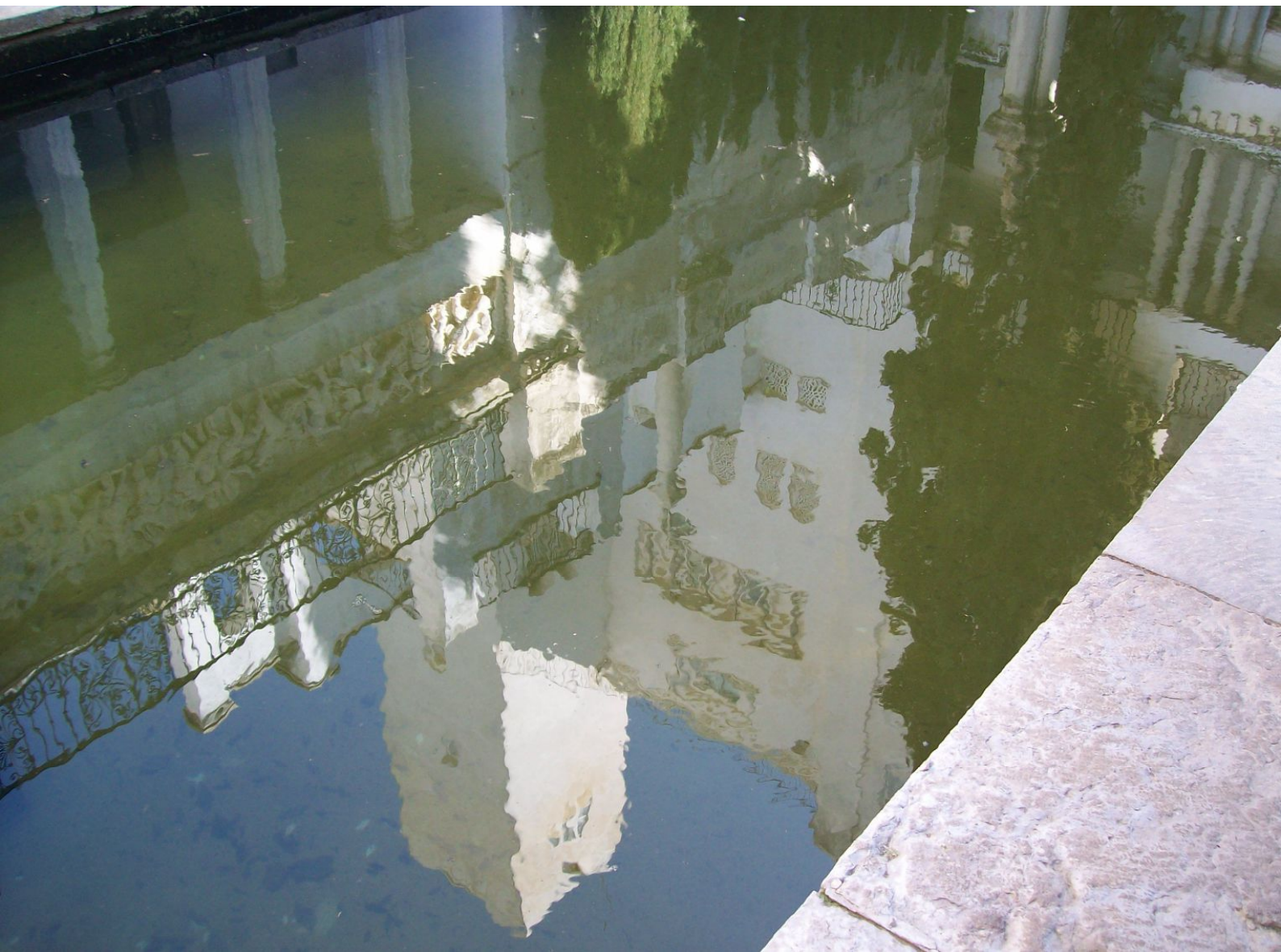


# JARDINERÍA, PAISAJE Y ARTE. DOS CÁRMENES DE AUTOR EN GRANADA

MARINA ZIKE DE LAS HERAS ALONSO

TRABAJO FIN DE GRADO





UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



TRABAJO FIN DE GRADO

**Marina Zike de las Heras Alonso**

*Jardinería, paisaje y arte. Dos cármenes de autor en Granada*

JARDINERÍA, PAISAJE Y ARTE. DOS CÁRMENES DE AUTOR EN GRANADA

*Autora*

Marina Zike de las Heras Alonso

*Tutor*

Francisco José del Corral del Campo  
Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica

*Aula TFG 3*

Silvia Canosa Benitez, *coordinador/a*  
Isabel de Cárdenas Maestre, *adjunta*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Universidad Politécnica de Madrid

Junio 2025

### AGRADECIMIENTOS

A Francisco del Corral, por su consejo y su guía en este trabajo de investigación.

A mis padres y mi hermana, por su apoyo incondicional, creer siempre en mí y cuidarme tan bien.

A Álvaro y Guram, por su compañía y presencia en este camino y por tenderme siempre una mano amiga cuando más lo necesitaba.



# Índice

## RESUMEN

## INTRODUCCIÓN

- Justificación
- Estado de la cuestión
- Objetivos
- Metodología

## 1. MARCO TEÓRICO

- 1.1 El carmen como tipología edificatoria
- 1.2 El jardín de los cármenes granadinos

## 2. EL CARMEN DE RODRÍGUEZ-ACOSTA

- 2.1 Rodríguez-Acosta y su carmen
- 2.2 El jardín
- 2.3 Rodríguez-Acosta, Granada y su creación artística

## 3. EL CARMEN DE MANUEL DE FALLA

- 3.1 Manuel de Falla y su carmen
- 3.2 El jardín y las especies vegetales
- 3.3 Personalidad de Falla en su carmen y obra
- 3.4 Falla, Granada y su creación musical

## CONCLUSIONES

## FUENTES

- Bibliografía y recursos digitales
- Procedencia de las ilustraciones



# Resumen

Jardinería, paisaje y arte. Dos cármenes de autor en Granada consiste en una investigación centrada en el estudio de la influencia que la personalidad y las vivencias de un cliente pueden ejercer en la construcción y resultado final de la obra arquitectónica, aplicado en este caso a dos cármenes singulares: el Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta y el Carmen de Manuel de Falla, ambos ubicados en una misma ladera en la ciudad de Granada y de gran valor patrimonial y artístico.

La investigación parte del análisis de estos dos casos de estudio concretos para reflexionar sobre cómo el carácter del cliente, su sensibilidad estética y su relación con otras disciplinas artísticas puede dejar una huella tangible en la configuración del espacio. En este sentido, se abordan aspectos arquitectónicos, paisajísticos y compositivos, pero también se profundiza en el diálogo que estas viviendas establecen con el arte, especialmente con la pintura en el caso de Rodríguez-Acosta y con la música en el caso de Manuel de Falla.

Se analiza así de qué manera el arte contribuye a configurar una arquitectura cargada de significados, en la que el jardín y la vivienda trascienden su función cotidiana para convertirse en escenarios personales, íntimos y profundamente conectados con la identidad de sus autores.

## PALABRAS CLAVE

Carmen · Rodríguez-Acosta · Manuel de Falla · Granada · Jardín · Arte



# Abstract

Gardening, Landscape and Art. Two Authorial Cármenes in Granada is a research project focused on studying the influence that a client's personality and personal experiences can exert on the construction process and the final result of an architectural work. This analysis is applied to two unique examples of the carmen typology: the Carmen of the Rodríguez-Acosta Foundation and the Carmen of Manuel de Falla, both located on the same hillside in the city of Granada and of great historical and artistic value.

The research is based on the analysis of these two specific case studies to reflect on how a client's character, aesthetic sensitivity, and connection with other artistic disciplines can leave a tangible mark on the configuration of space. In this context, architectural, landscape and compositional aspects are addressed, while also exploring the dialogue that these buildings establish with the arts —particularly painting in the case of Rodríguez-Acosta, and music in the case of Manuel de Falla.

The study thus examines how art contributes to shaping an architecture filled with meaning, in which the house and its garden transcend their purely functional purpose to become personal and intimate settings, deeply connected to the identity of their respective authors.

