, consecuencia del uso administrativo y al servicio de los Festivales, a fin de recuperar las dimensiones más amplias del palacio renacentista, una de cuyas características novedosas en el contexto de su época fue la de introducir salas de mayores dimensiones y mejor ordenadas con respecto a lo que era la residencia nobiliaria y real en España. Su nuevo destino será el de espacio museográfico, con salas para exposición estable y otras exhibiciones temporales y salas de conferencias, exclusivamente. De todas maneras, este proyecto, que se procura hacer con el seguimiento y el mayor respeto histórico, es lo suficientemente abierto como para sufrir modificaciones en función de que aparezca algún hallazgo arqueológico importante, que naturalmente altere la idea o el conocimiento que se tiene del palacio.