



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

La evocación de arquitecturas en la corriente musical
alhambrista.

Trabajo Fin de Grado

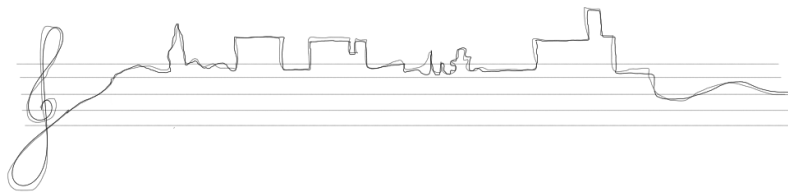
Grado en Fundamentos de la Arquitectura

AUTOR/A: Cortijo Ruiz, Jovita

Tutor/a: Baró Zarzo, José Luis

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

La evocación de arquitecturas en la corriente musical alhambrista



Trabajo de Fin de Grado
Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Septiembre 2022
Curso 2021/2022

Alumna

Jovita Cortijo Ruiz
Expediente

Tutor

Jose Luis Baró Zarzo
Departamento de Composición Arquitectónica



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Agradecimientos

A mi tutor José Luis, por confiar en mí y brindarme toda la ayuda posible.

A mis padres y mi hermana, por su apoyo incondicional y su infinita paciencia.

A mis amigos que me han acompañado en esta etapa.

Resumen

El movimiento romántico, entendido desde el ámbito musical, surge a finales del siglo XIX en Europa y América, y traerá consigo una ruptura con la composición clásica y una libre expresión del músico que llevará a la búsqueda de nuevas formas y recursos artísticos. Los compositores empezarán a buscar la inspiración en contenidos *extramusicales* procedentes de otras artes para enriquecer y dar un mayor significado a su música. Surge así un nuevo tipo de composiciones, la música programática, cuyo contenido está inspirado en diversas fuentes, como son paisajes, personajes, narraciones, cuadros u otros elementos artísticos.

Uno de los principales focos de interés para los compositores de música programática fue la imagen de la España romántica de estos siglos y, sobre todo, el culto a lo exótico difundido por los viajeros ilustrados que visitaban nuestro país. De esta forma nace el alhambrismo, una nueva corriente musical vinculada a la música descriptiva y cuya fuente de inspiración surge de los numerosos viajes a Granada y a su monumento más importante: la Alhambra. Lo que los compositores románticos pretenden conseguir con estas composiciones es reflejar el exotismo, las sensaciones y el paso del tiempo que se percibe al recorrer este monumento, así como la evocación de los jardines, pasajes, torres y palacios nazaríes que visitaron.

El objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es analizar de qué recursos se han valido los músicos para describir con sonidos diferentes construcciones pertenecientes al complejo de la Alhambra, centrándose en primer lugar en las características arquitectónicas del elemento descrito para luego relacionarlo con las partituras que lo identifican.

La metodología empleada para esta investigación se basa en el estudio de casos, acotando el objeto de estudio y elaborando una serie de conclusiones sobre dicho estudio.

Palabras clave:
romanticismo; música programática; impresionismo; arquitectura y música; orientalismo; exotismo; Granada (España); Debussy; Tárrega; Turina.

Resum

El moviment romàntic, entès des de l'àmbit musical, sorgeix a la fi del segle XIX a Europa i Amèrica, i portarà amb si una ruptura amb la composició clàssica i una lliure expressió del músic que portarà a la cerca de noves formes i recursos artístics. Els compositors començaran a buscar la inspiració en continguts *extramusicals* procedents d'altres arts per a enriquir i donar un major significat a la seua música. Sorgeix així un nou tipus de composicions, la música programàtica, el contingut de la qual està inspirat en diverses fonts, com són paisatges, personatges, narracions, quadres o altres elements artístics.

Un dels principals focus d'interés per als compositors de música programàtica va ser la imatge de l'Espanya romàntica d'aquests segles i, sobretot, el culte a l'exòtic difós pels viatgers il·lustrats que visitaven el nostre país. D'aquesta manera naix el *alhambrismo*, un nou corrent musical vinculada a la música descriptiva i la font d'inspiració de la qual sorgeix dels nombrosos viatges a Granada i al seu monument més important: l'Alhambra. El que els compositors romàntics pretenen aconseguir amb aquestes composicions és reflectir l'exotisme, les sensacions i el pas del temps que es percep en recórrer aquest monument, així com l'evocació dels jardins, passatges, torres i palaus nassarites que van visitar.

L'objectiu d'aquest treball de fi de grau és analitzar de quins recursos s'han valguts els músics per a descriure amb sons diferents construccions pertanyents al complex de l'Alhambra, centrant-se en primer lloc en les característiques arquitectòniques de l'element descrit per a després relacionar-lo amb les partitures que l'identifiquen.

La metodologia emprada per a aquesta investigació es basa en l'estudi de casos, delimitant l'objecte d'estudi i elaborant una sèrie de conclusions sobre aquest estudi.

Paraules clau:
romanticisme; música programàtica; impressionisme; arquitectura i música; orientalisme; exotisme; Granada (Espanya); Debussy; Tárrega; Turina.

Abstract

The Romantic movement, from a musical point of view, arose at the end of the 19th century in Europe and America, and brought with it a break with classical composition and a free expression of the musician that led to the search for new artistic forms and resources. Composers began to seek inspiration in extra-musical content from other arts in order to enrich and give greater meaning to their music. Thus a new type of compositions arose, programmatic music, whose content was inspired by various sources, such as landscapes, characters, narratives, paintings or other artistic elements.

One of the main focuses of interest for composers of programmatic music was the image of Romantic Spain in these centuries and, above all, the cult of the exotic spread by the enlightened travellers who visited our country. This gave rise to Alhambrism, a new musical trend linked to descriptive music and whose source of inspiration came from the numerous trips to Granada and its most important monument: the Alhambra. What the Romantic composers sought to achieve with these compositions was to reflect the exoticism, the sensations and the passage of time perceived when visiting this monument, as well as the evocation of the gardens, passages, towers and Nasrid palaces that they visited.

The aim of this thesis is to analyse the resources used by musicians to describe with sounds different constructions belonging to the Alhambra complex, focusing firstly on the architectural characteristics of the element described and then relating it to the scores that identify it.

The methodology used for this research is based on the case study, delimiting the object of study and drawing a series of conclusions from this study.

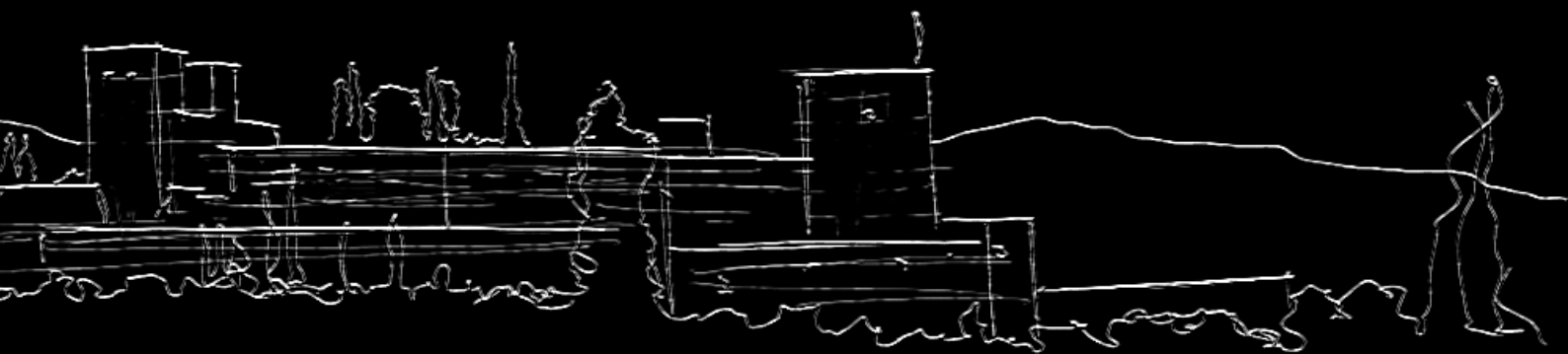
Keywords:
romanticism; programmatic music; impressionism; architecture and music; orientalism; exoticism; Granada (Spain); Debussy; Tárrega; Turina.

Índice

1. Presentación	11
1.1. Introducción	13
1.2. Objetivos	15
1.3. Metodología	17
2. Introducción	19
2.1. Relación entre arquitectura y música a lo largo de la historia	21
2.2. La capacidad narrativo-descriptiva de la música.	23
2.2.1. Formas musicales en el Romanticismo	24
2.2.2. La arquitectura descrita a través de la música	25
2.3. Alhambrismo en la época romántica. Origen y desarrollo del orientalismo europeo	31
2.4. Origen, historia y arquitectura del complejo nazarí de la Alhambra	33
2.4.1. Los inicios de la Alhambra	33
2.4.2. La arquitectura de la Alhambra y su evolución	35
2.4.3. De la imagen romántica de la Alhambra a las restauraciones científicas del siglo XX	39
2.5. Desarrollo del alhambrismo y sus diferentes vertientes	43
2.5.1. La Alhambra de Granada en el corazón del orientalismo arquitectónico	45
2.5.2. La música alhambrista de la segunda mitad del siglo XIX	50
3. Estudio de casos	53
4.1. <i>Recuerdos de la Alhambra</i> (1897). Francisco Tárrega	55
4.2. <i>La Puerta del Vino</i> (1913). Claude Debussy	65
4.3. <i>Generalife</i> (1932). Joaquín Turina	75
4. Conclusiones	83
5. Referencias	89



Presentación



Introducción

El tema tratado en este trabajo nace del interés propio por la música clásica y la intención de establecer una visión personal de esta desde mis estudios de arquitectura.

La intención primera a la hora de abordar la investigación consistía en establecer las características y recursos que emplearon los músicos románticos en el siglo XIX para evocar arquitecturas de diferente tipología, dentro de la denominada música programática desarrollada en el Romanticismo. Este tipo de composiciones utilizan recursos externos o programas como elementos de inspiración a la hora de desarrollar la pieza, de manera que estas obras aportan un nuevo abanico de sensaciones y significaciones a la obra. Por ello, el desarrollo del trabajo comienza con una breve descripción de la música del Romanticismo y la definición de música programática, para continuar con la exposición de dos ejemplos donde los músicos tomaron elementos arquitectónicos como fuente de inspiración *extramusical*: *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky y *La cathédrale engloutie* de Claude Debussy.

No obstante, tras esta fase de aproximación al periodo romántico, surgió en la investigación el concepto de alhambrismo. Este término hace referencia a la corriente desarrollada en el siglo XIX por los viajeros románticos que encontraron en España, y sobre todo en Granada y su Alhambra, una fuente de inspiración para crear obras artísticas de todas las disciplinas. Se presenta así la oportunidad de ahondar en esta corriente, acotando el ámbito de estudio y centrandlo la investigación en la evocación de la

arquitectura de la Alhambra a través de diferentes piezas musicales durante este periodo.

Para ello se presenta, a modo general, el concepto de alhambrismo, su origen, historia y desarrollo en las diferentes vertientes: literatura, pintura, música y arquitectura. Estas dos últimas se estudiarán con una mayor profundidad, destacando a sus máximos exponentes y obras características. En el caso del alhambrismo arquitectónico, el análisis de las obras es menos exhaustivo, ya que el objeto del trabajo se centra en el estudio de piezas musicales alhambristas y cómo estas consiguen evocar la arquitectura a través de sutiles juegos de sonidos.

Finalmente, se aborda el análisis musical de tres célebres obras alhambristas: *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega, *La Puerta del Vino* de Claude Debussy y *Generalife* de Joaquín Turina. Se realiza una breve introducción del autor y el contexto de la obra, para posteriormente analizar su estructura, melodía, armonía, técnicas y otros recursos musicales que permitan establecer una relación entre la partitura y la arquitectura del monumento nazarí.

Objetivos

El principal objetivo del presente trabajo consiste en el estudio y análisis de la música programática dentro de la corriente alhambrista a partir de la evocación de la arquitectura de la Alhambra como elemento primordial de inspiración en los músicos románticos del siglo XIX, estableciendo relaciones entre los recursos musicales de la partitura y los recursos arquitectónicos del monumento.

Por otro lado, se pretende poner en valor la relación entre música y arquitectura, dos disciplinas artísticas que, a pesar de sus diferencias, guardan curiosas similitudes, entre ellas la capacidad de expresarse la una (arquitectura) con los recursos de la otra (música) hasta el punto de llegar a una suerte de síntesis o fusión de ambas disciplinas en obras muy concretas.

Por último, este Trabajo de Fin de Grado pretende abrir nuevos caminos en la investigación del alhambrismo, tanto musical como arquitectónico, y la relación entre las diferentes características de esta corriente dentro de cada una de las vertientes artísticas en las que se desarrolla.

Metodología

Para el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado se han establecido unos objetivos de análisis e investigación ya citados, para tener así una pauta o guía sobre los temas a tratar y cómo abordarlos.

En primer lugar se realiza un rastreo y revisión bibliográficos para conocer el estado de la cuestión y las ideas principales publicadas sobre el tema.

Se inicia esta búsqueda desde un ámbito más general con una introducción sobre la música romántica, principales autores, formas e ideas, para ahondar posteriormente en el tema del alhambrismo y sus vertientes arquitectónica y musical. De esta forma se acota el objeto de estudio exclusivamente a la corriente alhambrista, que tiene como común denominador la arquitectura de la Alhambra, la cual también se repasa brevemente.

Una vez conocido el contexto y tras haber recopilado diferentes obras y autores, se procede a la selección de casos de estudio a partir de un criterio práctico basado en la sencillez de las piezas —se analizarán composiciones para instrumento solista—, la variedad de autores —se realiza el análisis de dos obras de dos compositores españoles y otra de un compositor francés— y la representación o evocación de la Alhambra en su conjunto, la Puerta del Vino y el Generalife.

Posteriormente, se obtendrán las partituras y grabaciones de las obras seleccionadas para, mediante el método analítico, estudiar aspectos como la tonalidad, melodía, armonía, estructura, etc. Las gra-

baciones de cada una de las obras han sido escuchadas repetidas veces, además de haber realizado una lectura exhaustiva de las partituras con el fin de identificar los recursos utilizados por el autor para sugerir contenidos extramusicales (relacionados con la arquitectura de la Alhambra), apoyado con fuentes bibliográficas.

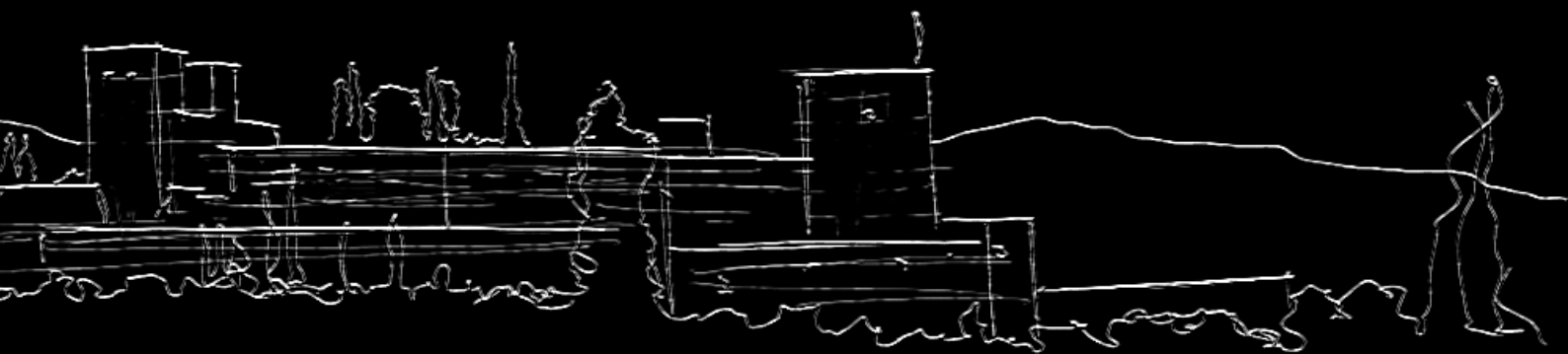
Tras este análisis de la pieza musical se realiza una descripción de las características propias del elemento arquitectónico que aparece representado en la partitura, basado en las características de la arquitectura nazarí analizada, y se establecen relaciones entre estas particularidades arquitectónicas y los recursos utilizados por los compositores en cada una de las obras.

Este análisis comparativo irá acompañado de soporte gráfico con imágenes, fragmentos de partituras, tablas y códigos QR redirigidos a un enlace de YouTube que permita al lector escuchar directamente las obras analizadas para entender mejor los resultados de este estudio.

Finalmente, se elabora una serie de conclusiones basadas en el análisis de las piezas y la arquitectura estudiada para establecer similitudes y progresar en el conocimiento de la corriente alhambrista.



Introducción



Relación entre música y arquitectura a lo largo de la historia

Desde la Antigüedad, diferentes artistas y pensadores han tratado de buscar paralelismos entre las disciplinas artísticas que desarrollan. La Arquitectura y la Música son dos de las más antiguas dentro de la cultura Occidental (Baró Zarzo, 2015: 35), las cuales comparten una larga y fructífera historia con innumerables puntos en común en las diferentes corrientes de pensamiento. Además, ambas disciplinas van de la mano frente a las demás artes, idea que planteó el escritor Valéry en 1891: «Pues sutiles analogías unen la irreal y fugitiva edificación de los sonidos, al arte sólido, por quien formas imaginarias se inmovilizan al sol en pórvido» (Juan Calduch, 2019: 166; Valéry, 2004: 107).

No obstante, el origen de esta relación se remonta mucho antes, cuando filósofos y artistas del mundo clásico establecieron una serie de relaciones armónicas en la composición arquitectónica, como si se tratara de una partitura musical. Su proceso creativo, por tanto, guarda muchas similitudes: desde su creación basada en bocetos o croquis en los que aparece la idea del objeto artístico; hasta la organización y estructura de la obra —que se corresponde con la partitura o proyecto arquitectónico— para finalizar con los últimos retoques, donde se armoniza y arregla el conjunto con los últimos detalles.

Por otro lado, tanto la arquitectura como la música comparten un pensamiento geométrico en el que basan su composición. En relación a esta idea merece la pena mencionar a León B. Alberti:

Los números gracias a los cuales se produce aquella armonía de sonidos sumamente agradable al oído, son los mismos números que consiguen que los ojos y el espíritu queden henchidos de un admirable placer. Por consiguiente, de la música (...) se obtendrán la totalidad de las leyes de la delimitación [de la arquitectura] (León B. Alberti, *Re Aedificatoria*, Libro IX).

La creación de sistemas musicales basados en la geometría y los números era una forma de lograr la armonía en las obras, siguiendo la misma pauta que empleaba la arquitectura a la hora de definir sus volúmenes. De esta forma, la teoría musical podría traducirse de forma directa a términos arquitectónicos.

Asimismo, serán precisamente estos dos campos —matemáticas y geometría— los que ya en el siglo XX unieron al músico Iannis Xenakis y al arquitecto Le Corbusier. El Movimiento Moderno desarrollado a lo largo de esta época condujo a la creación de obras arquitectónicas cuya composición e idea se basa fundamentalmente en piezas musicales y partituras. En concreto, la figura de Le Corbusier mostró un gran interés por la relación entre las dos disciplinas: «la música es tiempo y espacio, como la arquitectura. La música y la arquitectura dependen de la medida» (Le Corbusier, 1976: 27). La culminación de estas ideas se manifestó en el diseño y construcción del Pabellón Philips (1958), en colaboración con Xenakis. Su diseño se basa en la pieza musical *Metastaseis* (1953-1954), compuesta por el músico.

Otro caso similar lo encontramos en la *Stretto House* (1989-1992), en Dallas, de Steven Holl, inspirada en la obra «Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta» (1936) de Béla Bartók.

Por tanto, son infinitas las relaciones que se pueden establecer entre la disciplina musical y la arquitectura, y se han manifestado a lo largo de la historia de múltiples formas. Sin embargo, en el desarrollo de este trabajo nos centraremos en la relación establecida a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX por músicos románticos, impresionistas y nacionalistas, que trataron de evocar, a través de sonidos, obras y espacios arquitectónicos concretos.

Capacidad narrativo-descriptiva de la música. La música programática en el Romanticismo

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX surge en Europa y América un movimiento cultural antitético al Clasicismo y la Ilustración: el Romanticismo. Mientras que el primero defiende la existencia de un criterio absoluto y un conjunto de reglas que rigen el arte, el Romanticismo exalta la individualidad de cada obra y la expresión e interpretación personal del arte y la realidad. Se rompe con el principio de imitación de la naturaleza para exaltar la originalidad del artista y su manera individual de sentir y concebir la realidad.

Por otra parte, la idea clasicista de obra de arte perfecta, concluida, cambia radicalmente en la época romántica, así como el afán de los artistas del siglo XVIII por mantener las artes separadas entre sí, ya que los románticos trataron de fusionar todas las artes en una sola —fue el compositor Richard Wagner (1813-1883) quien introdujo el concepto *Gesamtkunstwerk* [1] para hacer referencia a un tipo de obra de arte que reúne música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura—.

En concreto, cabe destacar la especial relación entre la música y la poesía que surge en esta época y cuyo máximo exponente se encuentra en la figura de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822). Este autor expondrá por primera vez la idea de la música como disciplina artística por antonomasia a la hora de plasmar los ideales románticos, en especial la música instrumental, ya que permitirá una libre expresión del artista y una exploración de sus sentimientos más irracionales y profundos, así como una liberación de lo convencional. Así pues, los compositores románticos encontrarán como objeto de culto a Beethoven y su obra precisamente por abrir el camino hacia una liberación de las formas convencionales de composición —fue considerado maestro del Romanticismo—. De hecho, su *Sinfonía n.º 6 Pastoral* es considerada la primera manifestación

del romanticismo de música programática, uno de los géneros musicales más importantes y desarrollados en este periodo.

Pero antes de definir el concepto de «música programática» o «música descriptiva» conviene conocer el término que se le opone: el de «música absoluta» o «música pura». La música instrumental pura hace referencia a sí misma; es aquella cuyo discurso responde únicamente a recursos estrictamente sonoros y musicales, sin el apoyo de contenidos *extramusicales*. Es decir, no busca relación con imágenes, narraciones, poemas, etc.

Como se ha mencionado anteriormente, es en el Romanticismo cuando las diferentes artes empiezan a fundirse y a buscar inspiración las unas en las otras. Es así como la música empieza a buscar inspiración en otros recursos artísticos, como la poesía o la pintura. Surge entonces la música programática, una música basada en ideas externas que le dan forma y la relacionan con otras manifestaciones artísticas. Por tanto, en la música programática se pretende evocar una serie de motivos que hacen referencia a emociones específicas, paisajes, ideas literarias que permiten al sujeto formar parte del significado de la música.

Existen ejemplos de música programática anteriores al romanticismo —*Las cuatro estaciones* de Vivaldi o *La Creación* de Haydn—. Sin embargo, es en el siglo XIX cuando este género alcanza su esplendor, debido al objetivo romántico de alcanzar la máxima expresión relacionando diferentes lenguajes artísticos (unidad de las artes, estética de lo sublime). Además, el compositor romántico contaba con una mayor cantidad de recursos que permitían evocar y recrear estas sensaciones y motivos externos: empiezan a relajar las formas clásicas y a liberar el inconsciente; son composiciones más complejas en

[1] *Gesamtkunstwerk*: traducido como «obra de arte total».

las que se empezaron a utilizar nuevos y diversos recursos musicales que permitieron el desarrollo de este género. A su vez, la evolución de la orquesta que se produjo en este periodo contribuyó notablemente a la evolución en la música programática. Los instrumentos fueron variando, perfeccionándose, utilizándose las extensiones de cada uno de ellos, por lo que los compositores se vieron con más recursos a la hora de poner en música estas ideas *extramusicales*.