## KEY WORDS

Carmen · Rodríguez-Acosta · Manuel de Falla · Granada · Garden · Art



*Fig. 1.1. Jardín del  
carmen Manuel de Falla.  
Elaboración propia*

# Introducción

## JUSTIFICACIÓN

El interés principal por la realización de este trabajo nace de una motivación personal, durante la visita guiada a la Fundación Rodríguez-Acosta. Su arquitectura, tan diferente y ecléctica, junto con sus jardines llenos de simbolismos e historias ocultas, despiertan en el joven arquitecto un gran interés por el edificio, y por la manera en la que la imaginación y las vivencias del pintor Rodríguez-Acosta dieron lugar a una obra tan única y fascinante.

Este interés se vio ampliado hacia el estudio de los cármenes, un tipo de edificación característico de Granada que define en gran parte la imagen del Albaicín. Además, la curiosidad por la relación e influencias que existen entre la arquitectura y las diferentes disciplinas artísticas, en este caso la pintura y la música, ha sido otra de las razones que han impulsado el desarrollo de este trabajo.

Consideramos oportuno este trabajo de investigación con el fin de aportar un punto de vista que centra la atención en la manera en la que la personalidad del cliente —o del artista en este caso— se ve reflejada en el hogar en el que vive y desarrolla su actividad creativa.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de la relación entre la personalidad del cliente y el resultado final de la obra constituye un amplio campo de investigación desde el punto de vista de nuestra disciplina. En el ámbito de la práctica arquitectónica, esta relación ha cobrado gran relevancia. Tradicionalmente, el arquitecto ha sido considerado el principal creador y diseñador de la edificación, atendiendo siempre a la técnica, la funcionalidad, la estética y el contexto.

La relación entre cliente y arquitecto ha mostrado a lo largo de la Historia infinitas posibilidades, desde la creación centrada casi por completo en el gusto y las necesidades del cliente, hasta el diseño basado en la propia libertad del arquitecto. Por tanto, el resultado final puede mostrar a una gama amplia de equilibrios entre estas dos fuerzas: cliente y arquitecto. Puesto que realizar un estudio amplio de este vínculo supondría un exhaustivo y extenso trabajo de investigación, decidimos centrar nuestra atención en dos casos concretos. Creemos oportuno, por tanto, abordar dos casos con-

trastantes que reflejan este vínculo en la práctica, comparando el carmen de Rodríguez-Acosta, construido en su totalidad en función a sus necesidades y aspiraciones, y el carmen de Manuel de Falla, en el que el cliente recibe un espacio ya construido y lo convierte más tarde en un lugar adaptado a su personalidad.

Tomaremos como referencia, para la realización de este trabajo, el libro de R. Moneo *La vida de los edificios: la Mezquita de Córdoba, La Lonja de Sevilla y un carmen en Granada*, así como *El carmen Rodríguez-Acosta*, del ya mencionado autor y F. Fernández. Del mismo modo, E. Orozco publica en la revista *Forma y Color. Los grandes ciclos del arte*, su artículo *El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada*. El documental dirigido por S. Tercero, *Jardines con Historia: Carmen Rodríguez-Acosta. Granada*, ofrece una vista general de los jardines de este carmen.

Para la investigación del carmen de Manuel de Falla, tomamos como referencia el artículo de Y. Nommick *Manuel de Falla y Granada*, de la revista *Ideal*. La tesis doctoral de A. Zabala Landa, *Múltiples significaciones de las canciones de Manuel de Falla: Aproximación analítico-hermenéutica a la aprehensión de su sentido*, por la Universidad Autónoma de Barcelona, nos permite conocer mejor la figura y personalidad del compositor.

## OBJETIVOS

El presente trabajo pretende realizar una investigación cualitativa cuyo principal fin es determinar de qué manera la personalidad de un artista puede ser reflejada en el edificio en el que vive. Del mismo modo, pretendemos identificar en qué medida las decisiones que el arquitecto toma se adecúan a la necesidad del cliente o, en un proceso inverso, el cliente puede adecuar e instalar su propia esencia en un espacio ya construido.

Planteamos una serie de objetivos específicos que nos permitan alcanzar nuestro objetivo principal. En primer lugar, pretendemos estudiar el concepto del carmen, así como los elementos que lo caracterizan y de qué manera estos han evolucionado a lo largo de la Historia y el estilo. Con ello, estableceremos una base teórica y técnica que sustente nuestro estudio posterior, orientado a analizar dos casos concretos.

Por otro lado, pretendemos estudiar los rasgos que caracterizan el carmen de José María Rodríguez-Acosta y el carmen de Manuel de Falla, así como identificar sus estilos particulares y la manera en la que plasman su personalidad en su carmen.

Seguidamente, queremos escoger aquellos elementos relevantes de cada uno de los cármenes y determinar en qué medida logran reflejar las dos personalidades.

Finalmente, evaluaremos cómo cada uno de los cármenes, ambos muy diferentes entre sí en cuanto a diseño y por la manera en la que fueron construidos, permite el equilibrio entre las decisiones del arquitecto y del cliente, y constituyan así un lugar que aúne la técnica, la estética y el gusto, y que permita el desempeño de la actividad creativa.

## METODOLOGÍA

Para el abordaje de este estudio, se aplicará principalmente un enfoque cualitativo, integrando el análisis de edificios de la misma tipología, así como un proceso de revisión bibliográfica de tesis doctorales, trabajos de investigación, artículos de revistas, entrevistas y visitas a ambas edificaciones, para proporcionar una comprensión extensa del vínculo entre la personalidad del cliente y el resultado final de la obra.

Se establecerá un marco teórico que presentará la terminología clave que posteriormente se aplicará en la etapa de análisis. Este marco tratará conceptos relacionados con los cármenes granadinos y los jardines regionalistas españoles, de manera que podamos establecer una base sólida sobre la que sustentar nuestro estudio, y que nos permita abordar aquellas características y pequeños detalles en las que los cármenes muestren una conexión explícita con sus clientes respectivamente, Rodríguez-Acosta y Manuel de Falla.

Centraremos nuestro estudio en el análisis del carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta y del carmen de Manuel de Falla, estableciendo previamente el debido contexto histórico-cultural que expondrá las circunstancias en las que ambos se construyeron. Analizaremos los edificios explorando su arquitectura, jardines y significado, del mismo modo que examinaremos la manera en la que los clientes los influenciaron o transformaron e incorporaron su personalidad.

Para la recopilación de datos se ha realizado la visita a ambos cármenes en la ciudad de Granada, así como a sus respectivos archivos. En primer lugar, visitamos el carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta y recopilamos información facilitada por los guías de la institución, así como material fotográfico de los diferentes espacios, elementos arquitectónicos y su simbología. A continuación, se abordó el estudio bibliográfico de interés facilitado por el personal del archivo, a quienes se les realizó una entrevista.

En el carmen de Manuel de Falla recibimos una visita guiada en la que, del mismo modo, se entrevistó al personal trabajador de la casa-museo. Se obtuvo material visual, así como información más personal del compositor, posteriormente, en la visita al archivo y a la exposición Universo Manuel de Falla.



Fig. 1.2. El Carmen Rodríguez-Acosta. Elaboración propia.

# 1. Marco teórico

## 1.1 El carmen como tipología edificatoria

El carmen es una tipología de vivienda especial de Granada, ubicada principalmente en los barrios del Albaicín y del Realejo. Su nombre proviene de la palabra árabe “karm”, que significa “viña”, haciendo referencia a su origen, ya que en sus inicios estas viviendas nazaríes eran fincas de reducido tamaño con actividades agrícolas o semiagrícolas, dedicadas al cultivo de las viñas. Estas agriculturas requerían de un sistema de riego, por lo que los cármenes estaban dotados de albercas o depósitos de agua para satisfacer las necesidades de regadío.

La arquitectura de los cármenes granadinos se caracteriza por su intimidad y protección del exterior. A diferencia de otras viviendas, no se cierra con verjas, sino mediante tapias que desde fuera se perciben como grandes paredes blancas. Desde el exterior, la imagen de los cármenes se completa con yedras, enredaderas y cipreses que sobresalen por encima de los muros.