Volviendo a estas ideas del ámbito *extramusical*, cabe destacar el concepto de «obra de arte total» mencionado anteriormente (*Gesamtkunstwerk*). Richard Wagner define este concepto como «la gran obra de arte total que ha de comprender todas las clases de arte, con el fin de utilizar adecuadamente como medio cada una de sus maneras específicas, y aniquilar la propia individualidad de éstas en favor de la consecución de un objetivo común para todos. Es decir, la representación más incondicional y directa de la naturaleza completa del hombre».

Esta idea del compositor Wagner tendrá mucho que ver con los principios de integración de las artes propios de la música programática, aunque serán sobre todo los poetas románticos los que llevarán este término a su máximo apogeo al darse cuenta de las limitaciones que presentaba la palabra y la poesía a la hora de expresarse. Estas limitaciones no existían cuando se hablaba de música, que era considerada el arte culminante desde donde nacían todas las artes y, por tanto, permitía un medio de expresión mucho más rico, determinante y completo.

Es por ello que los límites entre la poesía y la música se difuminan y ambas disciplinas artísticas se estimularán de forma recíproca en este periodo. La poesía verá ampliados sus límites gracias a los matices y expresiones que la música le puede aportar, mientras que esta última comenzará a narrar historias, a des-

cribir personajes o evocar escenarios de forma más real y definida. La simbiosis entre música y poesía dará lugar a dos de las formas musicales nuevas ligadas a la música programática: el poema sinfónico y la sinfonía programática.

Formas musicales en el Romanticismo

El poema sinfónico

Se denominará así al género musical basado en la evocación y expresión de hechos históricos, situaciones, escenas, paisajes, personajes, etc. sin seguir una forma específica, ya que es un género fundamentado en la libertad artística del compositor y su desarrollo del argumento principal de la obra, si bien en un principio se adoptó el esquema de *allegro* de sonata, por ser una de las formas más comunes en el primer movimiento de las sinfonías. Por tanto, no es tan importante la forma musical empleada como el argumento que debe seguir la composición, la forma en la que esas historias, escenas o situaciones son descritas a través de la música. Se trata de obras de un solo movimiento, generalmente para orquesta, aunque también existen poemas sinfónicos para piano. Se manifiesta también en forma de *obertura* de concierto, que son formas no ligadas a ninguna sinfonía u ópera, con movimientos únicos sinfónicos para orquesta.

Es el compositor Franz Liszt (1811-1886) quien acuña este término, al tiempo que es autor de un gran número de poemas sinfónicos, tales como *Préludes*, *Mazepa* o *Orfeo*. En estas obras, Liszt se inspirará en poemas, pinturas y seres de la mitología griega.

Otros compositores que cultivan este género son M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov, R. Strauss, C. Saint-Saëns o P. Dukas.

La sinfonía programática

Por otro lado, surge en el Romanticismo otro género musical, un tipo de sinfonía basado en la descripción de un programa o argumento que, al igual en el caso del poema sinfónico, se solía desarrollar en torno a una obra literaria. La sinfonía programática no se basa en una estructura formal, sino que hay una idea conductora musical o *leitmotiv* [2] que guía la composición. Se caracteriza por ser una obra de larga duración, formada por varios movimientos, a diferencia del poema sinfónico compuesto por un único movimiento. Además, solía incluir un breve texto introductorio, el cual ayudaba a entender el argumento principal que guiaba toda la composición. El principal exponente de este género es Héctor Berlioz (1803-1869), dando origen a este término con su *Sinfonía Fantástica*, donde representa lo que él llama *l'idée fixe* —utilización de un mismo motivo melódico a lo largo de toda la obra— para narrar su amor no correspondido con una actriz inglesa.

En definitiva, la música programática fue el comienzo de un nuevo concepto que permitió una nueva inspiración asociada a ideas *extramusicales*, de manera que las artes, en sus diferentes formas, quedan unidas en una sola a través de composiciones musicales que consiguen evocar una imagen, un sentimiento o una historia en la mente de quien escucha. Dentro de este conjunto de artes representadas a través de la música nos centraremos en la evocación de la arquitectura a través de recursos musicales que los compositores románticos empleaban con una gran libertad, sin restricciones formales. Para entender este enfoque, se realiza un análisis de algunas de estas composiciones que ejemplifican cómo la arquitectura se introduce en el tema principal o idea *extramusical* de la obra.

La arquitectura descrita a través de la música

Cuadros de una exposición (1874). Modest Mussorgsky (1839-1881)

Se trata de una obra originalmente escrita para piano (1874), que más tarde fue transcrita a música para orquesta (1922) por Maurice Ravel. La obra se compuso por inspiración del músico en una serie de cuadros del arquitecto Viktor Hartmann, amigo de Mussorgsky. Tras su repentina muerte, la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo lideró una exposición de diferentes obras del artista, dentro de la cual se encontraban dibujos, proyectos arquitectónicos, bocetos y otros objetos artísticos, de los cuales el músico seleccionó diez ilustraciones para inspirarse a la hora de escribir esta composición. Además, la obra no solo muestra una descripción de cada imagen, sino que trata de representar una conexión entre todas ellas a través de la evocación del tema de *promenade* o paseo del visitante por la galería de arte. De esta forma, Mussorgsky crea un universo diferente en cada cuadro, pero plantea un tema que se repite a lo largo de la obra para representar el recorrido de una sala de la exposición a otra, que además varía ligeramente a lo largo de todos los cuadros para anticipar la imagen siguiente.

Se trata de una suite compuesta por quince piezas, de las cuales diez describen alguno de los cuadros mencionados de la exposición, mientras que las otras cinco hacen referencia al deambular del visitante antes de pararse a observar un cuadro. A continuación, se presenta un listado de las partes de las que se compone la obra completa y la imagen pictórica que representa:

[2] *Leitmotiv*: tema musical recurrente en una composición.

1.	Promenade	Tema inicial
2.	Gnomus	Cuadro I
3.	Promenade	Nexo I
4.	Il vecchio castello	Cuadro II
5.	Promenade	Nexo II
6.	Tuileries	Cuadro III
7.	Bydlo	Cuadro IV
8.	Promenade	Nexo III
9.	Ballet des poussins dans leurs coques	Cuadro V
10.	Samuel Goldenberg und Schmuyle	Cuadro VI
11.	Limoges – le marché	Cuadro VII
12.	Catacombae Sepulchrum Romanum	Cuadro VIII
13.	Cum Mortuis in Mortua	Nexo IV
14.	La cabane sur des pattes de poule	Cuadro IX
15.	La grande porte de Kiev	Cuadro X

Tabla 1. Piezas de la suite [3] *Cuadros de una exposición* en su versión orquestal

Por consiguiente, se puede afirmar la pertenencia de esta obra al género de música programática por la forma en la que se evidencia la inspiración extramusical. Pero si profundizamos en la imagen específica de los cuadros, se puede observar la arquitectura representada en algunos de ellos. No se debe olvidar que el autor de esta exposición, Viktor Hartmann, era además de artista, arquitecto, por lo que la evocación de elementos arquitectónicos está muy presente a lo largo de la composición. Este es el ejemplo de «**La gran puerta de Kiev**», la última de las piezas que componen la obra.

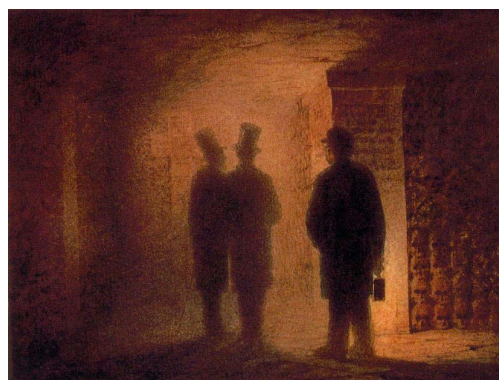


Figura 1. «Catacombae Sepulchrum Romanum», Viktor Hartmann. Representa al autor examinando las catacumbas de París junto a otro arquitecto.

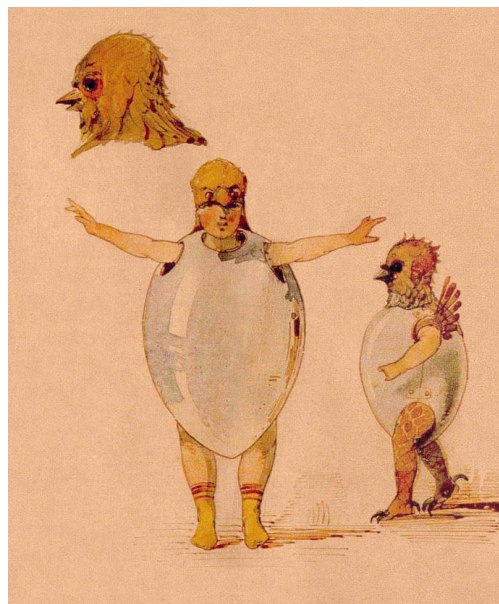


Figura 2. «Ballet des poussins dans leurs coques», Viktor Hartmann. Esta pintura es una de las pocas que aún se conserva.

[3] Suite: composición musical formada por varias piezas instrumentales dispares con algún elemento de unidad entre ellas.

El último de los cuadros de Hartmann seleccionados por Mussorgsky es el dibujo que realizó para un antiguo proyecto arquitectónico en la ciudad de Kiev. Se trata de una gran puerta monumental que se pretendía levantar para conmemorar el atentado fallido contra el zar Alejandro II en 1866. La puerta diseñada por Hartmann, de estilo ruso, trata de imitar la forma de casco eslavo en su cúpula central. Se observan en ella rasgos característicos de la arquitectura de la iglesia ortodoxa rusa: muros gruesos, colores brillantes, cúpulas acibolladas y elementos ornamentales, dando una gran importancia a la estética de los edificios y tratando de estimular los cinco sentidos a través de la arquitectura. De la misma forma que la arquitectura rusa trata de reavivar las percepciones sensoriales de quien la observa, Mussorgsky tratará de transmitir estas mismas sensaciones en su música, basando la pieza en los cantos de la Iglesia ortodoxa rusa para hacer referencia a este proyecto.

Esta majestuosidad y monumentalidad será el tema principal de la obra, planteado mediante un compás de 4/4 siguiendo la forma A-B-A-B-C-A: majestuoso – solemne – majestuoso – solemne – campanas – majestuoso y coda. Cabe destacar la parte final de la obra, donde se repite el tema de la *promenade*, pero esta vez no se trata del paseo por la exposición, sino de aquel que permite al oyente atravesar los arcos de la gran puerta mientras el sonido de las campanas situadas en lo alto del torreón acompaña este recorrido. Mussorgsky representa este movimiento de campanas con notas blancas primero en un registro grave para luego evocar las campanas más pequeñas con un registro más agudo y tresillos de negra. Además, utiliza acordes poco habituales, como el acorde menor con séptima menor y el acorde mayor con séptima menor, permitiendo introducir por primera vez en la música el repique de las campanas.

Finalmente, es conveniente mencionar brevemente otras dos imágenes arquitectónicas destacables de la obra de Hartmann, «**Tuilleries**» y «**Il Vecchio castello**». La primera habla del reflejo de uno de los jardines del palacio de las Tullerías en París, donde narra la escena de unos niños jugando. En esta sección se muestra un carácter alegre y dinámico, en contraste con la parte precedente, «**Il Vecchio castello**», de melodía melancólica y sombría, que hace referencia a un boceto en acuarela de un castillo que el arquitecto dibujó durante su estancia en Italia. Ambas imágenes forman parte del estudio arquitectónico y los conocimientos artísticos de Hartmann; sin embargo, Mussorgsky no se centrará en describir estos aspectos, sino que en ambos casos muestra a través de la música las sensaciones y sentimientos que estas obras le inspiran, así como una descripción de escenas cotidianas que él imagina a través de los cuadros.

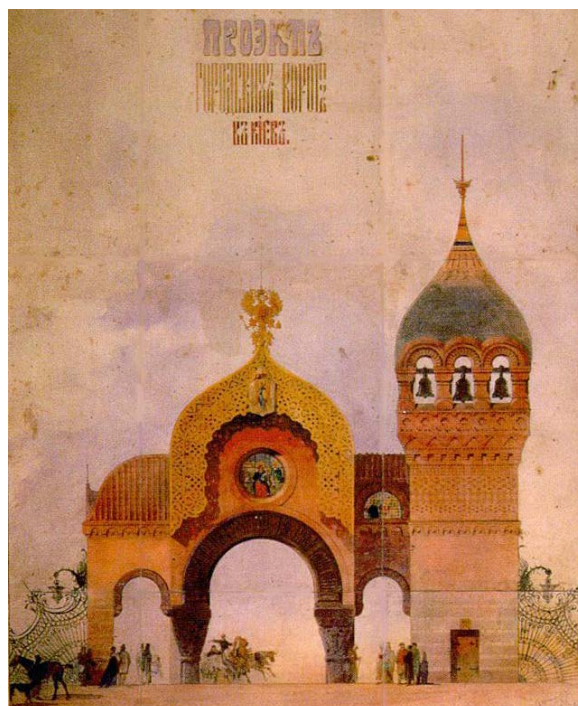


Figura 3. «La Grande Porte de Kiev», Viktor Hartmann. Último cuadro de la exposición.

La cathédrale engloutie (1910). Claude Debussy (1862-1918)

Según relata una antigua leyenda bretona, existe una catedral sumergida frente a la costa de la mitológica isla de Ys. Esta iglesia se hundió como castigo por los pecados cometidos por los habitantes de la isla. Sin embargo, cada mañana vuelve a emerger y recorrer la actividad para, más tarde, volver a hundirse.

Esta leyenda es la narración que Claude Debussy trata de expresar en una de sus obras más famosas, incluida en su primer libro de *Préludes*, compuesto entre 1910 y 1913. Sin embargo, no lo hará de una forma denotativa, sino que guiará la composición a través de las sensaciones, emociones e imágenes que producen cada una de sus partes. Esto será una característica común dentro de la obra de Debussy, un desapego absoluto por las reglas musicales para dar rienda suelta a su libertad como artista, llenando de color y sonoridad todas sus obras, como si de un pintor impresionista se tratara. Propone estructuras armónicas totalmente novedosas, da una mayor importancia al ritmo y trata de expresar, a través de la música, todo matiz de color, reflejo, luz, transparencia o movimiento que se podría encontrar en un cuadro de Monet.

Para ello, emplea diferentes recursos musicales que son recurrentes en su repertorio, como son la utilización de la politonalidad, la supresión de la barrera del compás, el uso de formas libres, la ambigüedad tonal, secuencias inusuales de acordes y algunos elementos comunes asociados a significados muy concretos: figuras rítmicas que suben y bajan para evocar el vaivén de las olas, aglomeración de ritmo y color para sugerir movimiento, o segundas disonantes que evocan el sonido de campanas.

La partitura comienza con una melodía suave y cal-

mada, llena de evocaciones a la calma del agua y la bruma marina. Poco a poco, el discurso comienza a cambiar, los arcos de la catedral comienzan a emerger a través de acordes disonantes y paralelos, que representan su forma geométrica. Estos fuertes acordes pretenden, a su vez, transmitir la pesadez y solidez de los muros de la catedral que van apareciendo en la composición. La melodía continúa ascendiendo mediante contrastes, modulaciones y planos sonoros que anuncian el momento en el que la catedral ha emergido de las aguas. El fuerte oleaje aparece representado mediante un pedal móvil, arpeggios y desarrollos bitonales y modales; por otro lado, la utilización de segundas mayores superpuestas muestran el repicar de las campanas. Por último, Debussy introduce una tercera parte que supone el retorno de la catedral bajo el mar a través de una atmósfera modal muy similar a la del inicio, pero presentada a la inversa, con la representación de los arcos introduciéndose de nuevo en las profundidades y la realización de la cadencia final.

De esta forma, Debussy convierte una narración en música, transformando la sucesión de imágenes en juegos de sonidos que trasladan al oyente a las escenas evocadas transmitiéndole un argumento.

Claude Debussy escribió un segundo libro de *Préludes* y otras obras programáticas, influyendo de esta manera en músicos europeos coetáneos como Maurice Ravel o Manuel de Falla. En relación con este último, se aprecia también en Debussy un punto de referencia en la música española y la imagen que tenía el compositor de España y sus paisajes, lo cual le llevará a componer piezas que reflejaban las impresiones que nuestro país despertaban en él. De hecho, será uno de los máximos exponentes de la corriente alhambrista musical fuera de nuestro país y será objeto de análisis en los próximos capítulos de este trabajo.



Código QR 1

«La Gran Puerta de Kiev» (1874).
Modest Mussorgsky (1839-1881).
Versionado por la Orquesta
Filarmónica de Slavonia, Alberto
Lizzio. Discos Lollipop (2018).



Código QR 2

«La cathédrale engloutie» (1910).
Claude Debussy (1862-1918).
Versionado por François-Joël
Thiollier. Naxos Digital Services
US (2010).

Alhambrismo en la época romántica. Origen y desarrollo del orientalismo europeo

El siglo XIX para Europa no supuso únicamente una revolución en el ámbito artístico con la aparición del movimiento romántico, sino que fue un siglo de cambios acelerados y progresos en distintos campos como la arqueología, filosofía, historia o ciencia. Es un momento de crisis de identidad, de reivindicación de las costumbres y culturas propias y de un sentimiento nacionalista que llevará a un interés por todo lo distinto, lo diferente, por nuevas culturas desconocidas que los europeos idealizarán y moldearán adaptándolas a sus propios valores.

Por otra parte, a finales de siglo las relaciones tanto políticas como comerciales entre Oriente y Occidente se habían regularizado gracias a la disgregación del Imperio otomano, de modo que a partir de este momento Europa dirigirá su mirada hacia Oriente y hacia toda la cultura oriental, mostrando un creciente interés que hasta este momento había sido únicamente de connotación religiosa. Proliferan los estudios del pasado islámico europeo y se abren las puertas a un nuevo discurso orientalista a través de la literatura, donde se aviva el entusiasmo por Oriente y por el exotismo que emanaba de esta cultura. Será por tanto esta disciplina la primera en manifestar los inicios de esta nueva corriente orientalista de la mano de autores como Víctor Hugo, Washington Irving, Prosper Mérimée, Edward Bulwer Lytton o Lord Byron [4], entre otros. Bajo una mirada orientalista, estos viajeros románticos buscaron fuentes de inspiración y conocimiento que impregnaran sus obras, las cuales encontraron en la península ibérica al equipararla con el Oriente y con esa realidad exótica que imaginaban.

Al-Ándalus y la cultura musulmana, que forman parte de la historia y el pasado de España, hacen de nuestro país uno de los más ricos de Europa en cuanto al arte oriental se refiere. Es por ello por lo que los artistas románticos dirigirán su mirada a la

arquitectura, paisajes y cultura que durante ocho siglos había convivido con la sociedad cristiana.

En concreto, la mirada romántica se centra en la región andaluza, una nueva visión ideal, irreal y mitificada de una España orientalizada que, a partir de entonces, se convertirá en destino obligado para todo artista romántico en busca de estímulos que inspiraran sus obras. En la exaltación romántica y orientalista de nuestro país tendrán un papel fundamental los propios exiliados españoles, que establecerán contacto con artistas extranjeros, difundiendo la imagen de España.

A su vez, son incontables los europeos que, atraídos por estas ideas, visitarán la península y contribuirán a esta difusión. En concreto, centrarán su admiración en una ciudad andaluza capaz de generar las más exóticas y brillantes recreaciones de la cultura musulmana: la ciudad de Granada. No solo se trataba del máximo exponente del contraste cultural entre occidente y oriente en nuestro país, sino que representaba un ejemplo único e inigualable en toda Europa de riqueza, brillantez, exotismo y color en lo que a la cultura oriental se refiere, donde la Alhambra y el Generalife tendrán un papel fundamental.

Para entender un poco mejor el deslumbramiento y la exaltación de estos artistas y viajeros románticos debemos recordar brevemente la historia, cultura y arquitectura que rodea a la Alhambra de Granada.

[4] Algunos ejemplos de literatura alhambrista son: «A very mournful ballad on the siege and conquest of Alhama» (Lord Byron, París 1806), poema en *The works of Lord Byron*; «Grenade» (Víctor Hugo, París 1829), poema n.º 31 en *Les Orientales*; *Cuentos de la Alhambra* (Washington Irving, Filadelfia y Londres 1832); *Viajes a España* (Prosper Mérimée, París 1830); *Leila: or, the siege of Granada* (Edward Bulwer Lytton, Filadelfia 1838), novela.



Figura 5. Fotografía de la fachada norte exterior de la Alhambra de Granada, tomada desde el mirador de San Nicolás. Se observa la alternancia de volúmenes y el aspecto másico e impenetrable del conjunto.



Figura 6. Fotografía de la Puerta de la Justicia que da acceso al conjunto nazarí.



Figura 7. Fotografía del Patio de Lindaraja, ejemplo de patio crucero en el interior de los palacios nazaríes.

Arquitectura de la Alhambra y su evolución

La Alhambra se construyó como una pequeña ciudad, una residencia palaciega diseñada como refugio para sultanes y miembros de la realeza nazarí que en ese momento habitaba en la Península. Por ello, el complejo se muestra como un recinto militar fortificado, con aire austero y muros desnudos, dando una imagen de poder. Desde el exterior apenas se observan huecos ni transparencias, solo se distingue un impenetrable conjunto de volúmenes regulares que se adaptan a la topografía de la colina sobre la que se sitúa y que deja a sus pies una inigualable panorámica de la ciudad de Granada.

El aspecto exterior del monumento permite apreciar una serie de diferencias entre las dos fachadas norte y sur. La primera de ellas ofrece una imagen muy singular, de volúmenes dispares que se alternan, se elevan, se expanden y se encogen, con variación en sus formas y que se funden con la arboleda que se sitúa bajo la imagen del imponente conjunto. Por otro lado, la fachada sur se muestra unitaria y repetitiva, mostrando con mayor fidelidad ese aspecto de fortaleza militar.

Cuatro son las puertas que se insertan en la muralla y permiten el acceso: la Puerta de la Justicia, en la zona meridional; la Puerta de los Siete Suelos, al sur de la muralla; la Puerta de Armas, en la parte septentrional; y la Puerta del Arrabal junto a la Torre de los Picos.

Una vez traspasado uno de estos cuatro accesos, la imagen que se presenta poco tendrá que ver con el aspecto másico exterior. Un recorrido de jardines, patios, perspectivas interiores, juegos de transparencias, colores y ornamento se abre ante aquel que visita el interior de la ciudadela. La Alhambra explota en sus diferentes espacios todo aquello que la

arquitectura nazarí puede ofrecer, convirtiéndose así en el máximo exponente de la cultura oriental en Occidente.

La arquitectura de la Alhambra que se ha podido conservar hasta nuestros días pertenece en mayor medida al que los historiadores conocen como el periodo nazarí, que se corresponde con el inicio de su construcción y los primeros siglos de desarrollo. Esta construcción se realizó a partir de los principios básicos y las fórmulas arquitectónicas propias de la cultura oriental. Se trata de una arquitectura organizada en torno a una serie de patios que siguen esquemas sencillos en torno a un eje longitudinal, que en algunas ocasiones adoptan fórmulas más complejas a partir de dos ejes perpendiculares. Surge así un nuevo elemento tomado de Oriente Medio, el patio crucero [5], nacido del deseo de introducir la vegetación en el interior de la vivienda.

Otra de las fórmulas principales empleadas en la arquitectura nazarí es el *qubba*, un tipo de construcción diseñada a partir de un espacio cúbico como base y cubierto por una cúpula de diferentes formas y tipologías —semiesferas, troncos de pirámide, bóvedas esquifadas...—. Este tipo de construcciones tenía una simbología muy concreta dentro de la cultura árabe, razón por la cual se empezó a extender su uso. Por una parte, el volumen cúbico, entendido como una de las formas básicas de la arquitectura y los espacios, representaba lo terrenal, lo humano. Por otra parte, la forma hemisférica de la cúpula era símbolo del cosmos, de la bóveda celeste. Por tanto, ambas figuras «componen un espacio perfecto y convierten en un microcosmos mágico la sala así conformada» (Gámiz 2021, p. 95).

A partir de estos dos elementos fundamentales se crea todo el conjunto, cuya distribución de espacios y recorridos se basa en un juego de perspectivas

[5] Patio de crucero: patio rectangular en el que aparecen dibujados dos caminos o paseos en sus ejes longitudinal y transversal, así como un tercer camino o acera que bordea interiormente los muros del patio. De esta forma, tanto los caminos en forma de cruz como el camino que bordea el patio forman cuatro cuadros en los que se introduce la vegetación.



Figura 8. Fotografías del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada.



Figura 9. Fotografía del Palacio del Partal y la Torre de Damas. Ejemplo de juego de perspectiva interior-externo, ya que se observa la vista del paisaje a través de los huecos del palacio.



Figura 10. Fotografía del Patio de los Arrayanes, con la Torre de Comares frente a él. Ejemplo del uso del agua en los patios nazaries.

interiores, buscando siempre la creación de amplios corredores, ritmos espaciales y secuencias lumínicas. Para ello, se realiza un meticuloso estudio de la alineación de los huecos, que no solo pretende ampliar visualmente las dimensiones de los espacios, sino que busca una constante perspectiva de la vista exterior para enfatizar esa relación entre naturaleza y paisaje con la arquitectura interior. Además, al distribuir los espacios de forma ortogonal, se consigue una continuidad que favorece la perspectiva y la expectación creada en el visitante. Sin embargo, esta continuidad se pensó originalmente como una secuencia temporal, ya que existieron unas carpinterías que permitían abrir y cerrar las diferentes salas, dando mayor privacidad.

Por otro lado, el agua se convirtió en un elemento indispensable en la arquitectura palatina, introduciéndose en los jardines junto a una exuberante vegetación y relacionándose de diversas formas con la edificación: se construían palacios alargados sobre acequias, se realizaban construcciones en torno a una alberca o se incorporaban canales a los patios y jardines.

La introducción del agua dentro de las construcciones árabes busca a su vez la sensualidad, la armonía y la estimulación de los sentidos, aspectos muy logrados en la arquitectura nazarí. Al elemento acuático se une, además, el tratamiento de la luz que se convertirá en un punto primordial de estudio dentro de los diferentes espacios de la Alhambra. Tendrá un juego psicológico fundamental y todos los elementos arquitectónicos enfatizarán la riqueza que los cambios de luz pueden dar. Es por ello por lo que las salas se llenan de una policromía variada y los espacios no parecen tener constantes fijas ni composiciones determinadas, al contrario que la arquitectura clásica. No obstante, a pesar de esta percepción creada de variedad y abstracción, la simetría y geometría está presente en cada detalle.



Figura 11. Fotografía de la Sala de los Embajadores como ejemplo del estudio de la luz en el interior.

Un segundo periodo de la Alhambra comienza tras el matrimonio entre Carlos V e Isabel de Portugal. En 1492, los Reyes Católicos toman Granada tras ocho siglos de dominio islámico. Comienza entonces una serie de intensas reparaciones y adaptaciones de la Alhambra para los reyes cristianos, en donde establecieron la Casa Real. Es en 1526 cuando Carlos V ordena la construcción del Palacio Real que lleva su nombre en un estilo «romano» completamente opuesto a la arquitectura árabe de todo el conjunto. De estilo renacentista italiano, el palacio destaca por la pureza de sus formas y proporcionalidad, la composición cuidada de su fachada, la sensación de rigidez o estatismo de sus grandes pilastras y el uso de cantería propio de la arquitectura clásica. Estas ideas se contraponen a la arquitectura original de la Alhambra, una arquitectura ligera y abstracta, rica en colores, juegos de luces y ornamentación y construida a partir del empleo de materiales humildes como ladrillo o yeso.

La arquitectura clásica europea se preocupa siempre de que el observador participe en el juego de las fuerzas estáticas, y a este propósito sirve en primer lugar la columna que se asemeja al cuerpo humano y da la medida para lo que eleva y gravita; también los zócalos, pilares, arcos y cornisamiento acentúan estas fuerzas, que actúan en la construcción. Nada de esto se ve en la Alhambra. Ahí donde las superficies lisas, ingravidas de los muros están perforadas: en las puertas, ventanas, arcadas, donde debería hacerse visible su peso corpóreo, se disuelven en sutil obra panales, en luz parlante, y las columnas de las salas arcadas son tan finas que toda la estructura que se eleva por encima de ellas, parece carecer de gravedad. (T. Buckhardt 1970: *La civilización hispano-árabe*, p. 236)



Figura 12. Fotografía del interior del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada.

Por último, en el siglo XIX comienza un tercer periodo para la Alhambra, no tanto en el sentido arquitectónico como el nacimiento de una nueva forma de contemplarla y entenderla por parte de los artistas y viajeros que la visitaban, difundiendo una imagen romántica del conjunto nazarí en Europa y dirigiendo la mirada hacia ella. A su vez, será una etapa de continuas reivindicaciones, secundadas activamente por el escritor estadounidense Washington Irving, acerca del estado del monumento, sobre todo tras las guerras napoleónicas. Estos hechos llevarán a las restauraciones científicas de inicios del siglo XX, que buscan conservar la historia y valores recogidos a lo largo de sus diferentes periodos —nazarí, renacentista y romántico—. Hablaremos más profundamente de este periodo.

De la imagen romántica de la Alhambra a las restauraciones científicas del siglo XX

La invasión de la península ibérica por parte de las tropas napoleónicas causó en la Alhambra una situación desastrosa debido a los expolios, voladuras y saqueos que sufrió tras la partida de los franceses, así como problemas financieros que impidieron durante muchos años invertir fondos en la reparación y restauración de la ciudadela. Además, existen otros factores que condujeron a un progresivo abandono y deterioro: la difícil situación en la que se encontraba la administración, la corrupción y el grado de incultura de la población debido a la censura, entre otros. Es por ello que, entre la ocupación francesa a principios del siglo XIX y el año 1827, el monumento nazarí sufrió los años más fatídicos de su historia, abocado como parecía hacia una inevitable ruina.

Es a partir de 1827 cuando comienza una serie de obras de mejora por parte de los maestros de obras José de Salas y Antonio Agustín Garrido, que

permitieron salvar algunos edificios de la ruina. Se inician así las primeras intervenciones del periodo romántico, dando prioridad a la consolidación estructural. El creciente interés por el complejo granadino trajo consigo un aumento de visitantes, entre los que destacan los escritores Washington Irving [6] y Richard Ford [7], que denunciaron en sus escritos el deterioro patente.

Hasta entonces, en España no existía una teoría de la restauración, ni reflexiones sobre la historia o arqueología de los edificios, por lo que todas las intervenciones que se realizaron hasta el momento fueron obras de consolidación. Sin embargo, en 1835 y debido a la desamortización de bienes de la Iglesia se producirá el deterioro y derribo de un gran número de edificios históricos que obligarán a adoptar una serie de medidas. Aparece un sentimiento de preocupación por el patrimonio histórico desconocido hasta entonces, lo que movilizará un primer contacto con la restauración de edificios monumentales, más ambiciosa. Asimismo, el Romanticismo, que empezaba a florecer en Europa, hará su aparición en España con la publicación de revistas que hablaban de la Alhambra y el incremento de viajeros románticos en busca de la imagen orientalista que el monumento despertaba [8].

Todo ello permitirá dar un paso adelante en la restauración de la Alhambra, que ya no será exclusivamente dedicada a la consolidación, sino que se introducirá en el terreno de las restauraciones ornamentales. Este hecho no se dará hasta 1837 debido a la urgente necesidad de obras de reparación por la amenaza de ruina del monumento.

Comienza así una nueva etapa de la mano de especialistas franceses enviados con el objetivo de realizar copias de los detalles ornamentales.

[6] Washington Irving visitó el monumento nazarí por primera vez en 1828. Un año después, en 1829, volvió a Granada y se alojó en la propia Alhambra.

[7] Richard Ford llega por primera vez a nuestro país en 1830 y se instala en Sevilla y, posteriormente, en Granada. Durante tres años alterna sus estancias entre Sevilla y Granada hasta su partida a Londres en 1833.

[8] A este hecho se sumó el arquitecto Owen Jones, que realizó una serie de láminas de dibujos y bocetos sobre la Alhambra (Goury, Jules; Jones, Owen. *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*. London, 1842-45).

La intervención francesa supuso un avance en la restauración adornista del conjunto al dar con la fórmula para elaborar la pasta de las ornamentaciones, que hasta entonces se desconocía (Barrios Rozúa 2016, p. 65) [9]. Sin embargo, estas actuaciones iniciaron un peligroso camino al eliminar parte documental importante, no tener en cuenta la pátina del tiempo y realizar intervenciones poco distinguibles. Por ello, en 1840 asumió el mando como maestro de obras José Contreras (1794-1874), dispuesto a dar una nueva orientación a los trabajos de la Alhambra. Para este trabajo recibió la ayuda de su hermano Francisco Contreras y su hijo, Rafael Contreras (1826-1890) —que más tarde sucederán en el mando a José—. Su objetivo principal fue desde el inicio la consolidación estructural. Sin embargo, pronto volvieron a dirigir su mirada hacia las decoraciones, centrando su trabajo en el estudio de las yeserías y la reconstrucción idéntica de la ornamentación árabe. También realizan otras intervenciones polémicas, como la limpieza de las columnas del Patio de los Leones, eliminando la pátina, o la creación de detalles y elementos que probablemente nunca existieron. La visión romántica llevada al extremo, el precario estudio previo del estado de la Alhambra y las demoliciones y reconstrucciones realizadas para llevar a cabo sus fantasiosas y exuberantes ideas dieron lugar a reiteradas críticas que llevaron al cese de José Contreras, a quien le sucedió su hermano primero y, posteriormente, su hijo Rafael, que siguieron la misma línea adornista. A la muerte de Rafael en 1890, le sucede su hijo Mariano Contreras (1853-1912), extendiendo el control de la restauración de la Alhambra por parte de la saga Contreras hasta 1907.

En 1890 se produce un incendio en la Sala de la Barca. Aparece la figura de Velázquez Bosco, que colabora en la restauración del monumento con una línea muy distinta a la que se había llevado hasta el

momento, fundamentada en un estudio previo muy exhaustivo. Se crea una comisión específica de la Alhambra con Manuel Gómez como presidente, de ideas contrarias a Mariano Contreras, lo que supone finalmente la dimisión de este en 1907. Entre 1907 y 1917 se redacta el Plan General de Conservación de la Alhambra y se censura el trabajo de la Comisión, que finalmente cesa su trabajo y se instaura en su lugar a Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), considerado el padre de la Alhambra Moderna. Defendía el método de restauración del caso por caso, muy conservador de la obra antigua, manteniendo el edificio tal y como se encontraba, respetando el edificio como documento, pero realizando las obras de consolidación y preservación precisas [10]. Era contrario a las ideas de Viollet-le-Duc, basadas en la unidad de estilo y la reconstrucción de partes desaparecidas que daban lugar a falsos históricos. Los criterios conservativos serán los que Torres Balbás aplicará en sus intervenciones en la Alhambra [11], las cuales han permitido mantener la arquitectura en buen estado, sin falsificaciones y haciendo visibles todas las etapas constructivas.

[9] BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL (2016). *Alhambra romántica: los comienzos de la restauración arquitectónica en España*. Granada: Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y Generalife, p 65. En esta referencia se basan en la afirmación de Rafael Contreras: «En 1840 (...) se emprendieron las primeras reparaciones en la parte puramente de fortificación, hasta el año 1847 en que se hicieron las restauraciones de los ornatos, que se hallaban cubiertos de cal y yeso, mutilados, y caídos de los muros por efecto de las humedades; los cuales no se habían reparado antes, por ignorarse el procedimiento de ejecución con los moldes de arcilla y madera» (Contreras, 1878: 207-208).

[10] Siguió una línea de pensamiento similar a la que Gustavo Giovannoni desarrolló en Italia durante estos años, la línea de la restauración científica.

[11] Algunas de sus intervenciones más destacadas son la intervención en la Puerta del Vino, la Galería Occidental del Patio del Harem, la intervención en el Patio de Machuca, la intervención en la Torre de Comares o el Pabellón del Partal.

Desarrollo del alhambrismo y sus diferentes vertientes

Siete siglos de historia permiten entender la riqueza cultural que encierra la Alhambra de Granada. Se trata del máximo exponente de arte andalusí en España, enriqueciéndose a su vez en las diferentes etapas y culturas que en ella han habitado y la han convertido en un monumento de inigualables construcciones y jardines. Esto otorga al conjunto un encanto y una magia que hacen que no resulte sorprendente el interés generado hacia el complejo nazarí, convirtiéndose en el epicentro de todas las miradas de artistas románticos que viajaron a España en busca de inspiración.

A partir de estos viajes y evocaciones inspiradas en la Alhambra surge el alhambrismo, una nueva corriente artística que dará lugar a un sinnúmero de obras en toda Europa inspiradas en este monumento granadino. Ya a principios del siglo XIX, Víctor Hugo escribía estos versos en su poema *Grenade*, inspirado por la imagen romántica que habían suscitado en él los grandes palacios nazaríes:

L'Alhambra! L'Alhambra! Palais que les génies
ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
Sème les murs de trèfles blanc! [12]

Sin embargo, no solo podemos encontrar literatura inspirada en Granada y la Alhambra. Pocos artistas se resistieron a dibujar los jardines, palacios o fragmentos que visitaban, de los cuales se conservan un gran número de grabados y bocetos. Pintores como John Frederick Lewis, David Roberts, François Antoine Bossuet, Henry Regnault o Mariano Fortuny plasman en sus cuadros escenas en las que introducen espacios significativos del monumento nazarí y de la ciudad granadina.

Incluso grandes compositores románticos, tanto

nacionales como europeos, tomaron como referencia las estructuras de estos palacios como fuente de inspiración *extramusical* para componer piezas en las que tratar de evocar, a través de sonidos, las sensaciones y experiencias que ellos mismos vivieron al recorrer y contemplar este lugar.

Junto al alhambrismo musical descrito, en este trabajo nos adentraremos con mayor profundidad en la corriente alhambrista arquitectónica que surgió, en mayor medida, por la labor de estudio y difusión de la Alhambra que realizó el arquitecto Owen Jones (1809-1874), situando el complejo granadino en el punto de mira del debate arquitectónico de finales del siglo XVIII y siglo XIX. La fascinación que la imagen oriental de la Alhambra había despertado en Europa dio lugar a una moda que propició la creación y réplica de espacios y elementos ornamentales, que fueron tomados como inspiración por arquitectos como Agustín Ortiz de Villajos, Rafael Contreras, Narciso Pascual y Colomer, Émile Boeswillwald o el propio Jones. Esta corriente arquitectónica se convierte así en símbolo de lujo, riqueza, identidad y espectáculo, alejándose de la arquitectura religiosa y encontrando sus principales manifestaciones tanto en pabellones de exposición por la asimilación del lenguaje hispanoárabe con la identidad nacional española, como en gabinetes árabes de residencias aristócratas y de alta burguesía, e interiorismo en establecimientos de ocio y espectáculo.

[12] Traducción de los versos del poema «Grenade», en *Les Orientales* de Víctor Hugo:

¡Alambra! ¡Alambra! Palacio que los genios
Han dorado como un sueño y llenado de conciertos;
Fortaleza de almenas en ruinas festoneadas
Donde de noche se oyen sílabas maravillosas
Cuando la luna a través de arcadas moras
Muros de trébol blancos siembra

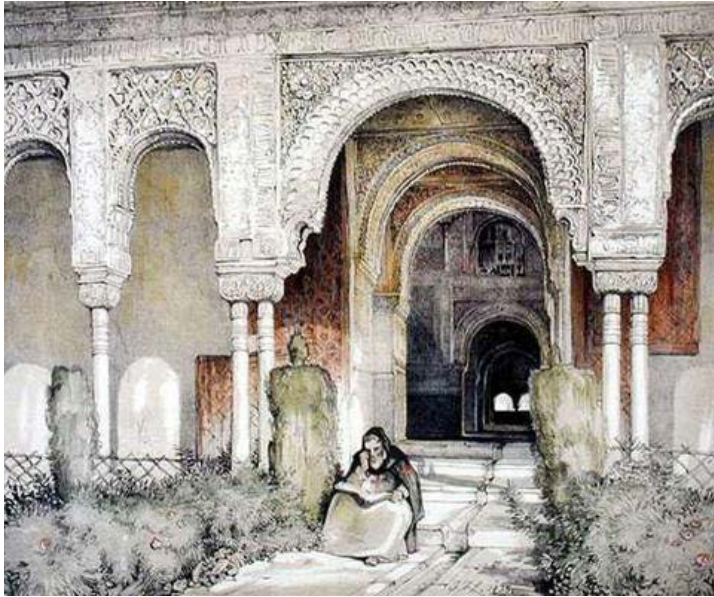


Figura 13. John F. Lewis: «Entrada a la Sala de las Dos Hermanas».

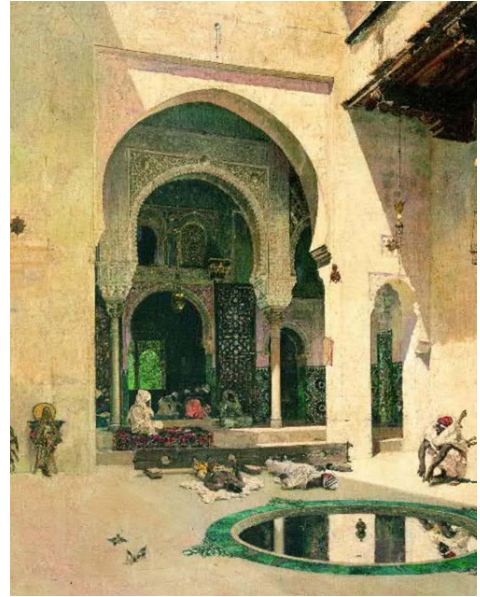


Figura 14. M. Fortuny: «Triunfo de la Alhambra».



Figura 15. D. Roberts: «Torre de Comares de la Alhambra».

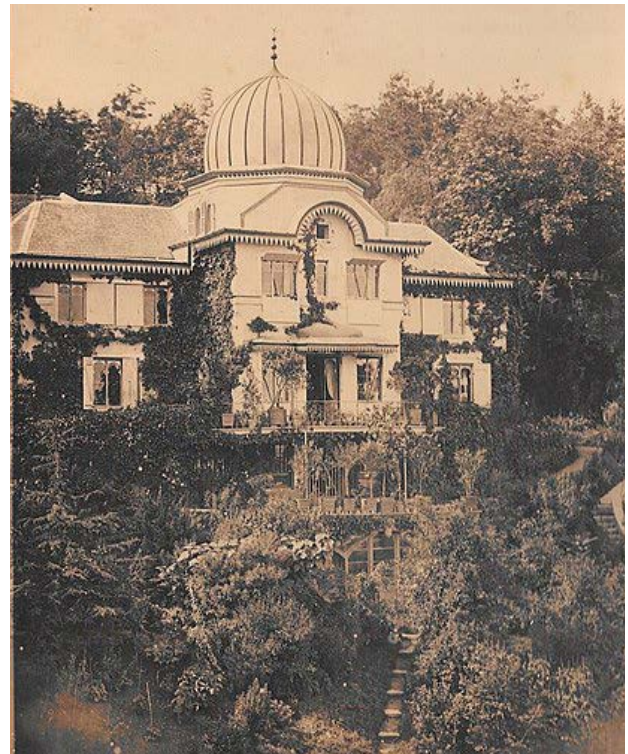


Figura 16. Girault de Prangey: Villa des Tuaires (1860-1870).

La Alhambra de Granada en el corazón del orientalismo arquitectónico

Como se ha descrito en capítulos anteriores, el orientalismo se desarrolla desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XIX como un discurso complejo que abarca diferentes ámbitos y con una gran influencia entre ellos: los escritores colaboran en la difusión de una mirada romántica a través de la mitificación poética de la cultura oriental; a su vez, las descripciones e imágenes de viajeros ingleses y franceses tendrán un papel importante en esta expansión orientalista.

De este modo surge, a mediados del siglo XVIII, un creciente interés hacia la arquitectura islámica a partir de estas imágenes y escritos elaborados por diferentes artistas. Europa defendía vehemente la superioridad de la arquitectura occidental, pero no podía evitar sentir una cierta fascinación hacia la ornamentación, los colores y la compleja composición de la arquitectura islámica. El discurso arquitectónico de estos siglos se impregna de edificios y construcciones inspirados en este orientalismo y el estilo neoárabe comienza a aparecer en las ciudades europeas de la mano de arquitectos que encontrarán su inspiración no solo en el mundo árabe, sino en un Oriente mucho más cercano a Europa: la región de Andalucía en España y, sobre todo, en la Alhambra de Granada.

Diferentes artistas europeos —sobre todo jóvenes aristócratas británicos y del norte de Europa— se embarcaron en estos siglos en el conocido como *Grand Tour*, un recorrido realizado por la Europa meridional que permitió a estos jóvenes conocer la sociedad, cultura y arquitectura de los lugares que visitaban. Italia y Grecia se convirtieron en destino obligado en el conocimiento de la Antigüedad Clásica en ciudades como Roma o Atenas.

No obstante, en la época romántica y con la aparición de la nueva corriente orientalista se incluyeron en estos viajes lugares como Egipto, Turquía y, como no podía ser de otra forma, España y las ciudades andaluzas. Los viajes a la península contribuyeron notablemente a la creación de una imagen romántica de España y la exaltación de las raíces y la cultura árabe del país que difundieron al resto de Europa. Dentro de esta difusión y expansión de la imagen oriental de España destaca la figura del arquitecto y pintor Owen Jones, precedido por Joseph Philibert Girault de Prangey. Ambos tendrán un papel fundamental en el desarrollo de la corriente arquitectónica alhambrista.

En 1830, **Girault de Prangey** (1804-1892) inicia el *Grand Tour* por Italia, las islas Baleares, Magreb y Sicilia, visitando en 1832 las ciudades andaluzas de Sevilla, Córdoba y Granada. Es allí donde descubre los encantos de la arquitectura arábigo-andaluza y comienza un estudio científico de la arquitectura oriental. Se centra sobre todo en su origen, el porqué de su geometría y solidez constructiva y la unión entre ciencia y arte que caracteriza esta arquitectura y, en concreto, la arquitectura de la Alhambra. De hecho, como fruto de este estudio comienza en 1835 la construcción de un retiro basado en Oriente y en sus estudios de la Alhambra: la *Villa des Tuaires* [13] donde pretende evocar y mostrar la experiencia vivida en sus viajes por el Mediterráneo Oriental.

Sin embargo, este personaje quedará eclipsado por la figura de Owen Jones (1809-1874) —acompañado por Jules Goury (1803-1834)—, de importancia trascendental y considerado el precursor del alhambristo arquitectónico en Europa. Al igual que Girault de Prangey, realizó una serie de viajes por Italia, Grecia, Egipto y Turquía, para llegar finalmente a Granada en 1834.

[13] Construida entre 1860 y 1870 en Courcelles-Val-d'Esnois, a 25 kilómetros al sur de Langres, Francia.

Esta ciudad la visitará en dos ocasiones, una en 1834 y la segunda en 1837, con el objetivo de realizar un estudio arquitectónico muy detallado de la Alhambra. Este estudio se manifestará con la publicación de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* entre 1836 y 1845, formado por una serie de láminas, dibujos y grabados que reproducen con una exactitud exquisita los detalles y elementos más característicos del monumento, olvidando la atmósfera pintoresca creada por otros artistas y en búsqueda de una mirada más científica y exacta en el estudio de la geometría y el color. Más tarde, Jones centrará su investigación de la Alhambra en la ornamentación y el uso del color oriental, que posteriormente incluirá en una de sus publicaciones más importantes: *Grammar of Ornament* (1856). La publicación de esta obra situó a la Alhambra en el centro de las teorías arquitectónicas y decorativas que se estaban desarrollando en ese momento, ya que facilitó una serie de ejemplos que permitieron entender las fórmulas empleadas en la cultura árabe y supuso la recreación en Europa de estos modelos. Además de la tendencia alhambrista, este arquitecto colaboró en la reflexión sobre el funcionalismo arquitectónico basado en la cultura árabe, lo que tendrá una gran influencia en arquitectos posteriores a su tiempo.