Los cármenes conforman la imagen de la ciudad de Granada, siendo parte importante de su identidad visual y cultural. Se sitúan generalmente sobre colinas históricas de Granada, ofreciendo vistas privilegiadas a la Alhambra, la Vega y a la Sierra. Su diseño aterrazado del solar permite adaptarse a la topografía del terreno y aprovechar al máximo la panorámica. Además de su valor arquitectónico, los cármenes funcionan como pequeños pulmones de la ciudad, y con el tiempo, estas viviendas se han convertido en espacios privilegiados de la misma, lugares de retiro, con especies vegetales, agua para riego y solaz.



Fig. 1.3. Vista del Albaicín.  
Elaboración propia.

## 1.2 El jardín de los cármenes granadinos

El jardín de los cármenes granadinos se caracteriza por una jardinería rural y tradicional que se mantiene al margen de las modas. Su configuración responde a su origen de huerto y a la forma de cultivar mediante parcelas aterrazadas para adaptarse a la pendiente del terreno y conseguir superficies planas que permitieran el riego por inundación o “riego a manta”, huertos ajardinados con particiones en cuadros para controlar las inundaciones, setos para proteger y abrigar a los cultivos y acequias para almacenar el agua.

A partir del siglo XIX, estos espacios comenzaron a transformarse perdiendo su función agrícola, y la estética y la formalidad tomaron un mayor protagonismo, sin perder su carácter original. Se conservaron la organización espacial, los frutales, las especies vegetales tradicionales, pero se introdujeron modificaciones: se sustituyeron los paseos de suelo fértil por empedrados, se incorporaron elementos mobiliarios como bancos o fuentes, los palomares se convirtieron en miradores y las gallinas fueron sustituidas por pavos reales.

En esta evolución podemos encontrar mucho más presente la herencia árabe, no sólo por el uso del agua como elemento sensorial y compositivo, sino también por la búsqueda de la protección frente al exterior. La presencia de las fuentes bajas que permite que fluya el agua suavemente sin generar ruido, los canalillos que conducen el rumor del agua, las topiarias arquitectónicas de cipreses y las altas tapias configuran un espacio de carácter íntimo y privado, legado de la cultura hispanomusulmana.

Los jardines de los cármenes dejaron de ser espacios productivos para convertirse en lugares de retiro y de culto. Alcanzaron un especial protagonismo a comienzos del siglo XX, cuando intelectuales y artistas como Manuel de Falla o figuras de la burguesía como la familia Rodríguez-Acosta eligieron estos espacios como lugar de vida, encuentro, tertulia y representación de un ideario que combinaba la naturaleza, la arquitectura y el arte.





## 2. El carmen de Rodríguez-Acosta

### 2.1 Rodríguez-Acosta y su carmen

José María Rodríguez-Acosta, nacido el 25 de febrero de 1878 en Granada y miembro de una familia de banqueros y comerciantes muy importantes de la ciudad, fue una de las figuras artísticas más singulares de la Granada de principios del siglo XX.

Desde temprana edad, Rodríguez-Acosta mostró gran interés y talento para la pintura. En 1889, comienza su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y, a los 16 años, realiza *El cacharreo*, una obra de carácter costumbrista granadino en la que ya se advierten ciertas constantes de su primera etapa artística: la atención al detalle, el gusto por lo local y la representación de escenas y objetos tradicionales, como la cerámica de Fajalauza o las cuevas del Sacromonte. Más tarde, en 1899, continuó su aprendizaje en Madrid, en el estudio del pintor Emilio Sala, uno de los grandes referentes de la pintura histórica de la época. Fue allí donde comienza su etapa de mayor proyección profesional, alcanzando reconocimiento nacional, obteniendo en 1908 el primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes, el certamen artístico más prestigioso del país en ese momento, con su obra *Gitanos del Sacromonte*. Durante estos primeros años, su estilo se enmarca en el tradicionalismo académico, con temáticas centradas en bodegones, paisajes y retratos.



Fig. 2.1. «El Cacharreo», José María Rodríguez-Acosta. Granada, 1895.



Fig. 2.2. Rodríguez-Acosta viajando en la cubierta del barco sueco SS. Gripsholm.

A lo largo de su vida, Rodríguez-Acosta fue también un apasionado viajero y coleccionista de piezas de arte. Recorrió lugares como Argentina, Nueva York y buena parte de Europa, pero fueron especialmente determinantes sus viajes a Asia, que ampliaron su horizonte estético y cultural y contribuyeron a transformar su visión artística.

El contacto con las nuevas corrientes de vanguardia que emergían en Europa despertó en él una gran fascinación hacia estos nuevos estilos. Pero este giro artístico le provocó una profunda ruptura interior. Insatisfecho con su propia obra, comenzó a distanciarse del academicismo que lo había formado, hasta el punto de rechazar sus propios cuadros. Esta gran crisis personal y creativa lo llevó a abandonar paulatinamente la pintura, sumido en una etapa de frustración en la que llegó a considerarse, en sus propias palabras, *“el peor artista de España”*.

En 1913, tras el fallecimiento de sus padres, Rodríguez-Acosta regresa definitivamente a Granada. En este periodo de duelo y búsqueda personal comienza a gestar la semilla de lo que sería su gran proyecto vital: el carmen que hoy alberga su Fundación. Lejos de concebirlo como una vivienda, el carmen fue ideado como un estudio y un refugio espiritual, un lugar donde poder reconectar consigo mismo, inspirarse y dar forma a una nueva manera de crear. Este espacio no solo debía proporcionarle calma, sino también la posibilidad de redimirse artísticamente a través de una obra diferente.

A lo largo del proceso, el edificio dejó de ser únicamente un taller personal para transformarse en una obra total, una arquitectura cargada de sentido simbólico, donde Rodríguez-Acosta volcó sus inquietudes estéticas y su universo interior. En ausencia de la pintura, fue la arquitectura — en diálogo con el jardín y el paisaje— la que se convirtió en su nuevo lenguaje expresivo.

### *La construcción del carmen*

La construcción del carmen que hoy alberga la Fundación Rodríguez-Acosta, ubicada en el Callejón Niño del Rollo, en la colina del Mauror, se llevó a cabo entre los años 1916 y 1928. El proyecto, profundamente condicionado por la personalidad y las decisiones del propio Rodríguez-Acosta, fue ejecutado en distintas etapas con la colaboración sucesiva de varios arquitectos que ayudaron a materializar una obra arquitectónica sin precedentes en Granada.

El primer arquitecto implicado fue Ricardo Santa Cruz, quien en 1916 dio forma al diseño inicial del edificio. Su intervención fue esencial para establecer las bases formales y estructurales del carmen. La propuesta de Santa Cruz respondía aún a una lógica compositiva influida por la arquitectura historicista y arabizante, visibles en el uso de arcos apuntados. A pesar de que la arquitectura resultaba sobria y rotunda, planteaba una estructura organizada en torno al cuadrado, que no a partir del patio, con unas crujeías dispuestas de forma telescópica para ajustarse a su programa de casa-estudio.

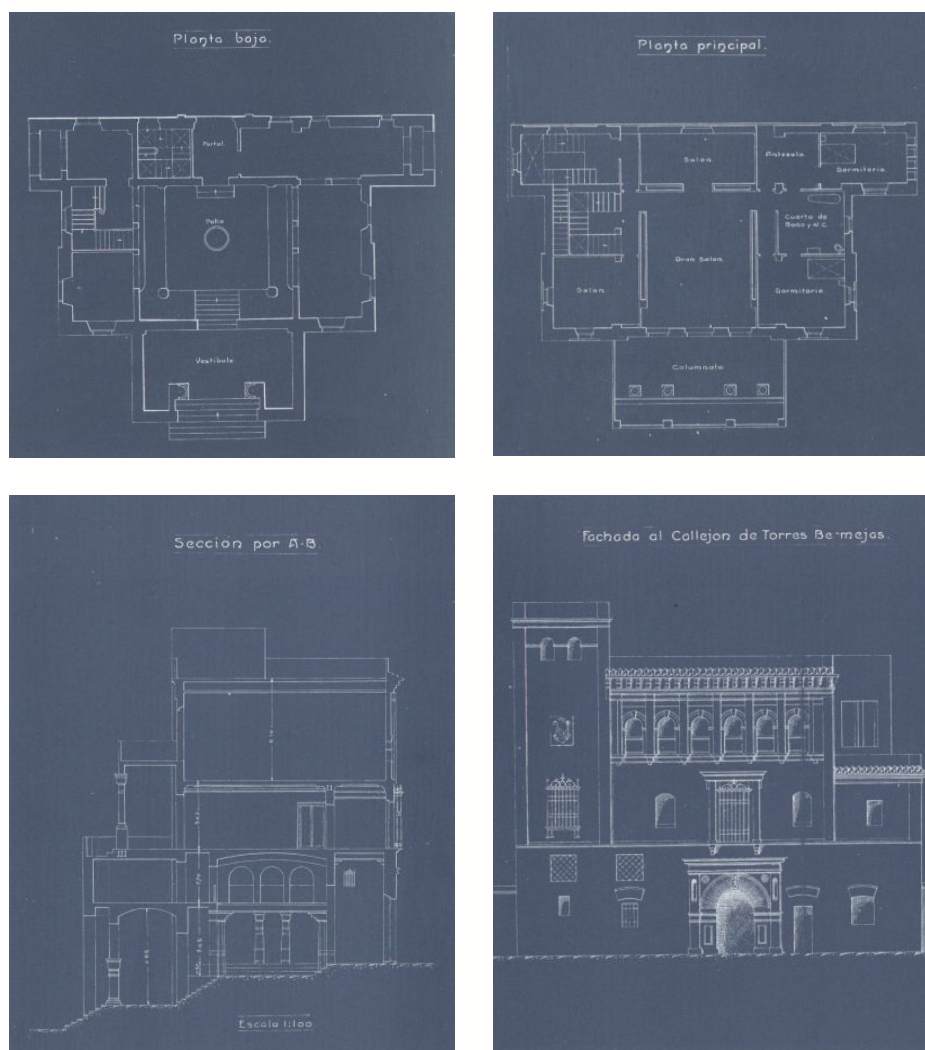


Fig. 2.3, 2.4, 2.5 y 2.6. *Planta baja, Planta principal, Fachada al callejón de Torres Bermejas y Sección longitudinal. Ricardo Santa Cruz. Granada, 1916.*

En esta primera etapa, Modesto Cendoya —conservador de la Alhambra y arquitecto director de la Alhambra Palace— también desempeñó un papel clave en la transformación del abrupto solar y en la configuración del jardín que tanto deseaba Rodríguez-Acosta. Cendoya asesoró sobre aspectos constructivos relacionados con la jardinería escalonada, el uso del agua y la adaptación del terreno mediante terrazas que ocultaban una compleja red de pasadizos y bóvedas subterráneas. Gracias a esta intervención, fue posible articular uno de los espacios más singulares y enigmáticos del conjunto.



Fig. 2.7 y 2.8. Vistas del solar en los primeros momentos de la construcción.

A partir de 1921 el proyecto es encomendado a Teodoro de Anasagasti, quien realiza una reformulación relevante sobre las bases sentadas por Santa Cruz. Sus primeros planos, que conservan la organización general, introducen variaciones significativas en la definición del patio y las relaciones entre interior y exterior. Anasagasti estructura de forma más clara la planta de acceso, confiando mayor protagonismo al patio al integrar, a distintos niveles, las dos alas que lo flanquean. Esta operación da lugar a una ambigüedad espacial intencionada: el visitante, al atravesar el vestíbulo, se ve enfrentado a una decisión entre ascender hacia las estancias privadas superiores o descender hacia los jardines.

Uno de los gestos más notables de Anasagasti es la redefinición de la escalera que conduce al pórtico cubierto, duplicando sus tramos para enmarcar visualmente el paisaje de fondo. También abandona la entreplanta originalmente propuesta por Santa Cruz, fundiéndola con la planta superior en un sistema estructural que permite generar espacios con carácter propio. En términos volumétricos, se pierde el ritmo telescópico anterior y se apuesta por una arquitectura más centrípeta, donde el protagonismo recae en el vacío central abierto sobre el patio.

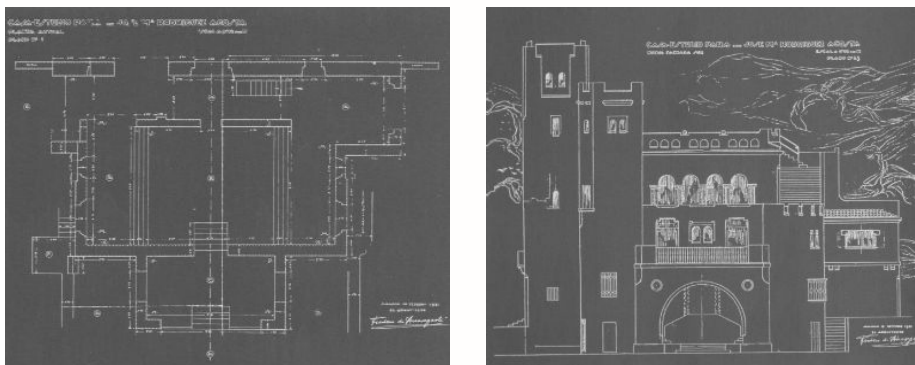
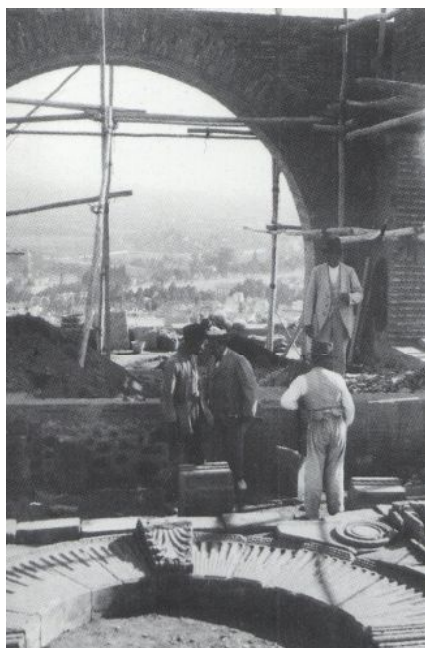


Fig. 2.9 y 2.10. Plano y fachada sur. Teodoro Anasagasti. Granada, 1921.

Desde el punto de vista estilístico, la propuesta de Anasagasti representa una clara ruptura con la influencia de la arquitectura arabizante de la etapa anterior. Elimina los arcos apuntados, prescindir de las torretas que lo escoltaban y desplaza las torres a poniente, generando una volumetría más pintoresca, en la que las masas construidas actúan como contrapunto visual al vacío del jardín, y un estilo arquitectónico más rural.

La última fase constructiva estuvo a cargo del arquitecto granadino José Felipe Jiménez Lacal —también conservador del Generalife— quien consolidó muchas de las decisiones previas y dejó su huella especialmente en la definición del acceso y la articulación del conjunto. Una de sus principales intervenciones fue la supresión del gran hueco en el zaguán de entrada que tanto Santa Cruz como Anasagasti habían mantenido en sus propuestas. Este cambio concedió mayor fuerza al ámbito generado en la primera planta, orientado al sur y abierto visualmente al jardín. Las galerías laterales se extienden hacia naciente y poniente, mientras que hacia el norte el espacio se cierra mediante un frente interior de estanterías y vitrinas, que disimula las puertas hacia zonas más íntimas. El resultado es un ámbito de gran riqueza espacial, que aúna función, intimidad y representación.

A lo largo de todo este proceso, José María Rodríguez-Acosta dirigió las obras con un nivel de implicación fuera de lo habitual para un cliente. Propuso decisiones formales, seleccionó elementos ornamentales y reutilizó fragmentos arquitectónicos de procedencias diversas, como la conocida Puerta de Úbeda, para componer una arquitectura profundamente personal y simbólica. El carmen no fue producto de una única autoría arquitectónica, sino el resultado de una visión estética íntima, construida a través del tiempo con la colaboración sucesiva de técnicos y artesanos, y guiada en todo momento por la voluntad artística de su autor.



*Fig. 2.11. Arco que da paso desde el atrio a los jardines.*



Fig. 2.12. «La isla de los muertos», Santiago Ydañez. Original de Arnold Böcklin.