Jones, al igual que los arquitectos alhambristas europeos, tomará estas ideas a la hora de llevar a cabo su práctica artística. Así, en 1851 le encargan el diseño de la decoración interior del Crystal Palace, donde aplicará todas las teorías y estudios realizados de la Alhambra en cuanto a la utilización del color —predomina el uso de colores primarios: rojo, azul y amarillo—. Más tarde, en 1854, el Crystal Palace es trasladado y se realiza un nuevo encargo a Jones, donde debía recrear y representar los espacios más impresionantes y fascinantes del mundo. Indudablemente, la arquitectura del complejo nazarí quedó magníficamente representada en el interior del

palacio a través del *Alhambra Court*, diseñado por el arquitecto.

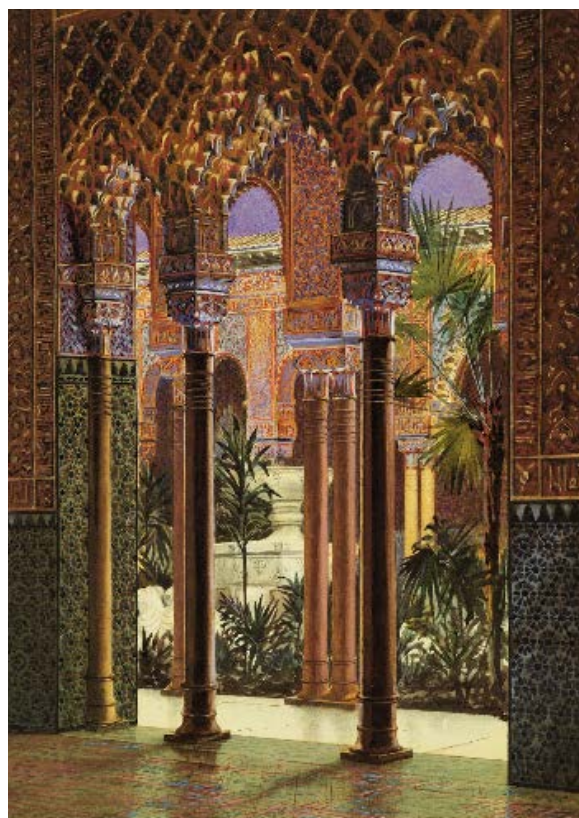


Figura 17. *Alhambra court* en el Crystal Palace, diseñado por el arquitecto Owen Jones para la Exposición Universal de 1851-1854 como una réplica del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada.

En definitiva, las teorías, estudios y obras del arquitecto Owen Jones contribuyeron en gran medida en la difusión del conocimiento de la arquitectura oriental y alhambrista, dando lugar a un considerable número de proyectos inspirados en los modelos y conceptos decorativos de la Alhambra y de las imágenes de Jones no solo en Europa, sino también dentro de España, donde surgió un nuevo nacionalismo romántico influido por la imagen oriental que se tenía del país en el extranjero. Por ello, muchas de las obras alhambristas más representativas se encuentran en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX, marcadas por la industrialización, el intercambio cultural y los nacionalismos emergentes. Cada país debía construir un pabellón nacional que sirviera como escaparate de sus productos y avances tecnológicos; el diseño del contenedor jugaba un papel esencial en la identificación de cada participante.

En el caso de España, la apuesta por el diseño llevó a la búsqueda de símbolos de carácter nacional. El debate nacionalista se centraba en dos líneas estilísticas: un estilo oriental basado en las raíces árabes de la península y la imagen de la Alhambra; y una línea más clásica evocadora de la época del Imperio hispano. La primera de estas líneas será la que dará lugar a la construcción de pabellones españoles que siguen una tendencia alhambrista, tales como el pabellón español en la Exposición Universal de Viena en 1873 de Lorenzo Álvarez Capra; la fachada del pabellón español de la Exposición Universal de París de 1878 por Agustín Ortiz de Villajos; o el pabellón de la Compañía Transatlántica en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 por Antonio Gaudí.

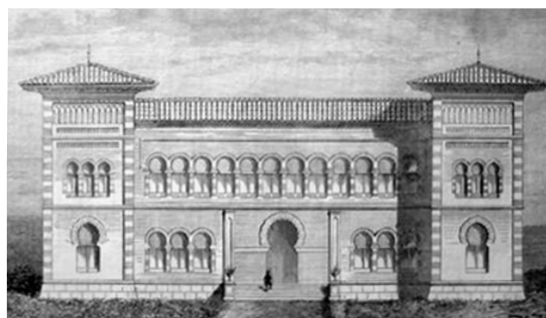


Figura 18. Pabellón de España en la Exposición Universal de Viena en 1873.



Figura 19. Pabellón de España en la Exposición de París de 1878.

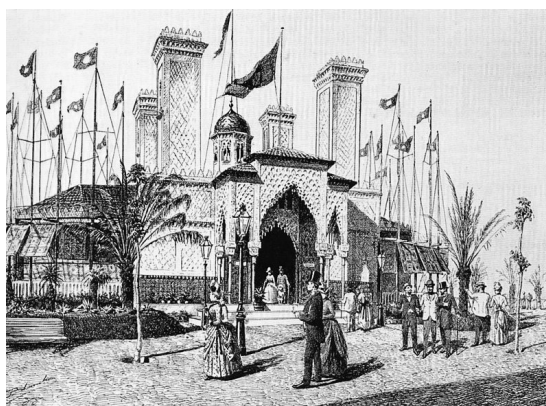


Figura 20. Pabellón de la Compañía Transatlántica en la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

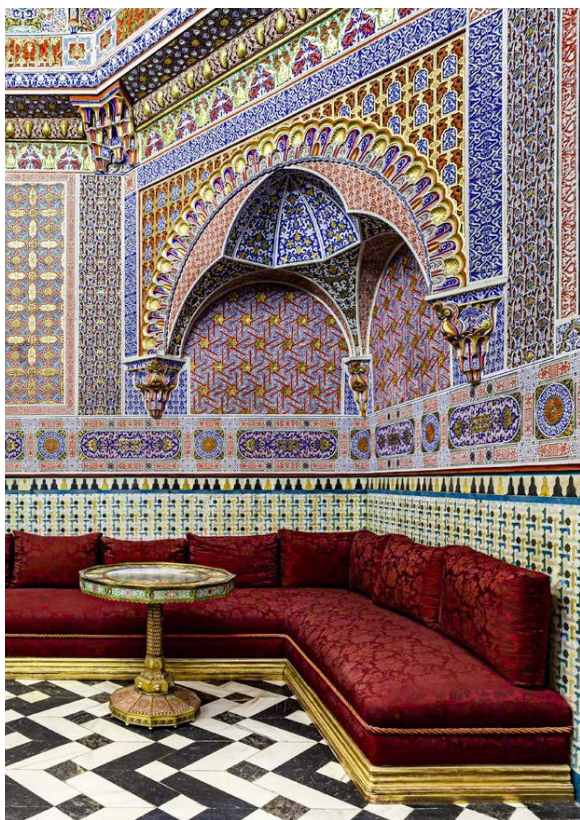


Figura 21. Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez, diseñado por Rafael Contreras.



Figura 22. Sala de las Dos Hermanas de la Alhambra de Granada.

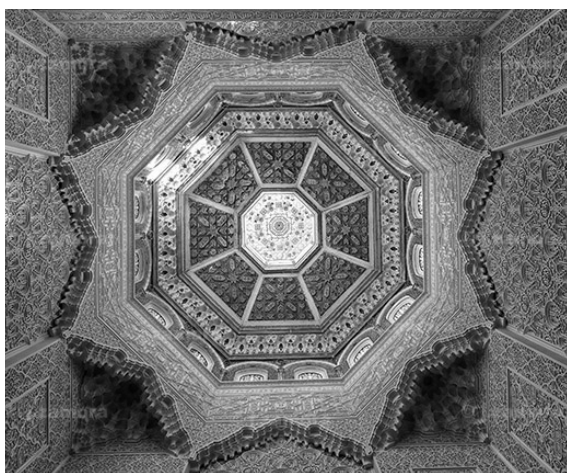


Figura 23. Cúpula y decoración neoárabe del Balneario de Archena, de Manuel Castaños (1898).



Figura 24. Palacio de Xifré en Madrid, diseñado por Émile Boeswillwald.

Los pabellones de estética oriental no serán los únicos referentes de la corriente alhambrista en Europa. El estilo alhambresco decorará algunas de las estancias de la burguesía y aristocracia europea, que adoptan esta ornamentación como sinónimo de lujo y exotismo. Por otra parte, la sociedad occidental empleará este estilo en espacios u obras asociados directamente a la imagen tópica del islam —baños, gabinetes o patios—, así como en la decoración de espacios dedicados al ocio y espectáculo, alejándose siempre de la arquitectura religiosa. La misma tendencia que sigue el alhambrismo arquitectónico en Europa acontecerá en España, donde podemos destacar la figura de Rafael Contreras, mencionada anteriormente en la restauración de la Alhambra. El estudio y reproducción de la ornamentación nazarí que este arquitecto llevó a cabo durante su etapa como restaurador contribuyó a la difusión del orientalismo alhambrista y al encargo de una serie de intervenciones que seguirán esta tendencia. Entre ellas podemos destacar la construcción y decoración de gabinetes árabes en residencias aristócratas, como el Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez, que pretendía replicar la sala de las Dos Hermanas de la Alhambra.

Además de las obras realizadas por Rafael Contreras, dentro del panorama arquitectónico alhambrista en España encontramos otra serie de proyectos asociados a residencias burguesas: el Palacio Xifré en Madrid de Émile Boeswillwald; la Galería Árabe del Palacio Nuevo de Vista Alegre del arquitecto Narciso Pascual y Colomer, o la cúpula estrellada de mocárabes en el Balneario de Archena del escultor Manuel Castaños, entre otros. Por otro lado, los proyectos de interiorismo en este país se nutrieron a su vez de esta exótica decoración oriental, siendo el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos un importante referente en la ambientación de teatros que siguen la inspiración andaluza y

alhambrista. Destacan el Teatro de la Comedia en 1875, el Circo-Teatro Price de 1880 y el teatro de la Alhambra (ca. 1878).

Podría decirse, por tanto, que el alhambrismo arquitectónico se manifiesta como la vertiente más literal surgida de esta nueva corriente, al reproducirse de forma veraz la arquitectura, los jardines, la ornamentación y los colores de la Alhambra. Sin embargo, no ocurre lo mismo en el caso de la literatura o la pintura, ya que únicamente describen, mediante textos o imágenes, aquello que los artistas captan en el momento en el que visitan el monumento granadino. No se trata de una obra física y tangible como en el caso de la arquitectura, donde la imaginación del observador poco puede inventar, al tratarse de espacios tan reales y fidedignos. Por el contrario, un poema, un boceto o un cuadro requieren del imaginario de quien los observa como componente fundamental para entender la experiencia sensorial que los espacios de la Alhambra quieren transmitir.

En el caso del alhambrismo musical, la complejidad a la hora de evocar los espacios de la Alhambra es aún mayor. La música no siempre se apoya en palabras o imágenes que permitan describir aquello que quieren representar, sino que apela directamente a las impresiones y sentimientos de quien lo escucha y trata de transmitir, a través de diferentes recursos musicales, las sensaciones propias del compositor. Es decir, no consiste en replicar una música oriental o sonidos de la Alhambra, sino de evocar con música los espacios y recorridos de ella, así como la experiencia del músico a través de los salones y jardines del complejo nazarí. Esta complejidad nos lleva, en los siguientes capítulos, a indagar un poco más a fondo en el alhambrismo musical, su relación con el resto de las artes y el estudio de casos donde compositores han tratado de evocar en sus obras la tan característica arquitectura de la Alhambra.

La música alhambrista de la segunda mitad del siglo XIX

Este tipo de composiciones que aparecen a partir de la segunda mitad del siglo XIX no pertenecen a un movimiento o género propiamente dicho, ya que no siguen unas características definidas en cuanto a lenguaje y estilo, sino que se trata de obras muy libres en la composición, sin normas claras. Por tanto, sería más correcto decir que el alhambrismo es una estética o tendencia musical que se extenderá hasta las primeras décadas del siglo XX en Europa, enlazando con el pintoresquismo candente del momento. Esta inclinación pintoresquista tendrá en el contexto europeo dos manifestaciones diferenciadas: un idealismo en el norte de Europa, con obras como La «Gruta del Fingal» de Mendelssohn; y una corriente orientalista basada en la imagen de España ante el desconocimiento de la música árabe.

La producción musical alhambrista comienza en la península en 1848, ya que en este momento aparecen las primeras obras literarias vinculadas a Granada y la Alhambra —como por ejemplo *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving—. Además, surgen revistas que hablan de este fenómeno y colaboran en su difusión —revista *Alhambra* publicada en Granada entre 1839 y 1843—.

Por tanto, el origen de la tendencia alhambrista, tanto en España como en Europa, recae en los textos literarios elaborados en esta época, lo que lleva a su vez a la producción de obras teatrales con inspiración en la Alhambra como escenario principal. Se origina así el **primer periodo** del alhambrismo musical en España, datado entre 1850 y 1865 [14], basado en óperas y zarzuelas [15] derivadas del teatro romántico cuyo argumento principal era la historia de España y, sobre todo, de Andalucía con escenario en Granada y la Alhambra. Este antecedente

operístico de la etapa musical alhambrista dará lugar a un gran repertorio de obras tanto nacionales como europeas: *Boabdil, último rey de Granada* (1844) de Baltasar Saldoni, *La conquista di Granata* (1859) de Emilio Arrieta, *L'ultimo abenzerraggio* (1867) de Felipe Pedrell, entre otras obras. Previamente ya se habían escrito obras melodramáticas sobre el tema alhambrista como *Les Abencérages ou L'Étendard de Grenade* (1807) de Luigi Cherubini o *Alabor in Granata* (1826) de Gaetano Donizetti. También destacan en esta etapa algunas obras instrumentales, entre las que merece mencionarse *Adiós a la Alhambra* de Jesús de Monasterio, compuesta en 1855.

El **segundo periodo** de esta tendencia alhambrística supone un periodo de consolidación donde el estilo oriental y el exotismo atravesaron una época de esplendor, debido a las aportaciones arquitectónicas y la producción pictórica de estos años. Esta etapa abarca desde 1875 hasta 1891, donde la moda orientalista experimenta un cierto retroceso en las composiciones operísticas y sinfónicas, pero se conservará en las obras para instrumento solista. Durante este periodo sobresalen obras líricas, sinfónicas y de creación pianística entre las que destacan: *En la Alhambra* (1888) de Tomás Bretón, *Fantasia morisca* (1873) de Ruperto Chapí, *Recuerdos de la Alhambra* (1896) de Francisco Tárrega o diferentes obras para piano de Isaac Albéniz que compuso inspirado en España, Andalucía y la Alhambra de Granada [16].

Por último, la década de los noventa y el primer cuarto del siglo XX abarcan las **últimas manifestaciones** del alhambrismo musical propiamente dicho. Sin embargo, la tendencia alhambrista sufre cambios en estas décadas, de forma que se diferencia en gran medida del carácter arabizante y oriental anterior para acercarse al modernismo o neomudéjar arquitectónico [17].

[14] Según Ramón Sobrino. Sobrino, Ramón. «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla». Manuel de Falla: latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996. Louis Jambou (ed.). París, Université Paris X, 1999, pp. 33-46.

[15] «La zarzuela es un tipo de teatro musical en el que la palabra hablada se alterna con música, fundamentalmente con fragmentos cantados que también pueden ser instrumentales». Definición extraída de la página web de la Fundación Juan March: <https://www2.march.es/musica/jovenes/zarzuela/caracteristicas.asp>

Por otra parte, el siglo XX supuso una expansión de esta tendencia musical en Europa, sobre todo en Francia, donde el alhambrismo tuvo una gran presencia. La música que existía en aquel momento en este país es música importada de Italia, junto con artistas italianos. Sin embargo, tras las guerras de Napoleón, Francia busca un nacionalismo estético que no identificaban en la pintura y música francesa del momento —un arte intelectualizado, literario y científico—. Es por ello que volcarán su atención en la vuelta al arabesco, al rococó y al neoclasicismo que estaba teniendo lugar en ese momento en otros lugares de Europa, lo que llevará a dirigir la mirada hacia la Alhambra granadina.

Esta nueva corriente de la música francesa tendrá una gran influencia en algunos músicos españoles exiliados que en ese momento vivían en París, inspirados también por un sentimiento de nostalgia por la patria. A su vez, los músicos españoles contribuyen en esta exaltación de Granada y la Alhambra, por lo que ambos conceptos ejercerán una influencia mutua que dará lugar a un buen número de obras alhambristas en el extranjero. Los compositores españoles atraídos por la corriente alhambrista más influyentes fuera de España serán Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Enrique Granados, con obras como *Lindaraja* de Albéniz o *Noches en los jardines de España* de Falla.

Pero sobre todo destaca la figura de Claude Debussy en Francia como compositor alhambrista fuera de España, el cual ha sido nombrado anteriormente como representante de la música programática. Este compositor estará fuertemente influenciado por la música de Falla, con el cual mantuvo una estrecha relación y tuvo mucho que ver en su obra *Puerta del Vino*. Entre su producción alhambrista destaca *Lindaraja* (1901), *La soirée dans Grenade* (1903) y *Sérénade interrompue* (1909-1910).

Las composiciones musicales pertenecientes a estos tres periodos del alhambrismo guardan entre sí grandes diferencias a pesar de pertenecer a una misma tendencia; esto se debe a la libertad del artista a la hora de componer, característica del periodo romántico en la música. Estas obras no siguen ninguna forma preestablecida ni un lenguaje o estilo concretos, como se ha explicado al principio del capítulo. Sin embargo, sí que existen rasgos comunes como son la ornamentación de la melodía apoyada en modos menores y mayores, la utilización de la cadencia andaluza, utilización de numerosos melismas, predominio de la tonalidad de La o giros melódicos con intervalo de segunda aumentada propio de la música árabe.

A estas características se suma en todas las obras la indiscutible intención del músico de evocar la imagen de Granada y del complejo nazarí a partir de los recursos mencionados. Además, en ocasiones estas evocaciones implicaban la recreación, a través de sonidos, de esos elementos arquitectónicos tan característicos de la Alhambra: arcos de herradura, elementos ornamentales, contrastes de luces y sombras, huecos, jardines, agua en movimiento, etc.

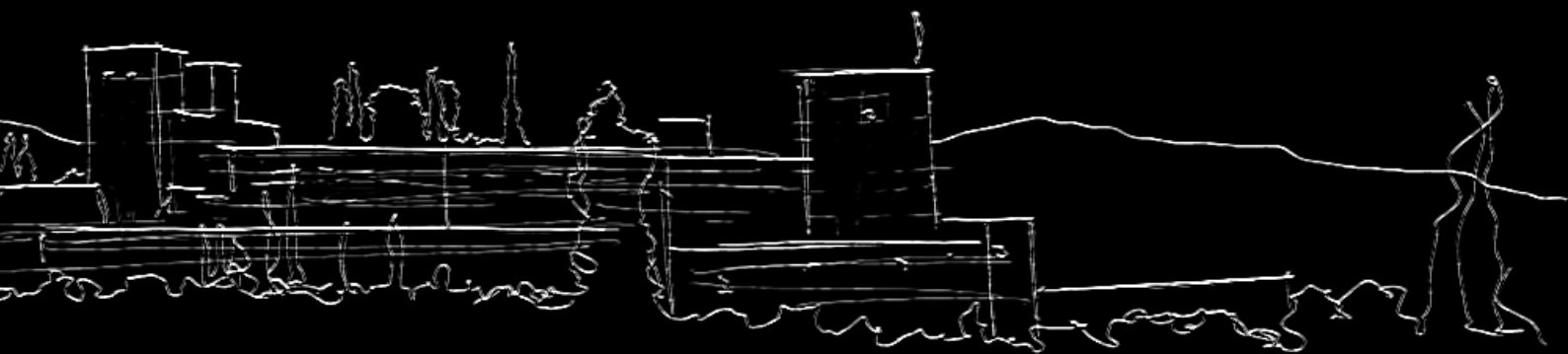
Por ello, el análisis de casos a desarrollar en este trabajo se focalizará en tres piezas alhambristas, de las que no solo se estudiarán las características mencionadas, sino que se realizará un análisis de los recursos empleados por cada compositor en su intención de evocar de algún modo la arquitectura nazarí. Las obras seleccionadas son *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega, la *Puerta del Vino* de Claude Debussy y *Generalife* de Joaquín Turina. Todas ellas se caracterizan por su sencillez y brevedad, tratándose de piezas instrumentales para un único instrumento.

[16] Algunos ejemplos son: *Granada* (Suite Española n.º 1, Op. 47, 1883-1884) o *En la Alhambra* (Recuerdos de viaje, Op. 71, n.º 4, 1886-1887).

[17] GARCÍA AVELLO, RAMÓN (2002). «Alhambrismo» *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 volúmenes. Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 1, pp. 279-281, p. 280.



Estudio de casos



Recuerdos de la Alhambra (1897). Francisco Tárrega

Francisco Tárrega, el Sarasate de la Guitarra

En este contexto de literatura de viajes, de orientalismo exaltante y del «mito andaluz romántico» en la España idealizada del Romanticismo nace Francisco Tárrega (1852-1909), una de las personalidades musicales más influyentes del siglo XIX. Estudió guitarra, piano y armonía, pero sin duda el primero será su instrumento favorito, de tal modo que se le llega a considerar el creador de los fundamentos de la técnica de la guitarra clásica del siglo XX. Su labor como artista y músico es muy extensa, no solo componiendo o interpretando piezas para guitarra, sino que además fue transcriptor y profesor.

Como intérprete, sus actuaciones se basaban principalmente en dos categorías: solista de guitarra en grandes escenarios, tanto dentro como fuera de España; y por otro lado, intérprete en veladas íntimas, dentro de un círculo cerrado de amigos y conocidos donde la improvisación era predominante. Ambas facetas eran muy características de los músicos románticos de la época.

En cuanto a su labor como transcriptor, adaptó a la guitarra obras escritas para diferentes instrumentos por autores españoles y extranjeros, lo cual contribuyó a su vez en la difusión de este carácter flamenco y andaluz asociado a la guitarra clásica. En sus trabajos de adaptación va a buscar siempre la mayor fidelidad posible hacia los timbres de los instrumentos originales para los que se escribió la obra. Sus 139 piezas transcritas destacan por la naturalidad con las que la obra se adapta a la guitarra, gracias a un trabajo armónico impoluto y a sus conocimientos previos sobre piano. Estas adaptaciones a su vez darán lugar a técnicas muy novedosas y a un gran desarrollo de las posibilidades expresivas que la guitarra ofrece, lo cual influirá en la faceta interpretativa

y compositiva de Tárrega. Por otro lado, su faceta compositiva se caracteriza por el carácter evocador típico del Romanticismo, así como una armonía muy sólida y estructuras formales clásicas. Su música «huye de todos los artificios que no son propios de la guitarra, para encontrar el sincretismo de la música en la esencia del instrumento» (Marta Tirado 2009, p. 28). Tárrega saca partido a las virtudes más características de la guitarra clásica y compone a partir de ellas. Entre sus obras más conocidas destacan *Capricho Árabe*, *Alborada* o *Recuerdos de la Alhambra*, así como una serie de *Preludios* de gran dificultad interpretativa.

Por último, no debemos olvidar su labor como maestro —en muchos documentos se habla de la escuela de Tárrega—, aunque esta labor no quedó documentada por parte del compositor, ya que no podemos encontrar recopilaciones de contenidos didácticos ni métodos de aprendizaje. Sin embargo, sí que aparecen recopilaciones de ejercicios y mecanismos publicados por sus alumnos, entre los que destaca Emilio Pujol.



Figura 25. Fotografía del músico Francisco Tárrega.

A partir de todas las circunstancias y características que guían la obra de Tárrega, nos centraremos en el análisis de una de sus piezas más conocidas, *Recuerdos de la Alhambra*, perteneciente a la etapa alhambrista del compositor.

Contexto de la obra

Esta famosísima obra de Tárrega fue compuesta en la ciudad de Granada alrededor de 1897, inspirada por la magnificencia del conjunto de jardines y palacios que forman la Alhambra como símbolo y exponente de la cultura nazarí. El primer manuscrito existente de la pieza aparece en 1899 bajo el título *Improvisación ¡A Granada! Cantiga Árabe*, que incluye una dedicatoria que permite conocer el lugar y la fecha en la que se publicó:

A mi eximia discípula Sra. D^a Conchita G. de Jacoby su Maestro y amigo Francisco Tárrega. Málaga 8 diciembre 1899. (...) Ya que no puedo ofrecer a usted ofrenda de más valía en el día de su Santo, acepte esta mi pobre nota poética, impresión que sintió mi alma ante la grandiosa maravilla de la Alhambra de Granada que juntos admiramos.

El título definitivo *Recuerdos de la Alhambra* aparecerá más tarde, a finales de la década de 1910, basado en el libro orientalista del escritor Washington Irving, *Tales of the Alhambra* (1832). La publicación de esta nueva versión vendría acompañada también por otras ligeras diferencias con respecto al manuscrito original. *Recuerdos de la Alhambra* incluye una pequeña dedicatoria a Alfred Cottin —«hommage à l'éminent artiste Alfred Cottin»— tal y como está escrito en la parte superior de la partitura. Por otro lado, se aprecia también un cambio en la parte final de la partitura, ya que donde terminaba con un acorde en la publicación original se transformó en un arpeggio.

En el contexto más contemporáneo, la popularidad

de esta obra ha dado lugar a diversas transcripciones y versiones, hasta llegar al mundo de la publicidad [18] y el cine [19].

Referencias extramusicales

Resulta evidente el objeto de inspiración en que se basó Tárrega para componer la pieza, ya que el título lo menciona de forma directa. Como se ha mencionado anteriormente, el compositor visitó la ciudad de Granada en 1897, y por ende, el complejo nazarí. Maravillado por la exótica y evocadora arquitectura árabe, publicará dos años después *Recuerdos de la Alhambra*, obra que no sugiere una estampa fija como en el caso de *La Puerta del Vino* —como veremos más adelante—, sino que evoca un ambiente cuya inspiración procede del monumento nazarí.

Por tanto, en el caso del análisis de esta pieza, la asociación de recursos musicales empleados con elementos arquitectónicos concretos es más compleja, dado el carácter general de la obra. No hace referencia a un elemento específico de la Alhambra, sino que refleja la experiencia global del autor al recorrer el conjunto al completo y la evocación de los recuerdos y escenas que aún conserva. Por ello, la pieza se encuentra repleta de características propias del alhambrismo musical, mientras que pocos son los recursos empleados para evocar aspectos puntuales de la arquitectura nazarí. No obstante, se comentarán algunos de ellos a través del análisis musical de la composición.

[18] Anuncio de Oscar Mayer en 1991.

[19] Versionada por Mike Oldfield en la película *Los gritos del silencio* en 1984.

Análisis musical

La técnica del trémolo

Recuerdos de la Alhambra, obra compuesta para una guitarra solista, pertenece al género de música de salón tan característica del Romanticismo, dedicada a ser interpretada en las grandes salas de la burguesía emergente en un ambiente íntimo y confortable. Tan solo es necesario escuchar la obra por primera vez para apreciar su carácter reservado y evocador, que invita a la abstracción y al recogimiento creando un entorno cálido.

Sin embargo, la composición de esta pieza tan particular podría considerarse a modo de estudio [20], ya que se trata de una de las obras más conocidas que emplean la técnica del trémolo, siendo esta técnica la gran protagonista de la pieza.

El trémolo es una técnica que surge en el siglo XVI con el objetivo de imitar los efectos de la naturaleza a través de este instrumento. Se basa en la repetición de una misma nota —normalmente semicorcheas o fusas—, creando un efecto de continuidad en la melodía. Su interpretación implica el uso del pulgar para tocar las notas del bajo, seguidas de la repetición de una misma nota a cargo de los dedos anular, medio e índice.

En cuanto a la evocación de la arquitectura, no podemos asegurar que la técnica empleada por Tárrega haga referencia a un elemento arquitectónico alhambresco en concreto. Sin embargo, se trata de una técnica de composición aplicada con frecuencia a la guitarra, el instrumento español por excelencia. Por tanto, el uso del trémolo da una imagen directa y una evocación a la visión romántica de España.

Por otro lado, este recurso musical permite crear una sonoridad espacial y ambiental, además de dar una cierta profundidad a la obra. Se trata entonces del recurso perfecto capaz de evocar los recorridos y espacios de la Alhambra, su ambiente tan característico y el juego de perspectivas y planos que en ella encontramos.

Estructura formal

En cuanto a la organización o estructura formal de la pieza, aparece una estructura tripartita que se repite mediante el uso de barras de repetición: A-A-B-A-B-C [Tabla 2]. Estas secciones alternan la tonalidad menor de La en la sección A con la tonalidad mayor en las secciones B y C —siendo esta última la coda o sección final—. En este caso, la alternancia entre la modalidad menor y mayor, así como el empleo de una estructura tripartita sencilla y la repetición de partes son características propias de la música alhambriera, que podemos encontrar en otras obras ligadas a esta corriente.

Sección A (La m)	cc. 1-20
Sección B (La M)	cc. 21-37
Sección C (La M)	cc. 38-57

Tabla 2. Estructura de *Recuerdos de la Alhambra*, según Jorge Fernández (2016)

Por otra parte, esta estructura formal es susceptible de ser puesta en paralelo con el plano estructural compositivo de la arquitectura de la Alhambra. La obra presenta una estructura formal simple y repetitiva, donde existe una proporción entre las diferentes secciones. Así pues, su composición podría recordar a la sencillez estructural del conjunto nazarí, formado por una sucesión de salas proporcionadas, diseñadas a partir de formas geométricas y luces contenidas. [Figura 26]

[20] composición destinada originalmente a que el ejecutante se ejercite en superar ciertas dificultades técnicas (definición extraída de la RAE).

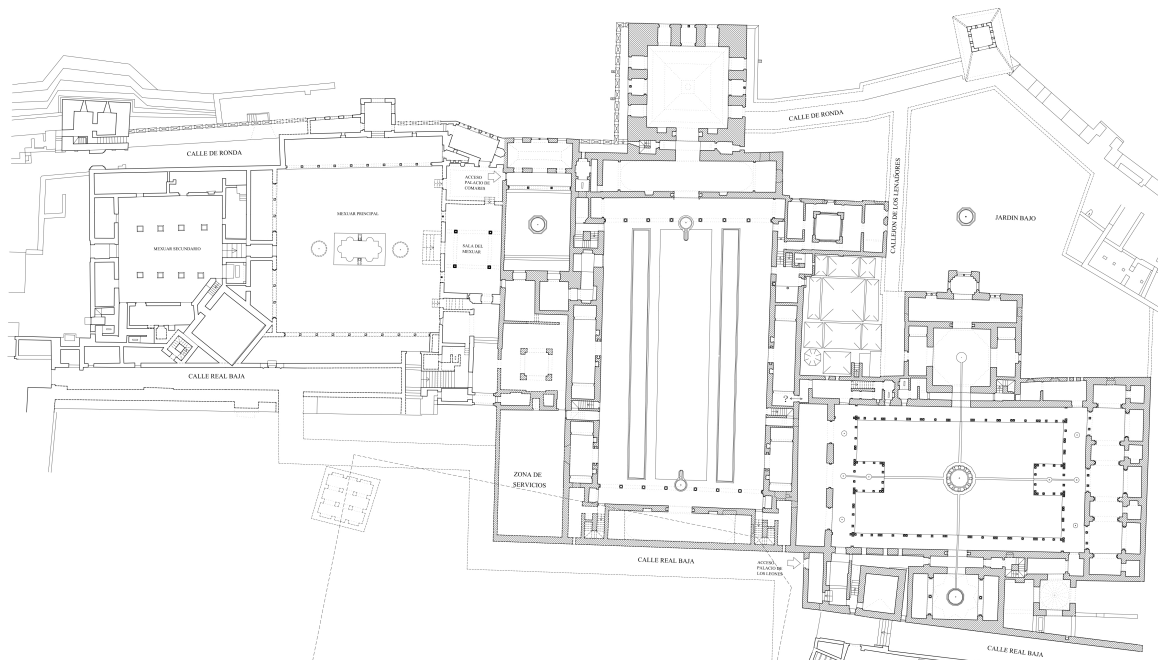


Figura 26. Planta de los palacios nazaries de la Alhambra de Granada, formada por espacios proporcionados y geometrías simples.



Figura 29. Ejemplo de salto melódico de cuarta (cc. 8 y 9) y de sexta (cc. 25 y 26).



Figura 30. Efectos sorprendentes de luz y color.

Ritmo de trémolo

La obra de Tárrega está compuesta en un ritmo ternario marcado por el trémolo anteriormente mencionado. Cada compás se compone a partir de fusas con corcheas arpegiadas, donde el primer tiempo está marcado por la figura de la blanca en el bajo. [Figura 27]

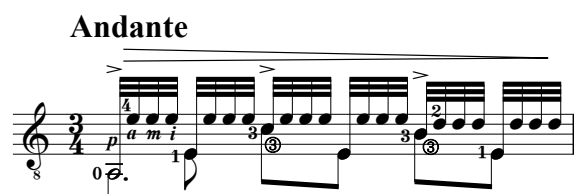


Figura 27. Técnica del trémolo empleada en la obra de *Recuerdos de la Alhambra* (c. 1).

Este ritmo permanece constante a lo largo de toda la pieza, con una única variación en los compases finales, donde encontramos un *ritardo* o ralentización del *tempo* mediante el empleo de corcheas a modo de arpegio (c. 55), una blanca con puntillo sobre el acorde de La M en la primera inversión (c. 56) y una blanca sobre un acorde perfecto de tónica, finalizando la obra en un silencio de negra (c. 57). En estos compases [Figura 28] el ritmo disminuye, ya no es la figura de fusa la que domina la melodía, sino que se emplean corcheas y blancas para terminar en un silencio de negra. Con ello, Tárrega pretende dar la impresión de alejamiento, de despedida, a modo de recuerdo o lejanía, lo cual enfatiza con una disminución de la intensidad —de *pianissimo* a *pianissísimo*—.

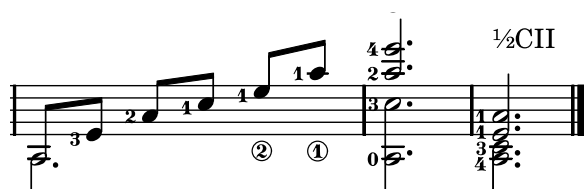


Figura 28. Últimos compases de la obra (cc. 55, 56 y 57).

Es necesario mencionar dentro del ritmo empleado en la obra el *tempo* de *Andante* indicado al comienzo de la misma, alterado por un continuo *rubato* que permite al intérprete acelerar o desacelerar el *tempo*, dándole una gran flexibilidad a la hora de representar la pieza. De esta forma, la duración de la pieza es muy variable, dependiendo de quién la ejecute. El empleo de tempos en *rubato* es una característica propia del Romanticismo, que pretende dar una mayor libertad al artista que interpreta la pieza. En concreto, la aplicación de este recurso en *Recuerdos de la Alhambra*, además de la idea de libertad interpretativa, podría asociarse con la evocación de la arquitectura fresca, desinhibida y efímera de la cultura oriental.

La línea melódica

Recuerdos de la Alhambra destaca por una melodía muy *cantabile* [21], desarrollada mediante terceras ascendentes y descendentes por grados conjuntos, cuyo tema principal se presenta en los tres primeros compases que, más adelante, se repetirán en la sección B.

Excepcionalmente, aparecen en algunas secciones saltos melódicos [Figura 29] que ayudan a dar una mayor expresividad en pasajes concretos. Se trata de una línea melódica suave y continua, tensionada únicamente en momentos puntuales.

De este modo, al igual que la obra crea efectos de sorpresa a través de los saltos melódicos, la arquitectura de la Alhambra provoca diferentes contrastes mediante la apertura de huecos, el juego de luces y sombras o el empleo de diversas materialidades, que convierten sus diferentes salas en un descubrimiento insólito constante para el visitante.

[Figura 30]

[21] voz italiana (pron. [kantábile]) que se usa internacionalmente en el lenguaje musical para referirse al pasaje que debe ejecutarse de modo suave y expresivo, acentuando la melodía (definición extraída de la RAE).

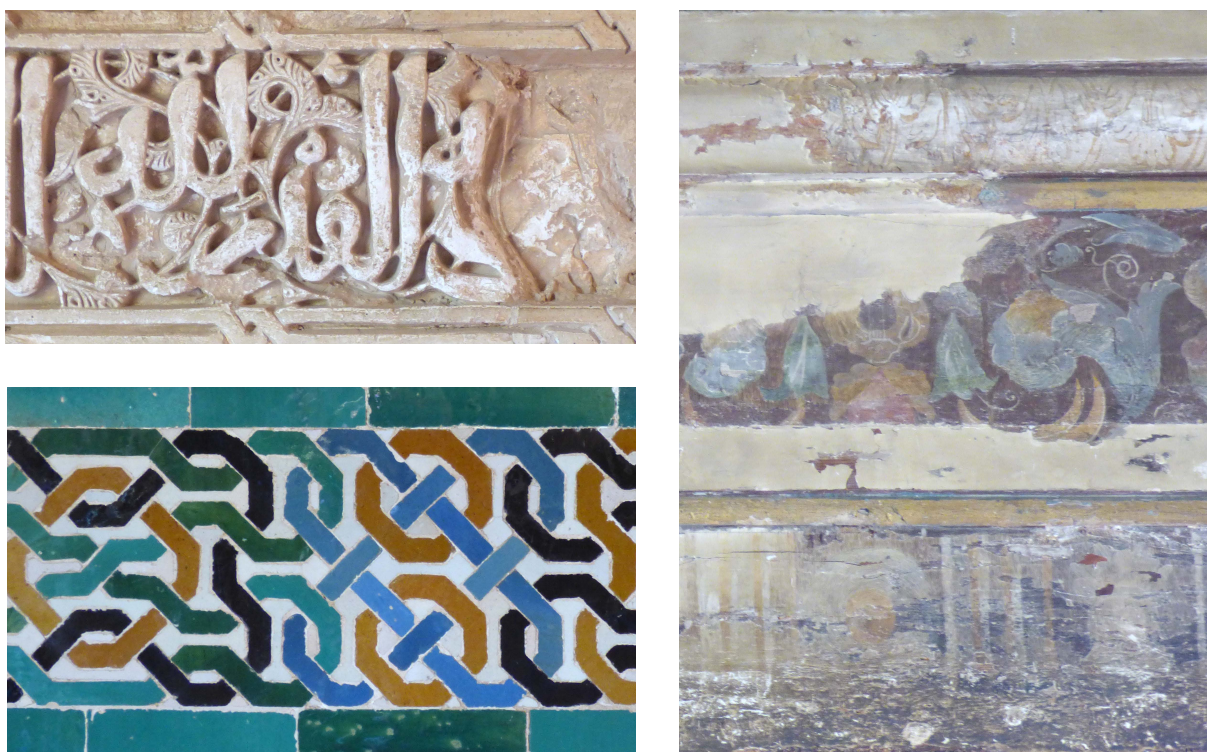


Figura 32. Ornamentación de motivos geométricos y policromados característica de la Alhambra

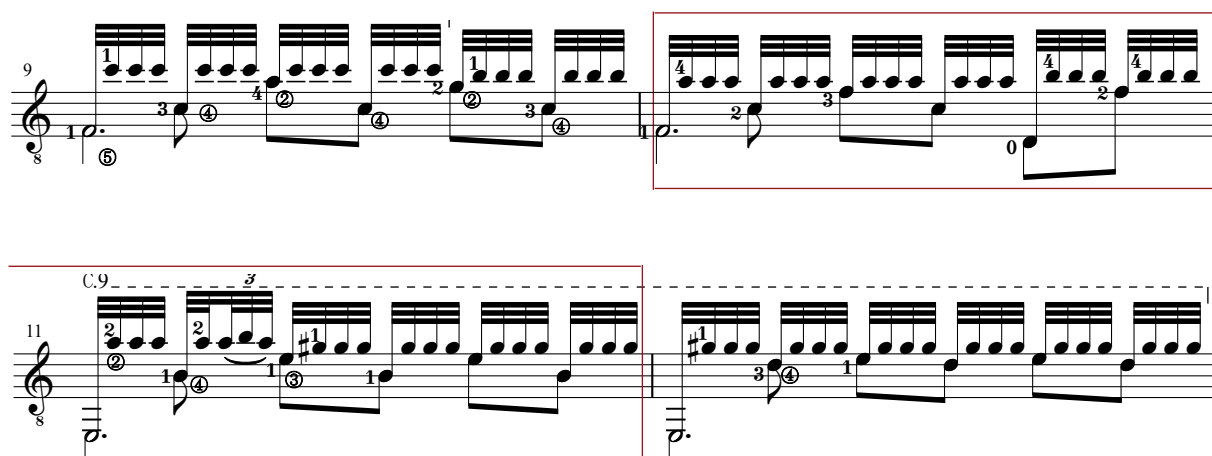


Figura 35. Ejemplo de cadencia frigia o andaluza (cc. 10 y 11)

Destaca, asimismo, el uso frecuente de mordentes y apoyaturas, que rompen con la línea melódica continua, así como la presencia de «una ornamentación melismática de la melodía, con giros de semitonos que sugieren el jipío flamenco» (Jorge Fernández, 2018). La función evocadora de estos melismas será la representación del estilo andaluz y morisco asociado a la imagen de España, también evocada mediante el empleo de la cadencia andaluza que adelante explicaremos.

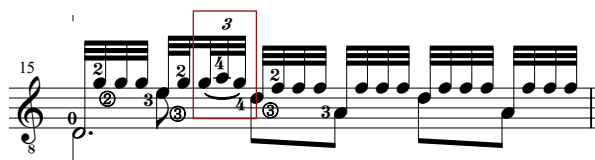


Figura 31. Ejemplos de mordente (cc. 15)

La relación musico-arquitectónica establecida en la línea melódica de *Recuerdos de la Alhambra* es algo distante. Sin embargo, la riqueza cromática de la obra y la abundante ornamentación —mordentes, apoyaturas, melismas, etc.—, así como la técnica del trémolo, podrían establecer una intención de evocar la ornamentación de motivos geométricos policromados de la Alhambra —yeserías, azulejería, etc.—, ya que aportan a la pieza un cromatismo y expresión característico de los adornos árabes [Figura 32].

De esta forma, se crea en la obra un doble plano de composición que también es posible encontrar en la arquitectura de la Alhambra: un plano estructural, sencillo y proporcionado —como ya se ha mencionado en el apartado *Estructura formal*—; y un plano ornamental más profundo, rico y variado.

La armonía en Recuerdos de la Alhambra

Las armonías empleadas en la obra de Tárrega son bastante sencillas. La pieza está escrita en una tonalidad de La menor en la primera sección y en su to-

nalidad mayor en sección B y Coda, aunque con un predominio de la tonalidad menor por ser aquella en la que se compone el tema principal. Son frecuentes los acordes de tónica (La m) y su relativo mayor (Do M), con predominio de acordes triadas en estado fundamental. También aparecen de forma esporádica acordes cuatríadas de séptima de dominante. Estos acordes de dominante preceden al acorde de tónica, donde el acorde dominante de La m (Mi-Sol-Si) precede a la tónica (La-Do-Mi) [Figura 33].

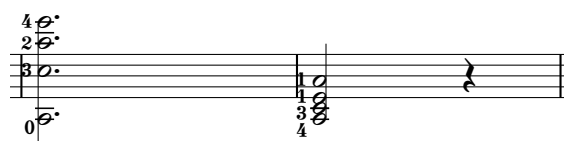


Figura 33. Compases finales de la pieza, con resolución en cadencia perfecta auténtica (Dominante-Tónica) (cc. 57-58).

En el aspecto armónico destaca también el uso de notas de paso o pedal armónico —por ejemplo en los compases 21-28, 38-42 o 46-49—; así como el uso de intervalos de segunda aumentada (c. 13) [Figura 34]. El uso de este intervalo es un rasgo propio de la música alhambrista, que aporta un color oriental y arabizante a la obra. Con todo, el aspecto más característico del alhambriismo musical es el uso de la cadencia frigia o andaluza [Figura 35]. Se trata de una progresión armónica común en la música flamenca consistente en la sucesión de cuatro acordes: I-VII-VI-V de la escala menor natural, menos V que pertenece a la escala menor armónica. En el modo menor, se llega a la fundamental del último acorde por medio de una segunda menor descendente (segunda frigia).

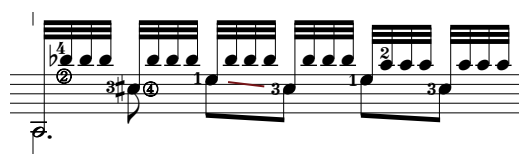


Figura 34. Intervalo de tercera menor como segunda aumentada (c. 13)

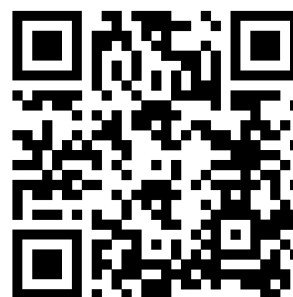
En *Recuerdos de la Alhambra*, se alterna este tipo de cadencia frigia o andaluza —cc. 10-11, 18-19— con la cadencia perfecta auténtica [22] —cc. 34-35—.

Por tanto, en cuanto a la armonía de la pieza se refiere, los aspectos analizados evocan el ambiente nazarí y exótico de la Alhambra a partir de algunos de los recursos más utilizados en el alhambriismo musical, que a su vez se asocian a la imagen romántica de España, a Andalucía, a lo gitano y lo flamenco.

Técnicas de interpretación y recursos tímbricos

El Romanticismo en la música, tal y como se ha explicado en párrafos anteriores, se caracteriza por la libertad, tanto para el artista que compone la obra como para el intérprete que la ejecuta. En consecuencia, las indicaciones en la partitura sobre las técnicas de interpretación de la pieza son escasas. De hecho, únicamente aparecen reguladores para indicar la dinámica en los cuatro primeros compases de la obra y al final, con las indicaciones de *pianissimo* y *pianississimo*. En el resto de la partitura ya no vuelven a aparecer.

Por otro lado, el timbre en la composición se encuentra marcado por un doble plano, formado por una línea melódica definida con la técnica del trémolo y un acompañamiento arpegiado en un plano de fondo que sostiene la armonía.



Código QR 3

Recuerdos de la Alhambra. Francisco Tárrega (1852-1909).
Versionado por John Williams.
SOLAR Music (2011).

[22] La cadencia perfecta se basa en la progresión V-I y los dos acordes que la forman se presentan en estado fundamental. El bajo realiza un salto de quinta a cuarta justa y la sensible asciende a la tónica.

La Puerta del Vino (1913). Claude Debussy

Debussy: un pintor de sonidos

A lrededor del año 1860, surge en Francia un grupo de pintores que buscarán una nueva representación de la realidad: los pintores impresionistas de la segunda mitad del siglo XIX. Estos artistas van a romper con la visión clásica de la pintura, en la que se representaban motivos religiosos, míticos o históricos de una forma idealizada y buscando la perfección de los trazos y las técnicas empleadas. Su nueva visión del arte y de la pintura les lleva a representar escenas de la vida cotidiana, en una búsqueda por captar el momento y las sensaciones que les provoca la escena: los cambios de luz, el movimiento, los reflejos y brillos sobre los objetos, el color, etc. También destaca la representación de paisajes donde utilizarán las mismas técnicas, caracterizadas por pinceladas sueltas, cortas, rápidas y llenas de color; además se eliminan los contornos, por lo que el dibujo o esbozo pierde importancia.