### *La casa-estudio*

La arquitectura interior del carmen responde, al igual que el conjunto del edificio, a una lógica simbólica más que funcional. Sus espacios no siguen una distribución doméstica convencional, sino que están concebidos como escenarios de introspección y contemplación. El imaginario visual de Rodríguez-Acosta estuvo fuertemente influido por la pintura *La isla de los muertos*, del suizo Arnold Böcklin, con la que el artista granadino tuvo una conexión estética directa. El ambiente sobrio, los cipreses alineados, la arquitectura vertical y el carácter silencioso de la escena se trasladan con claridad a la configuración espacial del carmen.

La casa-estudio, de volumen compacto y sobrio, se organiza en torno al cuadrado y consta de tres plantas. Las fachadas, lisas, están revocadas y encaladas, intensificando y reforzando su aspecto casi escultórico.

El acceso principal se realiza a través del Callejón Niño del Rollo, donde se encuentra la puerta de Úbeda, que da paso al vestíbulo, que actúa como un espacio de transición entre el exterior y el interior. Su composición es simétrica y en él convive una mezcla estilística de columnas con inspiración grecorromana, elementos decorativos art déco, bancos empotrados en los muros y lámparas diseñadas específicamente para el espacio. En el centro de la estancia se abre un lucernario muy singular, cuyos cristales espejados no sólo permiten el paso de la luz natural proveniente del suroeste de Granada, sino que, además, permitían a Rodríguez-Acosta ver sin ser visto.

Todas las puertas del edificio son diferentes, muchas de ellas pertenecían a antiguas fachadas de palacios y torreones que se encontraban en es-

tado de abandono o deterioro y que el pintor aprovechaba para incorporar a su colección privada. La puerta del vestíbulo está realizada por el escultor granadino Pablo de Lozaga y representa *Los 12 trabajos de Heracles*.



Fig. 2.13. Vestíbulo, Fundación Rodríguez-Acosta.

En la primera planta se encuentra la biblioteca, uno de los espacios más personales y singulares del conjunto. Concebida como un refugio íntimo, contrasta con la neutralidad del resto del edificio gracias a su riqueza cromática: rojos intensos, verdes profundos y detalles dorados recubren una sala repleta de objetos. En ella podemos encontrar la colección privada de Rodríguez-Acosta, compuesta por incontables libros, esculturas, figurillas y objetos diversos adquiridos durante sus numerosos viajes o comprados desde España. La planta de la biblioteca replica la distribución del vestíbulo en cuadrado con dos alas, y en el centro encontramos de nuevo el lucernario, esta vez rodeado por un banco circular con elementos decorativos de influencia hispanomusulmana, evocando la tradición granadina. Desde esta planta se abre un gran ventanal hacia el jardín, mientras que el ala opuesta,



Fig. 2.14. Lucernario biblioteca. Elaboración propia.

más cerrada, aloja estanterías empotradas y puertas decoradas que ocultan el acceso a una zona con carácter más privado e íntimo.

Federico García Lorca se refería a esta sala como “*el corazón del edificio*”, y en efecto, la biblioteca encarna la sensibilidad del artista y su interés por otras culturas, más allá de los límites estéticos convencionales.



Fig. 2.15. Venus biblioteca.  
Elaboración propia.

Por último, en la segunda planta se encuentra el estudio, que ocupa casi la totalidad del nivel y es destinado al trabajo creativo del artista. Este espacio destaca por sus dos grandes ventanales, situados en fachadas opuestas, que permiten disfrutar de dos panorámicas privilegiadas: una hacia el sur, con vistas abiertas a la Vega de Granada, y otra hacia el norte, orientada a la Alhambra. El estudio se presenta como un lugar de trabajo silencioso, suspendido entre el paisaje y la arquitectura.



Fig. 2.16. Estudio.

## 2.2 El jardín

El jardín del carmen de Rodríguez-Acosta ocupa la mayor parte de la superficie total del solar, con aproximadamente 3.000 metros cuadrados. Esto lo convierte en el elemento dominante del conjunto. Concebido desde el inicio como una construcción paralela a la arquitectura —y no subordinada a ella—, el jardín responde a una visión escenográfica, íntima y cargada de referencias personales y culturales. Su autor lo plantea de forma que resulta como una obra total, en la que el paisaje, la arquitectura, la vegetación y la escultura se integran en un lenguaje unificado.



Fig. 2.17. Solar en los primeros momentos de construcción.

A diferencia de otras propuestas teóricas, la composición del jardín no se articula en torno a un único eje axial, como ocurre en las villas renacentistas. Sin embargo, sí se identifica un eje principal en dirección norte-sur que coincide con la línea de máxima pendiente del terreno.

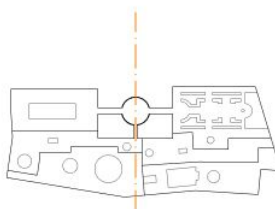


Fig. 2.18. Eje principal.  
Elaboración propia.

La planta se organiza a partir de un punto de referencia clave: la cúpula central situada bajo la terraza principal. Este elemento vertebrado no solo el eje transversal del estudio, sino también el eje principal. Estructura el descenso desde la parte superior del solar, donde se encuentra el edificio, hasta los jardines inferiores, y el eje este-oeste del jardín.

El eje norte-sur vertebrado el recorrido más directo y a su vez más corto. A lo largo de este se van cosiendo y organizando los ejes secundarios, tanto transversales como oblicuos, que enriquecen el trazado de la planta. El más relevante de estos, el eje longitudinal este-oeste, que genera una secuencia visual y simbólica entre distintos hitos escultóricos y arquitectónicos: comienza en el Jardín de Baco, atraviesa el criptopórtico, y culmina en el Patio de Venus, proponiendo una lectura que transita desde el exceso dionisiaco hasta la contemplación idealizada.

Rodríguez-Acosta aplica a este trazado una degradación compositiva de las partes: cuanto más cerca se sitúan los espacios del edificio, mayor es la regularidad formal y la claridad geométrica, mientras que al descender por las terrazas, la composición se libera creando espacios más fragmentados.

En los jardines bajos, con ejes más libres, la geometría se inclina en busca de recorridos más irregulares, generando una experiencia más introspectiva y abierta a la interpretación. Esta mezcla entre ejes marcados y libres da lugar a una espacialidad rica y cambiante, que oscila entre el orden clásico y el impulso romántico del jardín como territorio simbólico y personal.

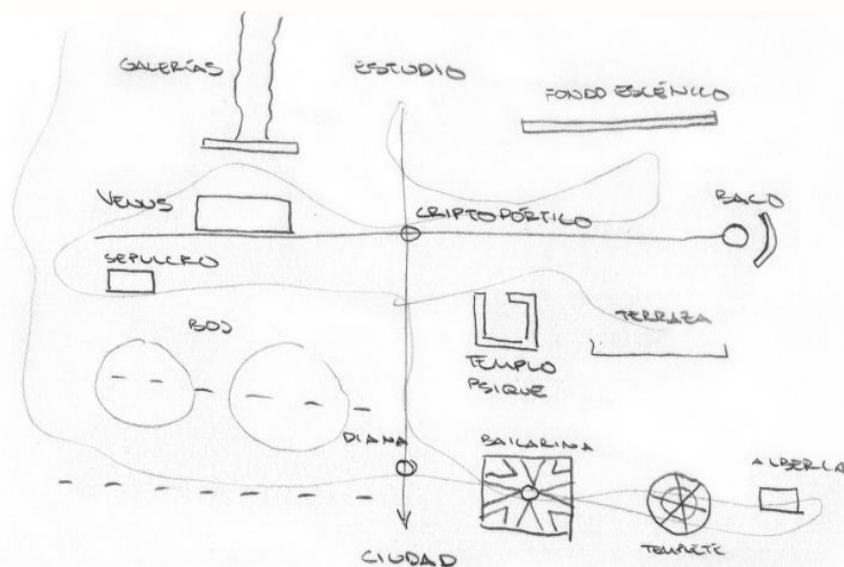


Fig. 2.19. Croquis elementos del jardín. Elaboración propia.

Aunque el diseño carece de rigidez compositiva, se puede intuir una proporcionalidad armónica entre las partes. Las terrazas, aunque se sitúan a diferentes alturas y aparentan ser estancias autónomas, están cuidadosamente conectadas a través de articulaciones como escaleras y fuentes, lo que permite desarrollar el espacio tanto en profundidad como en altura y evidenciar la construcción en perspectiva.