La aparición de este movimiento impresionista ocurre como consecuencia directa del cambio social producido durante el Romanticismo, explicado en los primeros capítulos de este trabajo, y cuyo espíritu de libertad guía a los artistas a romper con los cánones establecidos. A su vez, aparece en esta época el ya mencionado orientalismo o exotismo, introduciéndose en el repertorio artístico de toda Europa.

En este contexto de cambios y rupturas con el antiguo orden nace Claude Debussy (1862-1918), momento en el que el ambiente musical se encontraba dominado por el romanticismo. Debussy se identificará con estas ideas románticas e impresionistas, por lo que, a su ingreso en el Conservatorio de París en 1873, rechaza desde un primer momento la formación clásica que recibe y aboga por la libertad de formas y la espontaneidad en la composición. Compartía en su música las mismas aspiraciones que los

pintores impresionistas, una música sin patrones y alejada de las reglas clásicas de la armonía para evocar en la audiencia nuevas sensaciones.

En 1889, la música de Debussy toma una nueva dirección, manteniendo siempre los rasgos impresionistas tan característicos del compositor. Tiene lugar en este año la Exposición Universal de París, con la participación de numerosos países dispuestos a mostrar los nuevos adelantos en la industria y la identidad nacional propia de cada uno. Sin embargo, llamó la atención en Debussy un pabellón de arte oriental, que le llevará a un creciente interés por esta cultura y por su máximo exponente en Europa debido al su pasado andalusí: España, Granada y la Alhambra. Por otro lado, su amistad con diferentes músicos españoles le introducirán en la corriente alhambrista y le situarán como uno de los principales exponentes del alhambriismo en Europa. Destaca entre ellos su relación con el compositor español Manuel de Falla, el cual inspira una de sus obras alhambristas más conocidas dentro de su segundo libro de *Préludes pour piano*, «La Puerta del Vino».

Contexto de la obra

En torno a 1909, Manuel de Falla (1846-1976) envió a Debussy una postal navideña, donde aparecía la imagen de la Puerta del Vino en la Alhambra de Granada. Debussy agradeció la postal en una carta donde aparecía el siguiente mensaje: «merci de votre infiniment trop aimable façon de m'envoyer vos vœux. Vous avez flatté mon goût pour les belles images par un des côtés qui me passionne Je plus, car vous savez combien j'aime, sans le connaître hélas!, votre pays ... » [23] (François Lesure, 1982). Y es que, a pesar de su gran interés por España, Debussy jamás visitó Granada ni la Alhambra, basando la composición de esta obra únicamente en la fotografía enviada por Falla.

[23] «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» (Debussy 2005: 1237; Otaola, 2007)



Figura 36. *The Boulevard Montmartre at Night* (1897), Camille Pissarro. En esta pintura impresionista se pueden apreciar los rasgos mencionados: pinceladas gruesas y rápidas, reflejos de luz, escenas de ciudad de la vida cotidiana...



Figura 37. *Charles V's Palace with the Wine Gate* (1833), David Roberts. Visión romántica de la Puerta del Vino. Al fondo, el Palacio de Carlos V

La imagen muestra la cara interior y oriental de la puerta, situada frente al Palacio de Carlos V. No se sabe cuándo se tomó la imagen ni cuándo se envió [24], pero una serie de pistas nos permite contextualizarla de forma aproximada, dado que aún se puede apreciar el enlucido retirado tras la restauración de la puerta entre 1923 y 1927 por parte del arquitecto Leopoldo Torres Balbás.

La Puerta del Vino es una de las construcciones más antiguas del complejo nazarí, cuya erección data de principios del siglo XIV. Está conformada por un arco túmido [25] que da acceso a la Medina de la Alhambra. Se divide en dos niveles claramente diferenciados: un primer nivel de mampostería, donde se sitúa el arco que da acceso; y un nivel superior de ladrillo, que alberga una sala diáfana. Para iluminar esta sala se abren dos ventanas superiores en arco de herradura compuestas por paneles de yesería que enmarcan el hueco. De la cara interior de la puerta destacan, sobre todo, la exquisita decoración de las albanegas del arco de azulejos policromados y adornados con hojas y ramas de distintos matices, así como restos de pinturas que aún se observan sobre el enlucido y el aparejo de ladrillo visto en tonos rojizos dispuestos de forma oblicua sobre el arco.

Sin embargo, lo más impactante de la imagen de Falla —y lo que probablemente avivó la imaginación de Debussy— no son tanto las exquisiteces arquitectónicas de la puerta, sino el matiz impresionista que se observa en la postal debido a la importancia que cobra el juego de la luz en ella. La clara diferencia de luces y sombras, los marcados contrastes entre planos y la proyección cambiante de las sombras creadas por el árbol evocan las pinturas impresionistas de los artistas franceses coetáneos a Debussy. Por otro lado, se aprecia también la influencia del pintoresquismo romántico en el deterioro patente de la puerta propio de las construcciones antiguas,

así como en la presencia de formas medievales con atracción hacia las culturas exóticas.

Todos estos aspectos abordados en la imagen de la postal no pasarán desapercibidos por su receptor que, inspirado por ella, compondrá un prelude para piano a ritmo de Habanera.

Referencia extramusical en la obra

Conocidas las circunstancias en las que se compuso la obra, se hace evidente el contenido extramusical en el que esta pieza se inspira. La puerta del Vino, que forma parte del gran monumento que es la Alhambra, consigue evocar en Debussy un conjunto de impresiones y sensaciones que hacen brotar en él los sonidos que componen este prelude. Sin embargo, no se trata de la evocación del objeto directo, sino de una imagen del mismo, una imagen específica en un momento concreto, por lo que la obra mostrará las características propias que el compositor observa en la imagen fija, en lugar de evocar la experiencia del compositor a través de la arquitectura de la puerta —ya que, como se ha mencionado anteriormente, Debussy nunca visitó la Alhambra—. Por otra parte, no se puede afirmar que la inspiración de Debussy provenga directa y exclusivamente de la observación de la imagen; más bien esta se entremezcla con recursos tópicos ligados comúnmente con el carácter andalusí.

A continuación, se realiza el análisis de la pieza musical con el objetivo de encontrar aquellos recursos empleados por Debussy que permitan entender y evocar la imagen de la postal enviada por Manuel de Falla, desde los matices de luces y colores observados en la imagen hasta la geometría de los azulejos y ornamentos característicos de la arquitectura oriental; además de los recursos propios de la música alhambrista.

[24] Enviada muy posiblemente en diciembre de 1909 (Otaola, 2007: 8).

[25] Arco de herradura apuntado.



Figura 38. Fotografía de la Puerta del Vino de la Alhambra en su estado actual.

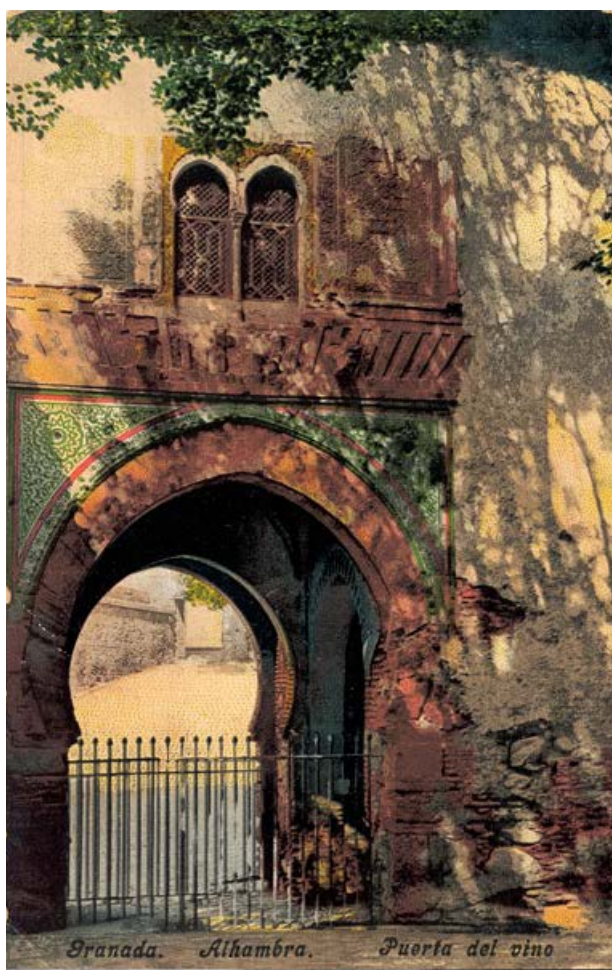


Figura 39. Imagen de la Postal enviada por Manuel de Falla a Debussy.

Mouvement de Habanera
avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur

III

A musical score for the introductory theme of the piece 'La Puerta del Vino'. The score is written for piano and bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score consists of four measures. The piano part starts with a dynamic marking of *fâpre* and *f*, followed by *p* and *f*. The bass part starts with a dynamic marking of *f*, followed by *p* and *f*. The score is marked with 'III' on the left side.

Figura 40. Tema introductorio de la obra *La Puerta del Vino* (cc. 1-4).

Análisis musical

Estructura formal.

La Puerta del Vino es la tercera pieza que compone el segundo libro de *Preludios* que compuso Debussy en 1913 —el primero lo escribió entre 1909 y 1910—. En el Clasicismo, la forma musical de preludio solía anticipar a una obra principal de mayor extensión. Sin embargo, en el Romanticismo estas formas se emancipan para pasar a ser piezas autónomas interpretadas de forma independiente.

En concreto, esta obra responde a una estructura ternaria **A-B-A'** [Tabla 3] a la que se añade una *Coda* final en los compases 85 a 90. Se trata, por tanto, de una estructura formada por una sección central claramente diferenciada, en contraste con la sección inicial y su repetición ligeramente variada, además de los últimos cinco compases conclusivos de la obra.

Sección A (Re bemol)	cc. 1-41
Sección B (Si bemol)	cc. 42-65
Sección C (Re bemol)	cc. 66-84
Coda	cc. 85-90

Tabla 3. Estructura del preludio *La Puerta del Vino*, según Otaola (2007)

La sección A se inicia con un tema introductorio breve [Figura 40], que anticipará el ritmo que acompaña a toda la pieza (cc. 1-4). La sección continúa con el tema principal (cc. 5-16) y diferentes variaciones que avanzan por grados conjuntos (cc. 17-30), terminando en una serie de compases de progresiones de acordes (cc. 31-41) y que finalizan en un acorde de tónica. El tema introductorio presentado en los primeros compases de la sección A da inicio a la segunda sección (cc. 42 y 43), pero cambia repentinamente de tonalidad en el compás 44. Por último, la sección A' supone una variación de la primera, que se inicia con el tema principal (cc. 66-74) y continúa

con variaciones de temas previos, más breves, para terminar en la *Coda* final (cc. 85-90), donde el ritmo introductorio se disuelve hasta su extinción.

Sin embargo, la estructura interna de cada una de estas tres partes no es del todo clara, ya que continuamente encontramos reminiscencias de secciones previas, variaciones del tema anterior expuesto o contrastes melódicos y armónicos sin seguir ninguna regla definida.

Este tipo de estructura formal es muy frecuente en la obra de Debussy, lo que hace difícil establecer una relación directa con la imagen de la postal. Podría caber la posibilidad de que este esquema A-B-A' se corresponda con la disposición axial de la edificación, ya que tanto en la construcción de la Alhambra como en la composición musical existe una falsa simetría. No obstante, resulta una hipótesis poco probable, al ser una estructura frecuente en el repertorio debussyniano. Además, en la imagen de la postal la atención se enfoca inevitablemente a la parte central, donde se encuentra el arco y toda su ornamentación, mientras que en este preludio el énfasis musical se produce en los dos extremos —secciones A y A'—. Por último, la imagen enviada por Falla no abarca toda la construcción, únicamente muestra la parte central, por lo que Debussy no pudo deducir la presencia de una disposición simétrica.

Ritmo de Habanera

Ya en los primeros pasajes, Debussy presenta un ritmo muy característico, que marcará el carácter de toda la obra. Este ritmo, indicado al comienzo de la partitura como «Mouvement de Habanera», fue muy usado por compositores franceses a la hora de evocar la imagen de España, a pesar de ser un ritmo originalmente cubano.

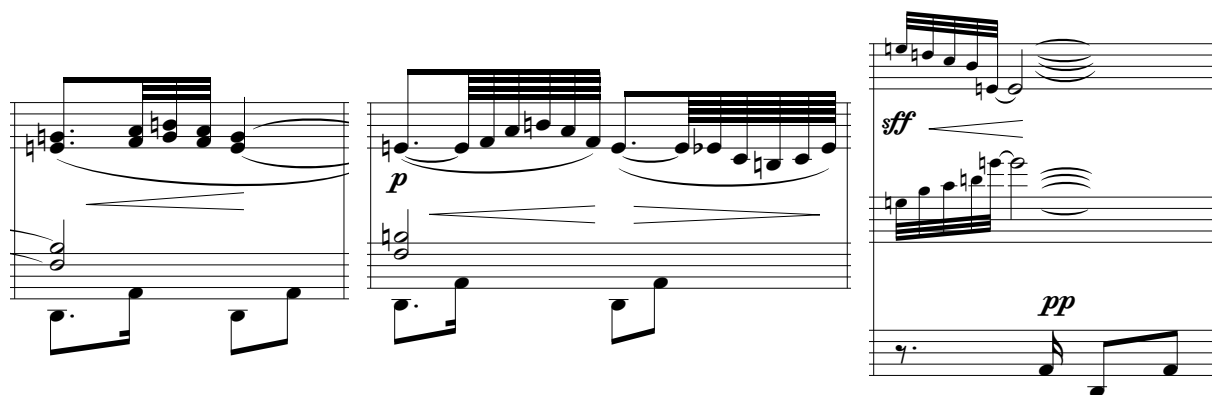


Figura 43. Detalle adornos melódicos en el preludio *La Puerta del Vino* (de izquierda a derecha): floreos (c. 72), melismas (c. 14) y arpeggios convergentes (c. 21).



Figura 44. Detalle ornamentos de la fachada oriental de la Puerta del Vino de la Alhambra de Granada: ataurique en albanega, paño de yesería y restos de pintura sobre enlucido.

El propio Debussy ya lo había aplicado en sus obras alhambristas *Lindaraja* (1901) y *Soirée dans Grenade* (1903), anteriormente mencionadas. Se trata de un ritmo binario lento, formado por un primer tiempo de corchea con puntillo y semicorchea; y un segundo tiempo formado por una doble corchea [Figura 41].



Figura 41. Ritmo ostinato de habanera en el bajo de *La Puerta del Vino* (cc. 5 y 6).

No obstante, este ritmo tan marcado en el bajo, a modo de *ostinato*, se verá alterado constantemente en el transcurso de la pieza a partir de diferentes grupos de figuras —como son tresillos o grupos más complejos, cuya presencia no suele indicarse en la partitura—. Esta variación quedará aún más enfatizada a partir de los diferentes cambios de *tempo* que presenta la obra [Tabla 4], lo que da una mayor elasticidad en la pieza.

<i>Rubato</i>	c. 25
<i>Au mouvement</i>	c. 42
<i>En retenant</i>	c. 63
<i>Au mouvement</i>	c. 66
<i>Molto diminuendo</i>	c. 75

Tabla 4. . Diferentes variaciones del *tempo* a lo largo de *La Puerta del Vino* y compás a partir del cual aparecen.

Por otro lado, no aparece ninguna indicación metronómica, digitación —salvo en los compases 32 y 33 [Figura 42]— o indicaciones de pedal, ya que Debussy busca en todo momento dar la mayor libertad posible al intérprete, sin condicionar su ejecución.



Figura 42. Indicación de la digitación (cc. 32 y 33).

Todas estas características reflejan en la obra un carácter desinhibido, fresco, decorativo y aparente propio de la arquitectura nazarí, que entra en contraste con la arquitectura contundente, pura e implacable del Palacio de Carlos V, más afín a la música wagneriana de forma y composición clásica.

La cuestión melódica

La Puerta del Vino difiere de las anteriores obras alhambristas de Debussy en el aspecto melódico, dado que se aproxima a un cierto puntillismo con breves motivos que se repiten y avanzan por progresión. Estos pasajes cortos son alterados continuamente a lo largo de la obra con episodios efectistas a base de arpeggios, melismas y notas de adorno [Figura 43]. Por tanto, no existe una línea melódica continua como en *Recuerdos de la Alhambra*, sino que se fragmenta constantemente y surgen continuas reminiscencias de pasajes anteriores, con ligeras variaciones.

Respecto a la evocación de la arquitectura, la constante presencia de estas notas de adorno —mordentes, floreos, melismas, arpeggios...— podría hacer alusión al rico ornamento arquitectónico [Figura 44] de las albanegas y yeserías de los arcos, formados por tracerías, follajes... [26] además de una posible representación de los trazados de hojas, ramas y palmetas presentes en los azulejos.

[26] A este tipo de adornos de figuras geométricas vegetales que imitan formas de hojas, flores, frutos... se le denomina *arabesco* o *ataurique*.

En cuanto a la textura melódica, podría decirse que es muy similar a lo largo de toda la obra, cuya sonoridad presenta un doble plano de profundidad donde las pinceladas melódicas se superponen al *ostinato* del bajo, más lejano y en un registro más grave. No obstante, en los pasajes más expresivos aparecen hasta tres niveles diferentes [Figura 45]: un primer plano presenta la melodía, que avanza por grados conjuntos, alternando patrones rítmicos de dos y tres notas; en un nivel medio aparecen notas pedal; y en un último nivel se mantiene el ritmo habanera, a una mayor profundidad. La aparición de estos tres niveles podría tratarse de una referencia tanto a la imagen de la postal como al elemento arquitectónico, hablando de los diferentes enfoques de visualización de la arquitectura: una primera visión de conjunto, una visión de fondo y una visión de detalle más minuciosa.



Figura 45. Pasaje con tres niveles (cc. 25 y 26).

Cabe destacar en la melodía, asimismo, el tema inicial, formado por un tritono que asciende por grados conjuntos diatónicos de forma decreciente (cc. 5-9) hasta llegar al compás 11, donde aparece un floreo que marca el intervalo de segunda aumentada [Figura 46], característico del modo menor hispanoárabe. Un poco más adelante (cc. 13, 14 y 16), suena una serie de melismas, que recuerdan a las fórmulas melódicas del cante jondo y emulan el sonido propio de la guitarra flamenca, una especie de rasgueo caracte-

rístico de este instrumento que Debussy identificaba con España [27]. Este aspecto aparece representado, a su vez, mediante arpeggios convergentes. Estos recursos pretenden evocar lo gitano, lo andaluz y lo morisco, que eran la imagen de España, además del empleo de escalas exóticas para crear una atmósfera orientalista. Parece difícil asociar estos argumentos a elementos arquitectónicos concretos, sin embargo, no cabe duda de que las fórmulas empleadas por Debussy no son únicamente recursos musicales puros, sino que pretenden evocar el ambiente tan característico de la Alhambra y la arquitectura árabe en general. Se trata de la representación de una cultura y un estilo, más que de una arquitectura específica, ya que estas fórmulas son muy empleadas en la música alhambrista a la hora de evocar España y Andalucía.



Figura 46. Pasaje con intervalo de tercera menor como segunda aumentada (c. 11).

Por último, no pasa desapercibido en la imagen de la puerta el juego de luces y color que se percibe por las sombras proyectadas y los azulejos propios de la ornamentación. Esto da a la fachada un rico cromatismo y marcados contrastes que fácilmente podrían ser objeto de inspiración para el compositor francés. Efectivamente, la pieza ofrece un gran cromatismo musical mediante el empleo de alteraciones ajenas a la tonalidad de base, además de pasajes disonantes, dando una riqueza cromática a la pieza que permite asociarla directamente con el carácter impresionista de luces y sombras observado en el paramento de la puerta.

[27] «Debussy identificaba España con la guitarra, que para él no era un instrumento de alegría y regocijo sino melancólico e íntimo» (Otaola 2007: 4)

La armonía en La Puerta del Vino

Compuesta en un compás de 2/4 y tonalidad de *Reb* Mayor, toman considerable presencia en la base del preludio las tónicas *Reb* en las secciones A y A' y *Sib* en la sección B, aunque no pueden ser consideradas tonalidades en el sentido tradicional del término, debido al grado de disonancia, las frecuentes ambigüedades tonales y el carácter modal presente en toda la obra. Tanto *Reb* como *Sib* aparecen como notas pedales ligadas al patrón rítmico estudiado.

La libertad en la armonía que presenta Debussy en *La Puerta del Vino* es una característica común en sus obras, que a su vez podría relacionarse con la arquitectura de la puerta. A diferencia de la arquitectura renacentista, el arte oriental carece de unas reglas fijas de composición. Esta ausencia de normas —particularidad compartida tanto por el romanticismo como por el impresionismo— es la que lleva a Debussy a componer un preludio lleno de contrastes, variaciones y licencias formales y armónicas.

Técnicas de interpretación en la obra

Debussy compone la obra de manera que la forma de ejecutarla recaiga sobre el músico que la interpreta. Con todo, aparecen ciertos matices de expresión —*âpre, très expressif, marqué, passionnément, ironique, gracieux, lointain*— que aportan sugerencias sobre el modo de ejecución de la pieza, así como dinámicas de grados —*forte, piano, fortissimo, pianissimo, semiforte, più piano, mezzoforte*— y de transición —*crescendo y decrescendo*—. Además, abundan las apoyaturas y los grupetos rápidos, lo que da una mayor complejidad a la pieza. Este rico repertorio de variaciones y la muestra de búsqueda de la libertad en la interpretación podrían asociarse con la arquitectura árabe, como en el caso del discurso armónico, dada la espontaneidad y desinhibición de la misma.



Código QR 4

“*La Puerta del Vino*”, n.º 3, Préludes (Libro 2). Claude Debussy (1862-1918). Versionado por Sergey Kuznetsov. Conservatorio de Moscú (2012).

Generalife (1932). Joaquín Turina

Joaquín Turina, el prodigio sevillano

Joaquín Turina (1882-1949), compositor y músico andaluz, forma parte de los cuatro compositores más importantes del nacionalismo español: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y el propio Turina. Además, compondrá algunas de las obras musicales más importantes del impresionismo en España —como Debussy, se sitúa en el contexto del impresionismo musical—.

Nace en Sevilla, donde comienza sus estudios y se introduce en el mundo de la música. Más tarde se traslada a Madrid para iniciar sus estudios de piano. Conoce a Manuel de Falla, quien ejercerá una gran influencia en su obra.

En 1905 viaja a París y entra en la *Schola Cantorum*, dirigida por Vicent d'Indy. La música de Turina en esta época encontrará un equilibrio entre la tradición musical en Francia y las innovaciones de Debussy, que en ese momento se encontraba también en la capital francesa. Progresivamente, a lo largo de su estancia, comienza a abandonar el ambiente de la *Schola Cantorum* para dar paso en su música a cantos y ritmos propios de Andalucía y la música nacionalista española.

En 1913 vuelve a Madrid, debido al estallido de la Primera Guerra Mundial. Será en esta ciudad donde estrene sus obras más importantes y fije su residencia definitivamente hasta su muerte, en 1949.

Por tanto, son tres las circunstancias en la vida del compositor que influyen y marcan su obra: la Escuela *Franckista* [28], el compositor Claude Debussy y la música andaluza.

En primer lugar, es característico en la obra de Turina la forma musical empleada, donde prima

un cromatismo armónico y formalismo cíclico conseguido a partir de los conocimientos armónicos y contrapuntísticos adquiridos de la *Schola Cantorum*. Destaca su obra «Sevilla» de la *Suite pintoresca, Op. 2* compuesta en 1908, dado que es su primera obra andaluza con elementos formales *franckistas*.