A diferencia de muchos jardines de cármenes granadinos, cuyo carácter es claramente doméstico, el de Rodríguez-Acosta tiene un orden fuera de lo habitual y que en alguna de sus partes se asemeja más a una escala monumental. Grandes arcos, portadas ceremoniales, torres, templetos y columnas se integran en una escenografía que supera la función privada para aspirar a algo más grande, tal vez a trascender con una obra así. Esta monumentalidad dialoga con la escala humana de forma cuidada, permitiendo el recogimiento o la contemplación sin perder la coherencia del conjunto.

Al igual que en la tradición nazarí, Rodríguez-Acosta aprovecha intencionadamente el agua para generar microclimas que aporten frescura y riqueza sensorial al jardín. Las láminas de agua actúan como espejos térmicos, suavizando la temperatura y reflejando la vegetación y el cielo. Las fuentes pequeñas, con chorros sutiles, producen un murmullo constante que acompaña el recorrido y refuerza la experiencia íntima del espacio. Las celosías permiten la entrada controlada de luz y ventilación, protegiendo del calor sin bloquear del todo la vista ni el sonido.

El agua, además de su función climática y estética, aparece codificada, representando los diferentes estados de esta en la naturaleza: en fuentes, como el agua que nace, brota y fluye, y en las albercas y estanques, donde se remansa y descansa evocando estados de calma y contemplación.

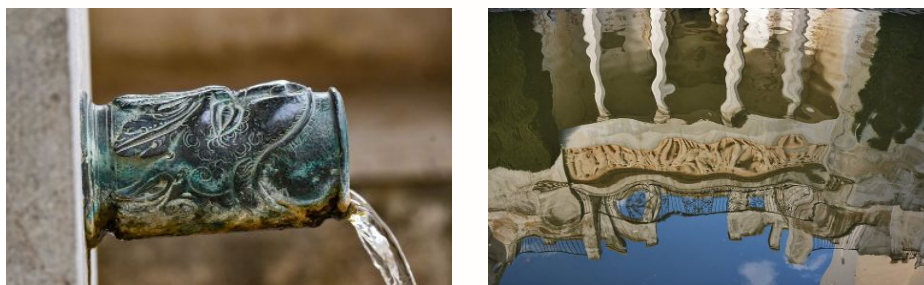


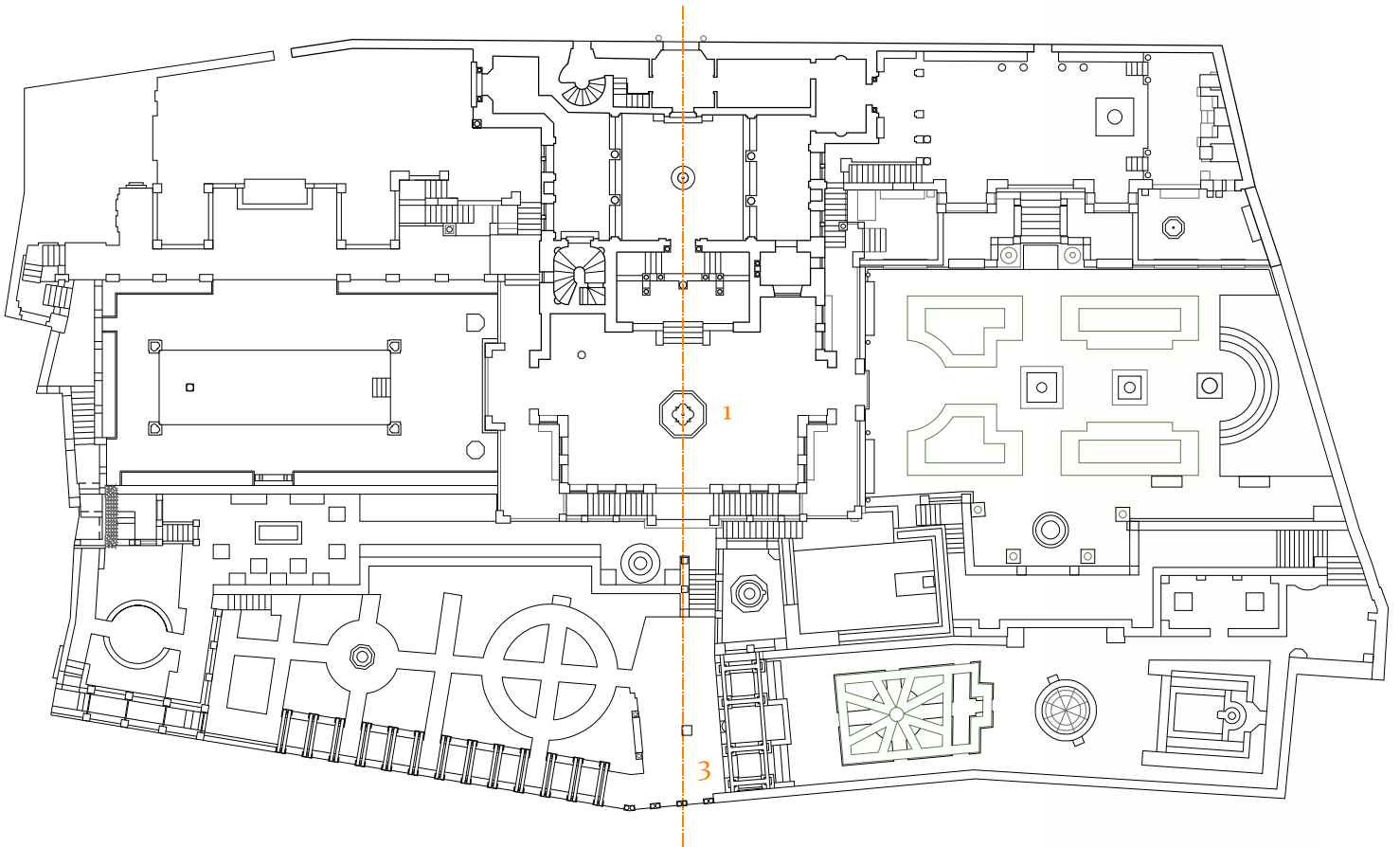
Fig. 2.20 y 2.21. Detalle fuente y reflejo alberca.

Esta construcción climática y simbólica se acompaña de una estrategia espacial igualmente rica. Aunque todo su trazado queda unificado y cosido gracias al eje vertebrador norte-sur, la continuidad espacial se evita intencionadamente en determinadas zonas. Esto genera un espacio más estratificado que permite ocultar y mostrar escenas de forma alterna, como en un jardín teatral o sorpresivo. No hay una línea expositiva; hay una narración secuencial oculta, que el visitante debe ir reconstruyendo a medida que recorre el espacio.

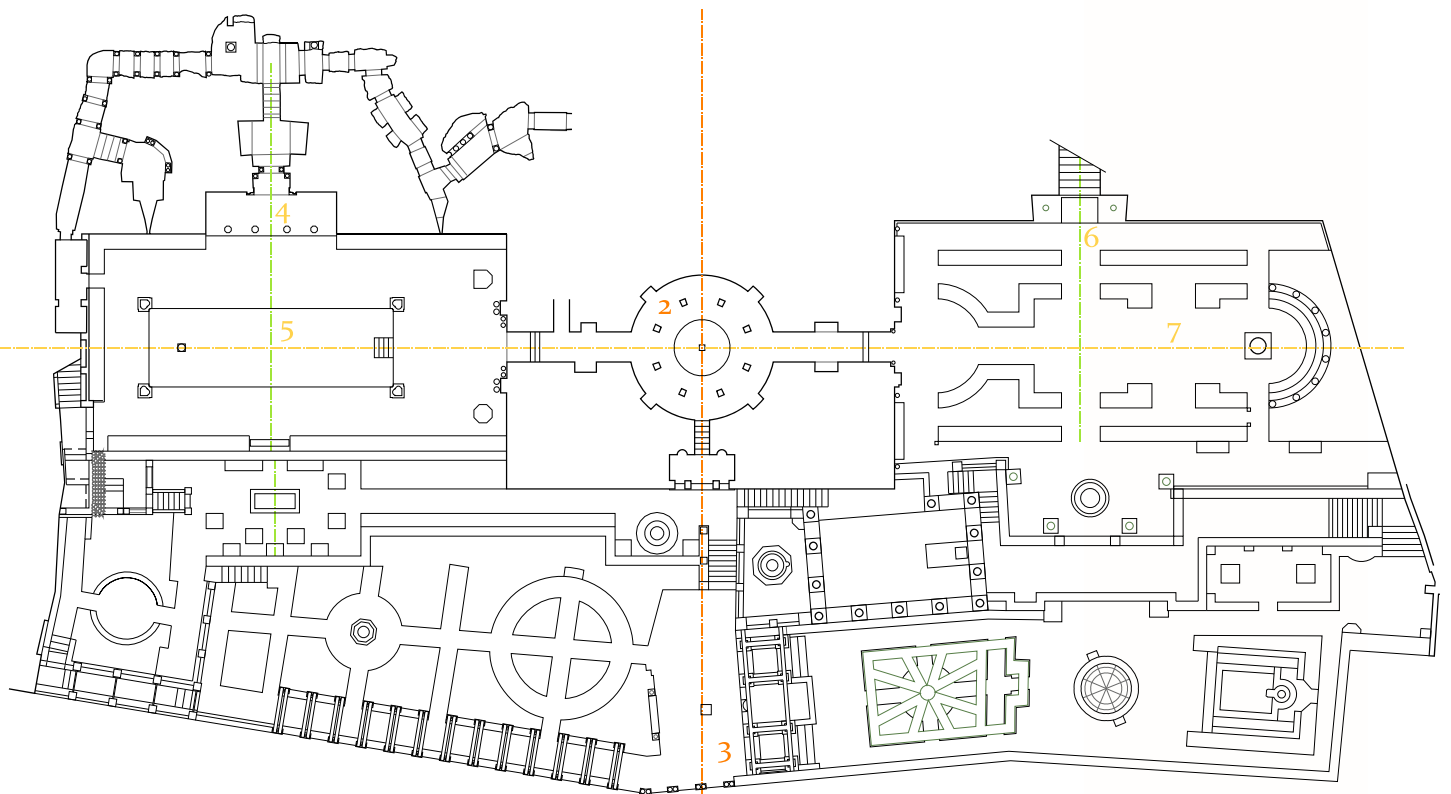
Pese a que algunas partes del jardín presentan una clara simetría, este se articula de forma quebrada y no directa, alejándose del eje central dominante propio del jardín clásico italiano. El modelo aquí es más libre, y se acerca más al concepto de «geometría emocional»: un orden interno no matemático, pero perceptivamente equilibrado, cuyas formas son capaces de evocar y transmitir emociones.

Un ejemplo de esta lógica es el Patio de Venus, que recuerda, por su organización monoaxial, al Patio de Comares de la Alhambra. Aunque, aquí, más que centrar la atención en ambos ejes cortos busca conectar visualmente con el Jardín de Baco, que se encuentra en el extremo opuesto, enmarcado por una portada de dos plantas compuesta por cuatro columnas toscanas a cada lado.

Este uso deliberado de la simetría quebrada, las perspectivas cruzadas y la fragmentación visual no responde a una lógica arbitraria, sino que forma parte de un sistema compositivo cargado de intención y significado. Esta complejidad hace necesario detenerse en el análisis detallado de su trazado identificando los ejes que estructuran tanto la experiencia física como la narrativa del recorrido. Para ello se ha realizado un redibujado de las plantas y elaborado un mapa de ejes y de relaciones visuales que permitirá visualizar cómo se organiza y se vive el espacio del jardín.