En cuanto a la influencia de Debussy, sobresale el espíritu evocador del compositor francés, sobre todo en sus obras más impresionistas, donde introduce elementos que pretenden evocar la imagen de España: cadencias, giros melódicos, ritmos —como el ritmo de habanera empleado en *La Puerta del Vino*—, etc. Estos elementos, junto con la utilización de determinadas armonías, la importancia de los detalles en los matices y los diferentes planos sonoros, serán componentes que aparezcan a su vez en las composiciones de Turina.

Por último, por lo que respecta a la música andaluza, Turina diferenció dos vertientes: una primera vertiente con adornos procedentes de la música árabe, y una segunda vertiente gitana, de ritmos más bailables. A este último género pertenece «Generalife», una de las cinco *Danzas Gitanas* que compuso en 1930.

Contexto de la obra

La primera serie de *Danzas Gitanas* fue compuesta entre 1929 y 1930, cuando Turina ya estaba establecido en Madrid tras volver de París en 1913. Consta de cinco piezas: «Zambra», «Danza de la seducción», «Danza ritual», «Generalife» y «Sacro Monte», todas ellas de inspiración andaluza y, en concreto, referidas a la ciudad de Granada y el monumento nazará, tal como denota el título de las dos últimas piezas de la serie.

[28] De César Franck, autor francés pero con una influencia germánica muy profunda. Tratará de unificar la música francesa con la germánica, unidas por un clasicismo común. Uno de sus seguidores, Vincent d'Indy cofundará la famosa *Schola Cantorum* en 1894.

Se trata por tanto de un conjunto obras derivadas de un alhambriismo tardío, situado dentro del impresionismo español, pero con un estilo muy propio y característico —algunos autores denominan al estilo de Turina como *impresionismo modal andaluz*—. [29]

Por otro lado, estas cinco piezas pertenecen al género de la danza, que en esta época no adopta exclusivamente el rol de divertimento, sino que se utiliza como una crítica hacia las normas sociales, éticas y religiosas. Además, en esta serie en concreto, Turina aporta un nuevo rol a las danzas, la evocación, derivado del impresionismo ya mencionado procedente de la influencia debussyana.

Referencia extramusical: el Generalife

Como se ha mencionado anteriormente, son dos las obras incluidas en la serie de *Danzas Gitanas* que remiten directamente a la ciudad de Granada: «Generalife», en relación a los jardines del Generalife situados en el complejo de la Alhambra; y «Sacromonte», nombre del famoso barrio granadino gitano.

Hay constancia de la visita de Turina a Granada y la Alhambra, ya que existe una serie de documentos fotográficos [30] que el propio compositor tomó en el interior de la Alhambra alrededor de 1908 [31]. Por tanto, al contrario que en el caso de *La Puerta del Vino* de Debussy, la composición de la obra se inspira en una visita *in situ* al monumento, en lugar de una imagen fija de postal.

En concreto, esta fuente de inspiración a la hora de componer la obra «Generalife» brota de los jardines situados en la parte más alta de la colina, diseñados como residencia de descanso y lugar de alejamiento del bullicio de los palacios de la Alhambra. Los jardines del Generalife se componen de un con-

junto de vegetación diseñado a diferentes niveles, con perspectivas limitadas y miradores que permiten a quien los visita estimular sus sentidos y evadirse de la realidad que lo rodea. Según palabras de Leopoldo Torres Balbás, estos jardines se diseñan de forma que «no hay nada —arquitectura o naturaleza condicionada por la mano del hombre— que trate de asombrarnos con pretensiones de magnificencia o de monumentalidad. Todo se ha hecho para el puro goce de la contemplación individual». [32]

En la zona más elevada se construye el Palacio del Generalife como una composición de patios y estancias cuya finalidad principal es el reposo, siguiendo el ejemplo de los cármenes granadinos [33]. Está formado por dos patios: el Patio de la Acequia, con una composición cuatripartita longitudinal siguiendo la Acequia Real; y el Patio del Ciprés de la Sultana, situado en un nivel superior a través del cual se accede a los Jardines Altos.

Todo el conjunto descrito es el que Turina tratará de evocar en su obra, junto con un inseparable carácter nacionalista y andaluz influenciado por su coetáneo Falla y otros compositores nacionalistas.

[29] José María Benavente (1983): “Aproximación al lenguaje musical de J. Turina”. Colección Musicalia, Mariano Pérez.

[30] Olivera Zaldúa, María (2010). *La colección iconográfica del compositor Joaquín Turina: análisis documental: inventario y catalogación*. Madrid: Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, pp. 233, 266, 435, 441, 447, 449.

[31] La fecha exacta no se conoce con seguridad..

Análisis musical

Estructura formal: el polo

Se denomina polo a un palo del flamenco [34] propio de la música popular andaluza, de ritmo rápido en triple métrica y caracterizado por la abundancia de melismas vocales sobre la palabra «ay» —*ayeo*—. Sin embargo, Turina no utiliza este polo a la hora de componer «Generalife», sino un género musical del siglo XVIII llamado de la misma forma, que evolucionó a lo largo del siglo XIX. Esta forma, predecesora del polo flamenco, fue consolidada por el compositor Manuel García en su obra *El criado fingido* (1874), a partir de la cual Turina basará la melodía de su pieza, utilizando el modo menor y la cadencia andaluza.

El empleo de esta forma musical será una forma directa de evocación a su tierra, Andalucía, y a la música andaluza, lo cual puede ayudar a quien escucha la pieza a situarse en un contexto geográfico y cultural concreto. Como se ha mencionado anteriormente, la obra adquiere un carácter nacionalista gracias al empleo de esta forma musical, influenciada por la vertiente más gitana de la música andaluza.

En cuanto a la estructura formal, la obra se compone de tres partes siguiendo la forma A-B-B' con unos acordes finales en los últimos pasajes que concluyen la pieza. La sección A comienza con una serie de escalas ascendentes de semicorcheas que introducen el polo propiamente dicho —en la partitura aparece indicado con las palabras polo gitano—. En cambio, las secciones B y B' se componen de unos primeros pasajes formados a partir de una secuencia continuada de melismas; a los cuales le sigue una serie de acordes triada de sexta. En los últimos compases aparecen acordes cuatría, acabando el último compás con una figura de negra con puntillo.

A pesar de tener una misma estructura, se observan diferencias entre ambas secciones, siendo la parte B' una variación de la parte central B.

Sección A	cc. 1-41
Sección B	cc. 42-87
Sección B'	cc. 88-134

Tabla 5. Posible estructura de *Generalife*.

La reexposición de un tema anterior —sección B'— es un recurso bastante frecuente en la forma del polo y en la obra de Turina, donde sobresale la forma cíclica —A-B-A'—. Sin embargo, el hecho de que la sección reversionada sea la sección central en lugar de la inicial sugiere una analogía con la planta del monumento nazarí [Figura 47]: se accede al conjunto a través de los Jardines Bajos (sección A), que van ascendiendo por la colina hasta llegar al Palacio del Generalife. Según lo citado anteriormente, el Palacio se compone de dos patios principales (secciones B y B'): un primer jardín llamado Patio de la Acequia (sección B), que sería el patio central y de mayor tamaño —al igual que la sección B, que marca el tema central de la obra—; y el Patio del Ciprés de la Sultana (sección B'), diferente al anterior y que marca el acceso al último tramo del Generalife, los Jardines Altos (compases finales).

Asimismo, esta estructura formal y la variedad de fragmentos que forman las diferentes secciones podrían asociarse a tres tipos de texturas, representadas a su vez en el diseño de los jardines. Por una parte aparece una textura más evanescente, el agua, que estaría plasmada en los pasajes arpegiados (cc. 27-30, por ejemplo). Por otra parte se encuentra la vegetación [Figura 48], que podría ligarse a los pasajes introductorios de las secciones B (cc. 41-54) y B' (cc. 87-101) [Figura 49]. Finalmente, la edificación del palacio del Generalife estaría representada en los

[32] TORRES BALBÁS, LEOPOLDO (1954). *Generalife*. Granada: Ediciones Cam, p.12.

[33] Un «carmen» se refiere a un tipo de vivienda propia de la ciudad de Granada con extensos jardines, que cuentan a su vez con huertos, árboles frutales, acequias etc. Se empleaba como segunda residencia de las clases altas granadinas.

[34] Palo flamenco: se refiere a cada uno de los estilos de cante flamenco, es decir, a las diferentes modalidades que existen y que se agrupan de manera distinta en función de su procedencia, métrica o si lleva acompañamiento de baile o guitarra, entre otras características (definición extraída de «<https://elflamencoensevilla.com/distinguir-palos-flamencos/>»)

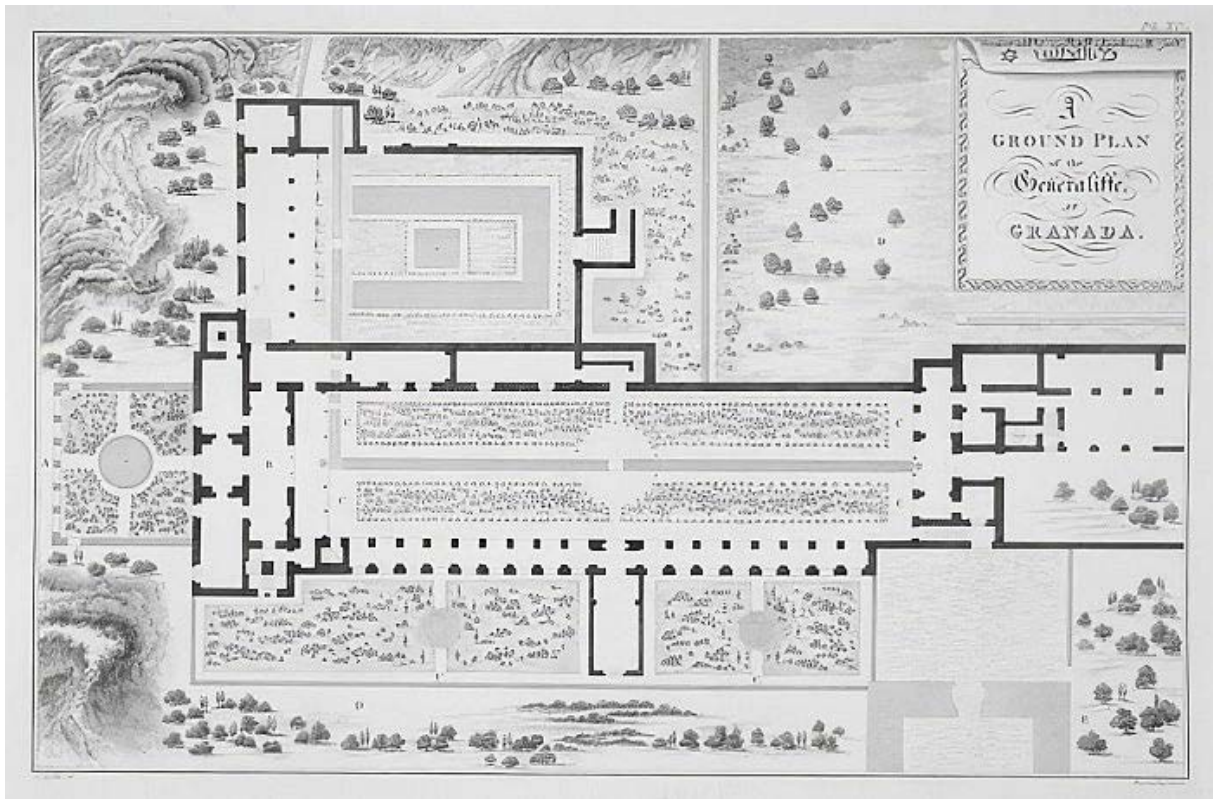


Figura 47. Plano del los jardines del Generalife y el Palacio.



Figura 48. Pasajes introductorios de la sección B (cc. 41-43)



Figura 49. Vegetación en el Generalife

pasajes más definidos y consistentes, como en los compases 18-26.

Por último, no debemos olvidar el aspecto impresionista característico de la obra de Turina. Los efectos cambiantes de la luz, el juego de formas arquitectónicas, la vegetación y los reflejos del agua propios de la arquitectura de la Alhambra —y en este caso concreto, del Generalife— se manifiestan a través de este material temático que se va reelaborando mediante variaciones. El discurso difiere de Debussy, completamente libre, si bien encontramos en esta obra una melodía que se entrecorta y sin un hilo conductor claro que nos remitiría al compositor francés.

Ritmo de polo

La pieza de Turina está compuesta en una rítmica rápida ternaria propia del polo y de otros muchos bailes y cantos andaluces. El compás empleado es un 3/8 que, junto con el abundante empleo de corcheas y semicorcheas, aceleran aún más el ritmo de la obra. Además, este hecho queda enfatizado con la indicación de un *tempo molto vivo*, escrito al inicio de la partitura y que se mantendrá toda la obra.

Por otro lado, se encuentran en la partitura ritmos acéfalos [35] asociados con la danza, caracterizados por el constante uso de síncopas [Figura 50], contratiempos y acentuaciones en las partes débiles del compás.



Figura 50. Ejemplo de síncopa (c. 19)

El uso de estos ritmos tan característicos no parece tener una asociación más allá que la de evocar el

ritmo del polo y de la música andaluza, a través del canto gitano y el uso de síncopas y contratiempos que dan a la obra un ritmo másailable. Por tanto, la evocación arquitectónica en este caso no sería directa, sino que entronca con ese ambiente del sur de España que nos hace imaginar diferentes destinos dentro de esta región, entre ellos la ciudad de Granada.

La cuestión melódica

La línea melódica en la obra «Generalife» se caracteriza, principalmente, por la composición de melodías melismáticas [Figura 51] con cromatismos asociados a diferentes tipos de escalas y adornos, estableciendo una relación entre la música árabe y la música andaluza.



Figura 51. Melismas (cc. 57 y 58)

Estos fragmentos melismáticos quedan interrumpidos, en algunos compases, por una transcripción de trinos [Figura 52] a distancia de segunda o tercera con semicorcheas, que a su vez anticipan la sucesión de acordes que protagonizan la melodía en el segundo tramo de cada sección.



Figura 52. Trinos (cc. 17 y 18)

El empleo de estos trinos se debe a la intención del compositor de imitar los sonidos de la guitarra con el piano, ya que se trata del instrumento español por excelencia. Anteriormente se habían estudiado los recursos utilizados por Debussy en *La Puerta del Vino* para evocar el sonido de la guitarra, recreando

[35] Ritmo acéfalo: cuando en un compás falta el primer tiempo o parte de él se dice que es un comienzo acéfalo. «El ritmo acéfalo empieza después del tiempo fuerte o en una de las partes débiles del mismo tiempo fuerte» (Rubertis).

así la imagen de España y Andalucía. Turina buscará crear el mismo efecto e introduce para ello sus propios recursos, a través de estos adornos.

Por otra parte, el empleo de los recursos melódicos mencionados —trinos, melismas, etc.—, así como las escalas ascendentes y descendentes [Figura 53] al inicio de la obra no solo podrían evocar esas pinceladas y juegos de luces propios de la música impresionista. A su vez, estos adornos tratarían de recordar el sonido y la presencia evanescente de agua en los jardines y patios del Generalife, ya que se trata del indudable protagonista de este recorrido debido a la imponente presencia de la Acequia Real. Este canal será el encargado de llevar el agua desde lo alto de la presa del río Darro hasta la ciudadela, recorriendo todo el monumento. Por ello, no resulta sorprendente que la importancia de este elemento no pasara desapercibida para el compositor y, de alguna manera, decidiera reflejarla en su obra. [Figura 54]



Figura 53. Pasajes arpegiados simulando la evanescencia del agua (cc. 28-30)

Igualmente, la arquitectura nazarí no se podría entender sin la presencia del agua, que es fundamental a la hora de estimular y armonizar el aspecto sensorial que esta arquitectura pretende conseguir. Por lo tanto, tal y como ocurre en los espacios nazaríes con la presencia del agua, el empleo de estos recursos musicales actúa de hilo conductor en la obra y consigue estimular aún más los sentidos en el oyente.

La armonía en Generalife

La armonía empleada en «Generalife» no distará mucho de la ya estudiada en otras composiciones alhambristas. Sin embargo, al tratarse de un alhambrista tardío, la armonía en Turina se aproxima hacia las características del flamenco y la música andaluza y dista más de ser una pieza netamente alhambrista, aunque aún es posible detectar rasgos propios de esta corriente. Así, encontramos una obra compuesta en La menor, con alternancia del modo mayor (La mayor) en algunos pasajes.

Por otro lado, destaca también el uso de la cadencia frigia o cadencia andaluza, explicada en análisis anteriores, la cual es frecuente encontrar en obras relacionadas con el nacionalismo español.

A su vez, este tipo de obras pretende evocar no solo la imagen de España y Andalucía, sino también el color oriental y arabizante de Granada y de la Alhambra. Para ello, Turina emplea intervalos de segunda aumentada, propios de la música árabe que recuerdan esa cultura nazarí.



Figura 54. Acequia Real en el Patio de la Acequia del Generalife

Técnicas de interpretación y timbre

Aunque se trata de una obra compuesta para piano solista, abundan en ella los efectos propios de la guitarra española. En concreto, se pretende en ella representar la técnica de acordes rápidos repetidos propia de la guitarra, la cual consiste en rasguear la mano hacia abajo y hacia arriba para lograr la sonoridad con ambos golpes. En el piano, el sonido se produce sólo en el movimiento hacia abajo, por lo que hay que levantar la mano constantemente y se produce así una sensación de «agarrotamiento», que impide al intérprete articular el pasaje con claridad. Así, lo que es relativamente sencillo en la guitarra se convierte en una dificultad cuando se traslada al piano. Este problema pianístico es el que podemos encontrar en la obra «Generalife», añadiendo complejidad a su interpretación —cc. 77-83—.

En cuanto a la notación en la partitura, las indicaciones aportadas son escasas, pero podemos encontrar algunos indicadores de dinámica: *pianissimo*, *piano*, *fortissimo* y *fortississimo*, que permiten regular la intensidad en la ejecución de ciertos pasajes.

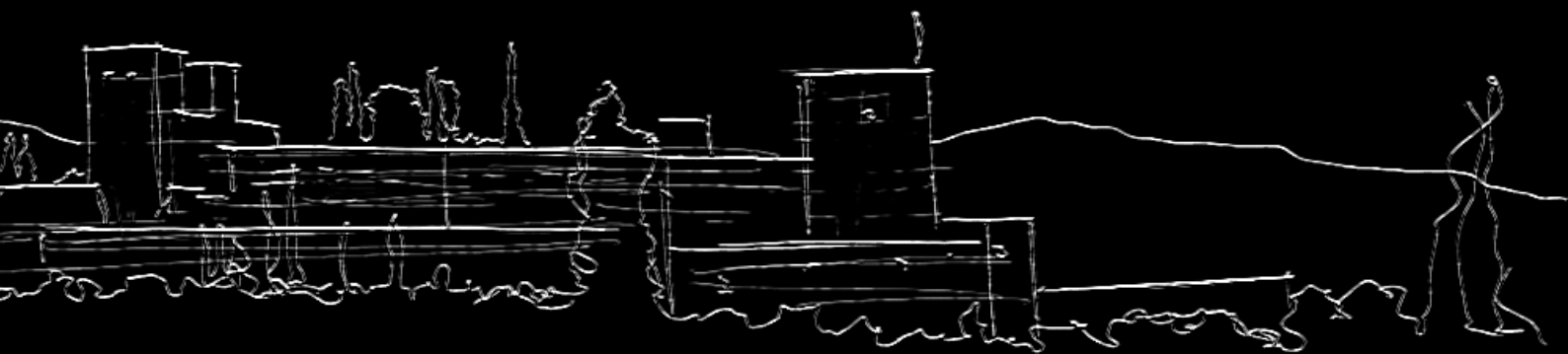


Código QR 5

“Generalife”, *Danzas Gitanas*. Joaquín Turina (1882-1949). Versionado por Alfonso Gómez. National Concert Hall of Taipei (2015).



Conclusiones



Conclusiones

La corriente alhambrista recogió en su repertorio artístico infinidad de obras pertenecientes a las diferentes vertientes: literatura, pintura, arquitectura y música. Por tanto, todas ellas beben del pintoresquismo y orientalismo latente en el siglo XIX y comparten el interés por la imagen exótica de España, Andalucía y su máximo exponente de la cultura oriental: Granada y la Alhambra. Sin embargo, las distintas vertientes se manifiestan de formas muy diferentes a la hora de evocar este ambiente propio de la corriente oriental. En concreto, el alhambrismo musical y arquitectónico emplean técnicas divergentes para crear esta asociación con la Alhambra.

La corriente arquitectónica alhambrista se expresa de forma mucho más literal, al tratarse de una copia más o menos literal de la arquitectura de la Alhambra en diferentes contextos. Sin embargo, esta asociación en la música es más compleja. Los compositores emplean recursos propios que evoquen la música y cultura oriental, así como recursos que recuerdan a la imagen de España y de Andalucía, la cual se mantendrá como una imagen oriental, exótica e idealizada recreada por los viajeros románticos que visitaron la península. Por ello, las composiciones alhambristas comparten una serie de rasgos del folclore andaluz, de la guitarra, del cante jondo o flamenco y de la música oriental, que las identificará dentro de este contexto. Por otro lado, es posible encontrar características que evocan directamente la imagen de la Alhambra, ya sea una representación musical de la arquitectura recorrida del monumento como de una imagen fija del mismo.

Con todo, es difícil encontrar en la música alhambrista una representación fidedigna de la arquitectura, ya que no se trata de una traducción literal del elemento arquitectónico a la partitura, sino de una serie de afinidades que reflejan un ambiente,

unas impresiones y unas sensaciones asociadas a la construcción granadina. Encontramos, sobre todo, referencias a la ornamentación característica de la arquitectura árabe, a la libertad y su carácter desinhibido, a su composición basada en formas geométricas y salas proporcionadas, a la presencia de agua, los contrastes de luces y sombras y a los diferentes planos de visión arquitectónica que en ella observamos.

Las tres composiciones analizadas permiten entender mejor esta asociación entre la música y la arquitectura de la Alhambra. Para ello, las tres obras emplean recursos muy similares, los cuales se mencionarán más adelante. Por otro lado, a pesar de evocar una misma idea, existen recursos a su vez que difieren en estas piezas, de manera que las sonoridades de cada una son peculiares.

En cada una de las obras predomina una influencia distinta dentro de la corriente alhambrista. Mientras que *Recuerdos de la Alhambra* se sitúa dentro de la última etapa del alhambrismo musical, las obras de Debussy y Turina se inclinan hacia el impresionismo, predominante en estas décadas. La obra de Turina, a su vez, adopta un carácter nacionalista y de un alhambrismo tardío —ya que *Generalife* se publicó en 1930—.

Por tanto, cada obra trata de enfatizar un aspecto concreto en la evocación de este orientalismo, lo que lleva al empleo de técnicas muy diversas. La pieza compuesta por Tárrega emplea la técnica del trémolo y una estructura más clara y limpia que la empleada en *La Puerta del Vino* y *Generalife*, aunque esta última parece encontrarse a medio camino. Por otro lado, tanto el ritmo rubato de *Recuerdos de la Alhambra* como las constantes variaciones empleadas en *La Puerta del Vino* hacen referencia a la arquitectura fresca, libre y desinhibida propia de la cultura oriental, mientras que *Generalife* emplea un

ritmo rápido característico del polo, cuya intención es la de evocar la imagen de España y la ciudad de Granada.

También cabe mencionar la referencia extramusical a partir de la cual estos músicos basaron su composición. *Recuerdos de la Alhambra* y *Generalife* se componen a partir de una visita previa al monumento nazarí, una experiencia en primera persona de la arquitectura de la Alhambra y el Generalife. Por tanto, ambas piezas tratarán de evocar la experiencia de los compositores en su interior y el ambiente que allí vivieron. Por contra, la obra de Debussy se basa en una estampa fija, por lo que la obra transmite las sensaciones que la postal provocó en él.

A pesar de las diferencias analizadas en las tres obras, era inevitable que estos tres artistas emplearan recursos muy similares a la hora de asociar a su partitura la arquitectura del monumento. A pesar de que cada obra emplee una técnica diferente —la técnica del trémolo en *Recuerdos de la Alhambra*, el ritmo de Habanera en *La Puerta del Vino* y el polo de *Generalife*—, todas ellas se utilizan en la asociación de la música a la imagen de España, del contexto español y del cante andaluz. Son tres obras de estructura formal tripartita, con repeticiones y variaciones de temas anteriores. Tanto en *Recuerdos de la Alhambra* como en *Generalife*, esta estructura se corresponde con la evocación del plano compositivo de la Alhambra y el Generalife, aunque esta asociación no es del todo clara en el caso de la obra de Debussy y la disposición simétrica de la puerta.

Por otra parte, la alternancia entre la tonalidad menor y mayor, los intervalos de segunda aumentada o la cadencia frigia son características propias del alhambrismo musical a la hora de evocar la imagen de España y el carácter oriental, y es por ello que podemos encontrarlas en las tres obras. Tam-

bién encontramos en las tres partituras una serie de adornos —apoyaturas, melismas, arpeggios, trinos, etc. — que parecen emular el estilo arabesco y la ornamentación de la Alhambra.

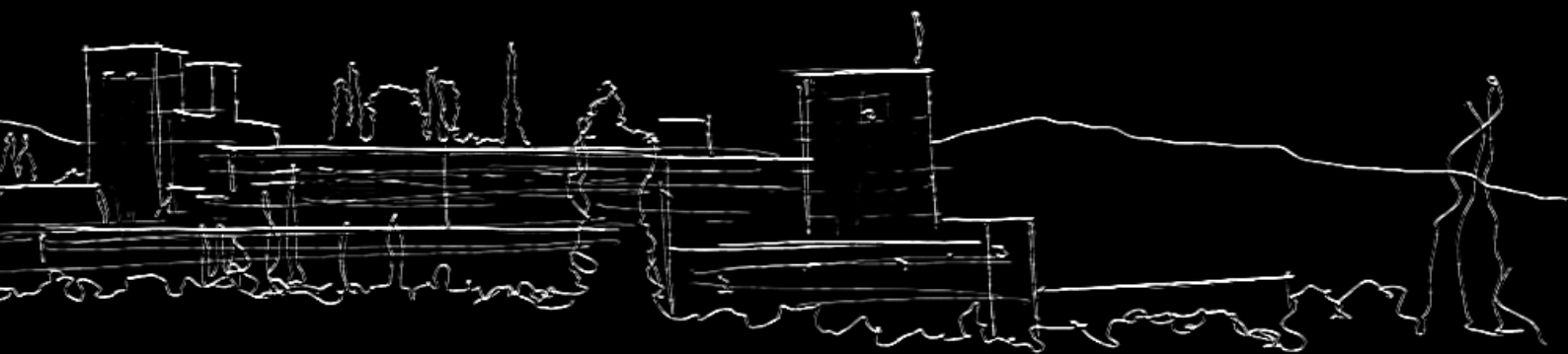
En cuanto a las técnicas de interpretación en cada una de las obras, cabe destacar el instrumento de la guitarra como símbolo de la imagen y la música española. Por tanto, la obra de Tárrega es una pieza compuesta para guitarra solista, mientras que *La Puerta del Vino* y *Generalife*, a pesar de ser obras compuestas para piano, tratan de emular los sonidos propios de este instrumento. Además, todas ellas emplean técnicas de interpretación muy libres, con ausencia de reguladores e indicadores, dando una completa libertad al artista que ejecuta la obra.

Por último, no debemos olvidar el carácter impresionista de las obras de Debussy y Turina, que se manifiesta en el empleo de recursos que tratan de representar los reflejos, el juego de luces y las pinceladas rápidas propias de este movimiento.

En definitiva, las características y recursos analizados en estas tres obras nos permiten concluir que la música alhambrista sí podría inspirarse directamente en la arquitectura de la Alhambra, aunque no sea esta su vía principal. Como se ha podido observar, estos artistas pretenden en mayor medida evocar una atmósfera o unas sensaciones concretas a través de recursos característicos de la música flamenca, la evocación de un carácter arabizante o la asociación de la imagen de España con el exotismo y orientalismo. No obstante, a la hora de recrear este ambiente, es inevitable en ellos recordar espacios, elementos e imágenes específicas de la Alhambra. Como consecuencia, aparecen en estas obras ciertos recursos que dejan ver la ornamentación y composición arquitectónica propia de este monumento y de la cultura nazarí.



Referencias



Bibliografía y cibergrafía

- ALMAGRO, ANTONIO (2012). «Poética del Ornamento: Owen Jones y la Alhambra» en *Arquitectura Viva*, n.º 142, pp. 67-69.
- BARÓ ZARZO, JOSÉ LUIS (2015). *Espacio, Tiempo y Silencio. Arquitectura y Música en la obra de Mies y Webern*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- BARRIOS ROZÚA, JUAN MANUEL (2016). *Alhambra romántica: los comienzos de la restauración arquitectónica en España*. Granada. Universidad de Granada y Patronato de la Alhambra y Generalife.
- BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J., PALISCA, C. V. (1984). *Historia de la música occidental*. Madrid. Alianza.
- CALATRAVA, J.; ROSSER-OWEN, J.; THOMAS, A., Y LABRUSSE, R. (2011). *Owen Jones y la Alhambra. El diseño islámico: descubrimiento y visión*. Granada. Patronato de la Alhambra y Generalife; Victoria and Albert Museum.
- CALATRAVA ESCOBAR, J. (2006). «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico» en *Martínez de Carvajal, Á. I. Manifiesto de la Alhambra: 50 años después: el monumento y la arquitectura contemporánea*, pp. 11-70.
- CALDUCH CERVERA, JUAN (2019). «Afinidades entre la arquitectura y la música. Algunas reflexiones» en *Archivo de Arte Valenciano*, v. 100, pp. 165-186.
- CASINI, CLAUDIO (1987). *Historia de la música. Tomo IX. El siglo XIX: segunda parte*. Madrid. Turner.
- DI BENEDETTO, RENATO (1987). *Historia de la música. Tomo VIII. El siglo XIX: primera parte*. Madrid. Turner.
- DEBUSSY, CLAUDE (2005). *Correspondance (1872-1918)*. París. Gallimard.
- EINSTEIN, ALFRED (2000). *La música en la época romántica*. Madrid. Alianza.
- ENCINA CORTIZO, MARÍA (2006). «Alhambrismo operístico en La conquista de Granada (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica» en *Universidad de Oviedo. Príncipe de Viana*, n.º 238, pp. 609-631.
- FERNÁNDEZ, JORGE (2016). «Recuerdos de la Alhambra» (*Francisco Tárrega*) y el alhambrismo musical. Clases de guitarra online. <<https://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/2/29/analisis-de-recuerdos-de-la-alhambra-francisco-tarrega>> [Consultado el día 18 de julio de 2022].
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2009). «España y su fantasma. La identidad en las Expos.» en *Arquitectura Viva*, n.º 129, pp. 21-25.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO (2001). *La Alhambra Nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla. Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.
- GÁMIZ GORDO, ANTONIO (2019). «Una gramática de mocárabes: Dibujos de la Alhambra de Jones y Goury (1834-1845)» en *VLC Arquitectura Research Journal*, vol. 6, n.º 2, pp. 57-87.
- GALETA ANDREU, PEDRO (1992). *La imagen romántica de la Alhambra*. Madrid. El Viso; Patronato de la Alhambra y Generalife.
- GIRONÉS CERVERA, M. (2018). «Estrategias de unidad tonal multinivel en el segundo volumen de *Preludios para piano* de Claude Debussy» en *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º 67, pp. 67-83.

- GONZÁLEZ CUETO, IRENE (2016). «Diversas perspectivas de Danzas Gitanas de Joaquín Turina» en *Actas del III Encuentro Ibero-americano de Jóvenes Musicólogos*, pp. 453-458.
- GUIGUE, DIDIER (1994). «Sonorité, espace et forme dans *La cathédrale engloutie* de Debussy.» en *Revista Música, Sao Paulo*, v. 5, n.º. 2, pp. 171-198.
- JONES, OWEN (1856). *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*.
- JONES, OWEN (1856). *The Grammar of ornament*. London, England: Day & Son.
- LESURE, F. (1982). «Debussy et le syndrome de Grenade» en *Revue de Musicologie*, n.º. 68/1-2: 101-109.
- LINTON E. POWELL, JR. (1980). *A history of Spanish piano music*. Indiana: Indiana University Press.
- LINTON E. POWELL, JR. (1974). *The piano music of Joaquín Turina*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- LLÁCER PLA, F. (2001). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid, España: Real Musical.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL LUIS (2020). «En torno a 1879: la revolución liberal y su influjo en Granada y en la Alhambra.» en *Cuadernos de la Alhambra*, n.º. 49, pp. 15-37.
- MESTANZA REVOREDO, MÓNICA SUSANA (2019). «Paralelismo conceptual entre el Impresionismo pictórico y la composición musical de Claude Debussy» en *Revista Peruana de Investigación Musical*, vol. 1, n.º. 2, pp. 43-58.
- MORALES FLORES, IVÁN CÉSAR (2018). «Del alhambrrismo romántico de *Lindaraja* al mito velazqueño de *Vulcano*: la obra para guitarra de Eduardo Morales-Caso, un compositor de la diáspora cubana del siglo XXI.» en *Sociedad Española de Musicología (SEDEM), Revista de Musicología*, n.º. 2, pp. 629-660.
- MORGAN, R. P. (1994). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid. Akal.
- MUÑOZ COSME, ALFONSO (2014). «Leopoldo Torres Balbás y la teoría de la conservación y la restauración del patrimonio» en *Papeles del Parnal*, n.º. 6, pp. 55-82.
- OROZCO, MANUEL (1973). «La Alhambra, el alhambrrismo y Manuel de Falla» en *Cuadernos de la Alhambra*, n.º. 9, pp. 67-100.
- OTAOLA GONZÁLEZ, PALOMA (2006). «Imágenes de España en la música de Debussy» en *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, pp. 1-12.
- ORDOVÁS LAVEGA, MIRIAM; LOSTAO BELTRÁN, JORGE (2019). *El exotismo de España en el siglo XIX, el Alhambrrismo en la guitarra*. Zaragoza. Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza.
- Patronato de la Alhambra. *Puerta del Vino*. <<https://www.alhambra-patronato.es/edificios-lugares/puerta-del-vino>> [Consultado el día 25 de junio de 2022]
- Patronato de la Alhambra. *Alhambra y Generalife: Historia*. <<https://www.alhambra-patronato.es/descubrir/alhambra-y-generalife/historia>> [Consultado el día 9 de julio de 2022]
- PARDO BALLESTER, TRINIDAD (2017). *Flamenco: orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*. Granada. Universidad de Granada.

POMEROY, B. (2004). «Debussy y la tonalidad. Una perspectiva formal.» en *Quodlibet: revista de especialización musical*, n.º 30, pp. 35-63.

QUINTERO TARAZONA, JOHN FREDDY (2008). *Análisis musical del repertorio de concierto de grado énfasis guitarra clásica*. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Departamento de Ciencias Humanas y artes, Bucaramanga.

RADOMSKI, JAMES (2000). Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism. Oxford: Oxford University Press.

RAQUEJO, T. (1990). *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid. Taurus.

RAQUEJO, T. (2013). «Charles Darwin y la evolución de las *especies ornamentales* en la Alhambra de Owen Jones» en *NORBA. Revista de Arte*, n.º. 32-33, pp. 107-124.

REYES, OSCAR (1998). «Comentarios sobre la obra de Claude Debussy» en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, n.º 5, pp. 245-258.

RIPOLL, JOSÉ RAMÓN (2000). *El alhambrismo musical*. Centro Virtual Cervantes. Rinconete. <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_00/07092000_02.htm> [Consultado el día 17 de julio de 2022]

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, ROSA MARÍA (2020). «Sonidos para la Alhambra: Soledad a dos, para arpa y violín.» en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el arte*, n.º. 6, pp. 508-520.

RODRIGUEZ, RAMONET (2010). «La catedral sumergida de Debussy: una visión innovadora» en *Revista Escena*, n.º. 33, pp. 49-56.

SAZATORNIL RUIZ, L. (2019). «España en el París de las exposiciones universales. Arquitectura e identidad nacional (1867-1935)» en *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n.º 53, pp. 19-32.

TIRADO, MARTA (2009). «Francisco Tárrega: un guitarrista imprescindible» en *Ribalta*, n.º. 16, pp. 23-35.

TORRES BALBÁS, LEOPOLDO (1954). *Generalife*. Granada: Ediciones Cam.

Creditos de imagen

[Figura 1] HARTMANN, VIKTOR (1874). *Catacombae Sepulchrum Romanum*. Colección Museo Estatal Ruso. [Cuadro] Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hartmann_Paris_Catacombs.jpg>

[Figura 2] HARTMANN, VIKTOR (1869). *Ballet des pousins dans leurs coques*. Instituto de Literatura Rusa, Academia de Ciencias, St. Petesburgo. [Cuadro] Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hartmann_Chicks_sketch_for_Trilby_ballet.jpg>

[Figura 3] HARTMANN, VIKTOR (1871). *La Grande Porte de Kiev*. Instituto de Literatura Rusa, Academia de Ciencias, St. Petesburgo. [Cuadro] Recuperado de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hartmann_-_Plan_for_a_City_Gate.jpg>

[Figura 4] AUTOR DESCONOCIDO. *Los reinos de taifas en 1031*. [Ilustración] Recuperado de: <<http://artehistoriaestudios.blogspot.com/2021/01/capitulo-4-arte-en-la-epoca-de-los.html>>

[Figura 5] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Fachada norte exterior de la Alhambra*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 6] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Puerta de la Justicia*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 7] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Patio de Lindaraja*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 8] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Patio de los Leones*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 9] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Palacio del Partal y la Torre de Damas*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 10] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Patio de los Arrayanes*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 11] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Sala de los Embajadores*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 12] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Interior del Palacio de Carlos V*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 13] LEWIS, JOHN F. (1835). *Entrada a la Sala de las Dos Hermanas*. [Dibujo] Recuperado de: <<https://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/john-frederick-lewis/8740/1/104739/entrance-to-the-hall-of-the-two-sisters--from-%27sketches-and-drawings-of-the-alhambra%27-1835/index.htm>>

[Figura 14] FORTUNY, MARIANO (1871). *El tribunal de la Alhambra*. [Cuadro] Recuperado de: <<https://www.salvador-dali.org/es/museos/teatro-museo-dali-de-figueres/coleccion/88/el-tribunal-de-la-alhambra>>

[Figura 15] ROBERTS, DAVID (1985). *Torre de Comares de la Alhambra*. [Litografía] Recuperado de: <<https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/347>>

[Figura 16] VAILLANT, ARNAUD (1860-70). *Villa des Tuaires*. Joseph Philibert Girault de Prangey. [Fotografía]. Recuperado de: <<https://francefineart.com/2020/07/11/2951-girault-de-prangey/>>

[Figura 17] VAUGHAN, L. HENRY (1900). *Alhambra Court in the Crystal Palace*. Owen Jones. Royal Institute of British Architects. Recuperado de: <<https://artsandculture.google.com/asset/alhambra-court-in-the-crystal-palace-sydenham-london-artist-lanchester-henry-vaughan/dwHLD-h7v6-i4ag>>

[Figura 18] AUTOR DESCONOCIDO. *Pabellón de España en la Exposición Universal de Viena en 1873*. Lorenzo Álvarez Capra. [Dibujo] Recuperado de: <<https://www.urbiopedia.org/hoja/Archivo:AlvarezCapra.PabellonExposicionViena.jpg>>

[Figura 19] AUTOR DESCONOCIDO. *Pabellón de España en la Exposición de París de 1878*. Agustín Ortiz de Villajos. [Grabado] Recuperado de: REPULLÉS, E. M. (1902). *Arquitectura contemporánea de España*, p. 349. Barcelona, España. Barcelona [Arquitectura y Construcción].

[Figura 20] AUTOR DESCONOCIDO. *Pabellón de la Compañía Trasatlántica en la Exposición Universal de Barcelona de 1888*. Antonio Gaudí. [Dibujo] Recuperado de: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trasatl%C3%A1ntica_\(1888\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trasatl%C3%A1ntica_(1888).jpg)>

[Figura 21] AUTOR DESCONOCIDO. *Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez*. Rafael Contreras. [Fotografía] Recuperado de: <<https://www.patrimoniomunicipal.es/en/rodajes-en-espacios-de-patrimonio-nacional/real-sitio-de-aranjuez>>

[Figura 22] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Sala de las Dos Hermanas*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 23] ZAMORA, JOAQUÍN (2011). *Cúpula y decoración neoárabe del balneario de Archena en 1898*. Manuel Castaños. Blog Azul Tinta China. [Fotografía] Recuperado de: <<https://www.investigart.com/2017/02/14/buscando-el-estilo-nacional-alhambrismo-en-el-museo-de-artilleria/#jp-carousel-5507>>

[Figura 24] LAURENT, J (1914). *Palacio de Xifré entre 1858 y 1862*. Émile Boeswillwald. Fototeca del Patrimonio Histórico (MECD). Archivo Ruiz Vernacci. [Fotografía] Recuperado de: <<https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2014/01/madrid-22-de-enero-de-1914.html>>

[Figura 25] AUTOR DESCONOCIDO. Francisco Tárrega y la guitarra española. [Fotografía] Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Francisco_T%C3%A1rrega_full.jpg>

[Figura 26] ALMAGRO GORBEA, ANTONIO (1948). *Casa Real de la Alhambra (Granada) - Planta palacios nazaries hipótesis*. [Planimetría vectorial] Recuperado de: <https://www.academiacolectores.com/arquitectura/inventario.php?id=AA-415_04>

[Figura 27] TÁRREGA, FRANCISCO (1896). “Recuerdos de la Alhambra”. [Partitura] Recuperado de: <<https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=a3CNSYE9Jt>>

[Figura 28] TÁRREGA, FRANCISCO (1896). “Recuerdos de la Alhambra”. [Partitura] Recuperado de: <<https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=a3CNSYE9Jt>>

[Figura 29] TÁRREGA, FRANCISCO (1896). “Recuerdos de la Alhambra”. [Partitura] Recuperado de: <<https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=a3CNSYE9Jt>>

[Figura 30] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Detalle del efecto de la luz en la Alhambra*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 31] TÁRREGA, FRANCISCO (1896). “Recuerdos de la Alhambra”. [Partitura] Recuperado de: <<https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=a3CNSYE9Jt>>

[Figura 32] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Detalle de la ornamentación en la Alhambra*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 33] TÁRREGA, FRANCISCO (1896). “Recuerdos de la Alhambra”. [Partitura] Recuperado de: <<https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=a3CNSYE9t>>

[Figura 34] TÁRREGA, FRANCISCO (1896). “Recuerdos de la Alhambra”. [Partitura] Recuperado de: <<https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=a3CNSYE9t>>

[Figura 35] TÁRREGA, FRANCISCO (1896). “Recuerdos de la Alhambra”. [Partitura] Recuperado de: <<https://www.free-scores.com/sheetmusic?p=a3CNSYE9t>>

[Figura 36] PISSARRO, CAMILLE (1897). *The Boulevard Montmartre at Night*. The National Gallery. Londres. [Cuadro] Recuperado de: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/camille-pissarro-the-boulevard-montmartre-at-night>>

[Figura 37] DAVID ROBERTS (1833). *Charles V's Palace with the Wine Gate*. Recursos de Investigación de la Alhambra. [Dibujo] <Recuperado de: <https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/319>>

[Figura 38] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Puerta del Vino*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 39] AUTOR DESCONOCIDO. *Postal de La Puerta del Vino*. Archivo Manuel de Falla, Granada. [Ilustración] Recuperado de: <<https://www.caminandogranada.com/la-puerta-del-vino-de-la-alhambra-de-debussy/>>

[Figura 40] DEBUSSY, CLAUDE (1913). “La Puerta del Vino”, Préludes II, n.º. 3. [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>

[Figura 41] DEBUSSY, CLAUDE (1913). “La Puerta del Vino”, Préludes II, n.º. 3. [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>

[Figura 42] DEBUSSY, CLAUDE (1913). “La Puerta del Vino”, Préludes II, n.º. 3. [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>

[Figura 43] DEBUSSY, CLAUDE (1913). “La Puerta del Vino”, Préludes II, n.º. 3. [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>

[Figura 44] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Detalles de la ornamentación en la Puerta del Vino*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 45] DEBUSSY, CLAUDE (1913). “La Puerta del Vino”, Préludes II, n.º. 3. [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>

[Figura 46] DEBUSSY, CLAUDE (1913). “La Puerta del Vino”, Préludes II, n.º. 3. [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>

[Figura 46] DEBUSSY, CLAUDE (1913). “La Puerta del Vino”, Préludes II, n.º. 3. [Partitura]. Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>

[Figura 47] ROFFE, JOHN (1815). *Planta de los jardines del Generalife*. [Grabado]. Recuperado de: <[https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/James-Cavanagh-Murphy/300468/Plano-de-planta-de-los-jardines-del-Generalife,-Granada,-de-&39;Las-antig%C3%BCedades-%C3%A1rabes-de-Espa%C3%B1a&39;,-grabado-por-John-Roffe-\(1769-1850\),-publicado-en-1815.html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/James-Cavanagh-Murphy/300468/Plano-de-planta-de-los-jardines-del-Generalife,-Granada,-de-&39;Las-antig%C3%BCedades-%C3%A1rabes-de-Espa%C3%B1a&39;,-grabado-por-John-Roffe-(1769-1850),-publicado-en-1815.html)>

[Figura 48] TURINA, JOAQUÍN (1932). “Generalife”. [Partitura] Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_\(Turina%2C_Joqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_(Turina%2C_Joqu%C3%ADn))>

[Figura 49] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Vegetación en el Generalife*. [Fotografía] Elaboración propia.

[Figura 50] TURINA, JOAQUÍN (1932). “Generalife”. [Partitura] Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_\(Turina%2C_Joqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_(Turina%2C_Joqu%C3%ADn))>

[Figura 51] TURINA, JOAQUÍN (1932). “Generalife”. [Partitura] Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_\(Turina%2C_Joqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_(Turina%2C_Joqu%C3%ADn))>

[Figura 52] TURINA, JOAQUÍN (1932). “Generalife”. [Partitura] Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_\(Turina%2C_Joqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_(Turina%2C_Joqu%C3%ADn))>

[Figura 53] TURINA, JOAQUÍN (1932). “Generalife”. [Partitura] Recuperado de: <[https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_\(Turina%2C_Joqu%C3%ADn\)](https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_(Turina%2C_Joqu%C3%ADn))>

[Figura 54] CORTIJO RUIZ, JOVITA (2022). *Acequia Real en el Patio de la Acequia*. [Fotografía] Elaboración propia.

Referencias QR

[QR1] “La Gran Puerta de Kiev”, n.º 10, *Cuadros de una exposición para orquesta*. Modest Mussorgsky (1839-1881). Orquesta Filarmónica de Slavonia (1978). Alberto Lizzio. < https://www.youtube.com/watch?v=hv6no-_Fv88>

[QR2] “La cathédrale engloutie”, L.117, n.º 10, *Préludes (Libro I)*. Claude Debussy (1862-1918). François-Joël Thiollier (1998). < https://www.youtube.com/watch?v=hv6no-_Fv88>

[QR3] *Recuerdos de la Alhambra*. Francisco Tárrega (1852-1909). John Williams. < https://www.youtube.com/watch?v=RLZ_I7J4uEQ>

[QR4] “La Puerta del Vino”, n.º 3, *Préludes (Libro 2)*. Claude Debussy (1862-1918). Sergey Kuznetsov. < <https://www.youtube.com/watch?v=ot2JL-gXawDM>>

[QR5] “Generalife”, n.º 4, *Danzas Gitanas*. Joaquín Turina (1882-1949). Alfonso Gómez <<https://youtu.be/wxSyq5oEjdQ>>

Valencia, Septiembre 2022