Planta baja - Acceso jardines  
E 1:400



Planta -1 - Jardines  
E 1:400

- Eje principal
- Eje secundario
- Ejes libres

Del estudio a la ciudad



1  
Terraza de acceso

2  
Criptoportico



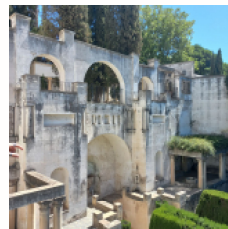
3  
Mirador

Del la belleza al exceso

4  
Galerías subterráneas



6  
Fondo escenográfico

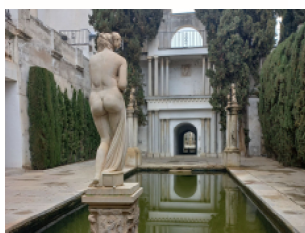


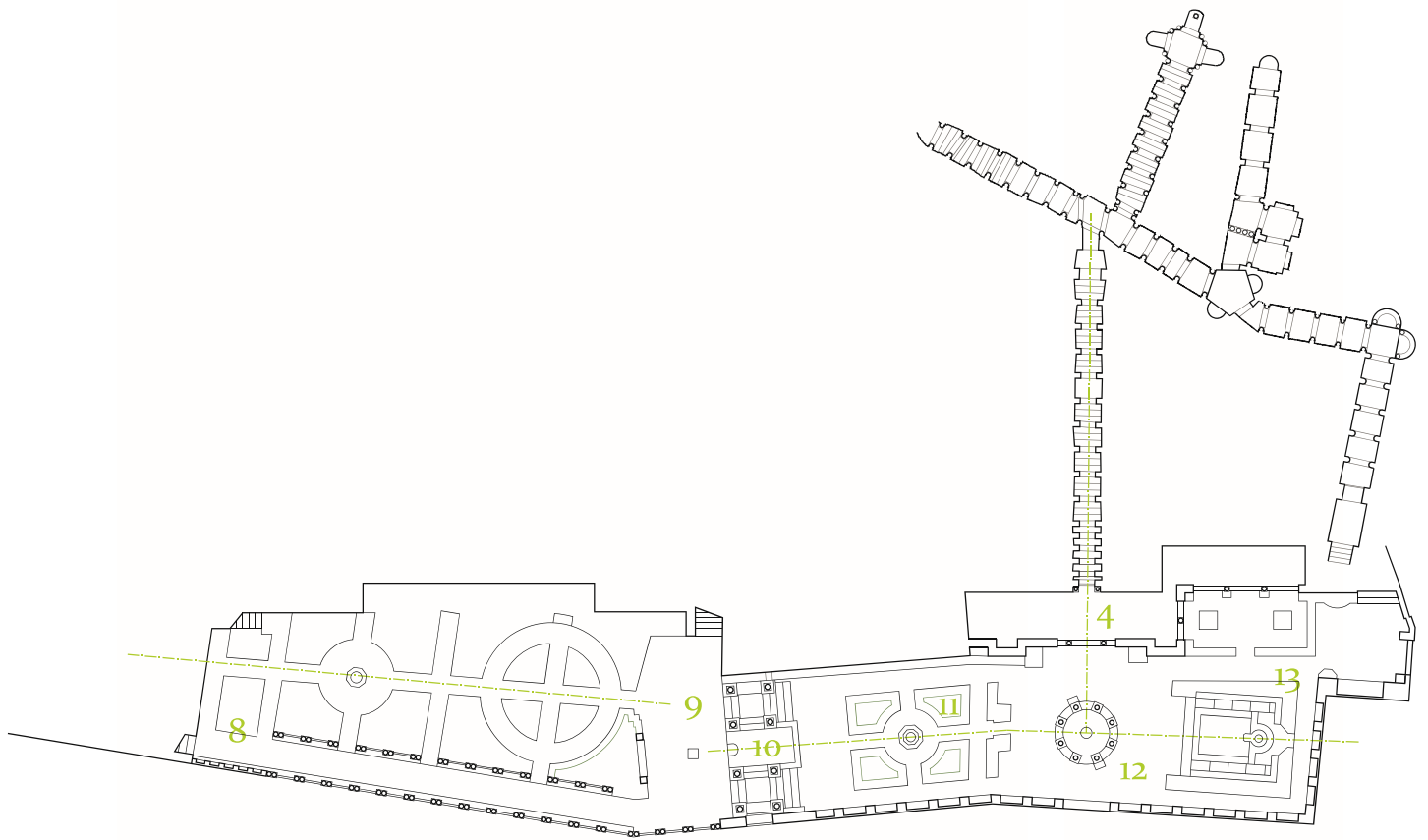
2  
Criptoportico



5  
Patio de Venus

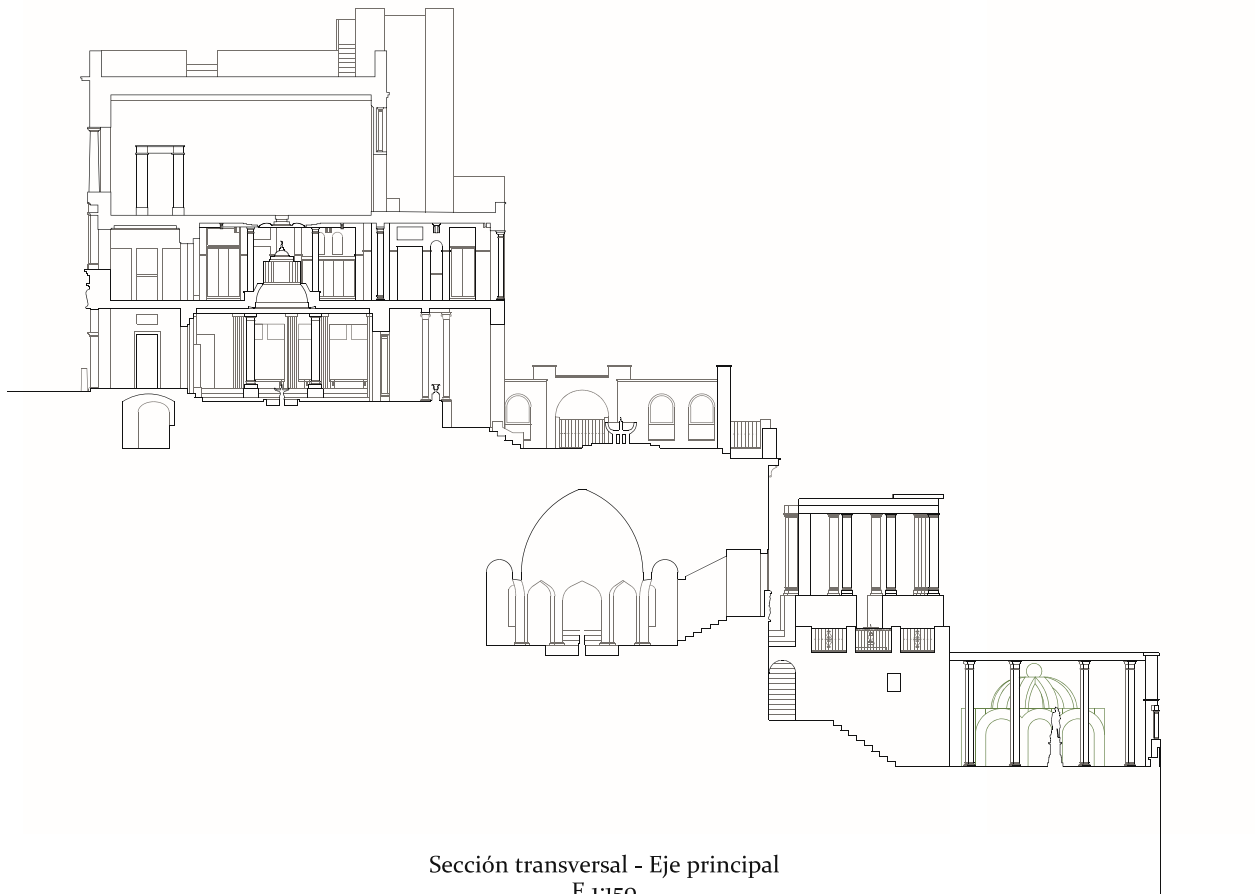
7  
Jardín de Baco





Planta -3 - Jardines bajos  
E 1:400

— Eje principal  
— Eje secundario  
— Ejes libres



Sección transversal - Eje principal  
E 1:150

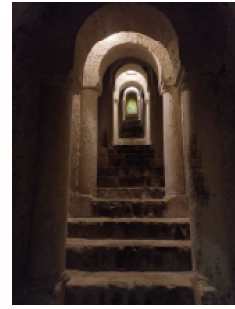
8  
Paseo pergolado



9  
Parterres



4  
Galerías subterráneas



12  
Templete



13  
Alberca



10  
Diana cazadora



11  
La Bailarina



### *Las especies vegetales*

El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, reconocido como un gran ejemplo de jardín moderno, se caracteriza por entrelazar perfectamente la arquitectura, la naturaleza y el propio arte. Está levantado sobre un terreno donde el desnivel es una de las características más relevantes, hecho que claramente contribuye a que sus jardines cuenten con un número importante de terrazas y miradores.

En estos jardines podemos encontrar diferentes especies, siendo el ciprés el árbol más destacado en este conjunto, tanto por su número como por su visibilidad. Tratándose del árbol más presente en toda la jardinería local granadina, no es de extrañar que sea este ejemplar el elegido para formar parte de todo el conjunto, y a esto habría que sumar igualmente el hecho de que en la época en la que se construyó el jardín, para los intelectuales locales el ciprés representaba una planta emblemática en Granada, a diferencia de lo que ocurría en otras ciudades andaluzas como Sevilla en las que el árbol elegido por excelencia era el naranjo.

Lo más reseñable en cuanto a la presencia del ciprés en estos jardines es que se convierte en un elemento más de construcción, creando una amplia arquitectura vegetal. Así, lo podemos encontrar creciendo libremente en altura, convertido en auténticas paredes vegetales o formando arcos y creando verdaderas formas artísticas mediante el arte de la topiaria, siendo quizás uno de los ejemplos más conocidos y representativos de esta técnica, la figura de la «Bailarina», muy frecuente en los jardines de Granada. En este caso concreto, la forma resultante se obtiene uniando los extremos de las copas de ocho cipreses y creando una bóveda al unir también las ramas laterales, que simulan los nervios de la arquitectura gótica. Es en el Jardín de Baco donde encontramos el mayor número de cipreses.

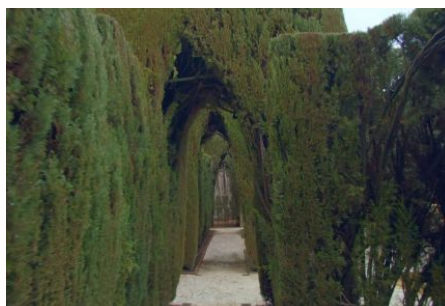
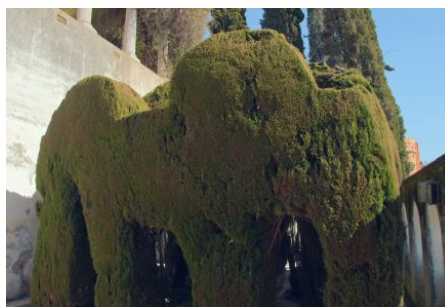


Fig. 2.43. *Cipreses Jardín de baco. Elaboración propia.*

Fig. 2.44 y 2.45. *La Bailarina y galería de cipreses.*

En cuanto al resto de vegetación presente en el jardín, el número de especies no es muy elevado, no habiendo sobrepasado en ningún momento veinte especies diferentes, siendo todas ellas elegidas minuciosamente para resaltar la belleza del entorno y teniendo en cuenta no sólo el color que aporta sino también la simbología de dichas especies. Quizás una de las plantas con flor más destacada y que fue elegida personalmente por Rodríguez-Acosta, es el *Rosa Banksiae*, en su variante menos frecuente, en color blanco. Se trata de una planta trepadora y en estos jardines se ubica en diferentes puntos, cubriendo determinadas estructuras ya construidas, destacando quizás la que podemos ver enmarcando el Templo de Psiquis y cayendo desde la parte superior de la estructura sobre la que se sitúa a modo de enredadera, simulando una falsa ruina.

La glicinia, otra de las plantas trepadoras que encontramos en muchas de las pérgolas de estos jardines, trepan enroscándose en las distintas estructuras de forma natural, haciéndolo curiosamente en sentido inverso a las agujas de un reloj, dato que la distingue del resto de plantas de este tipo.



Fig. 2.46 y 2.47. *Rosa Banksiae* y glicinia.

También podemos encontrar, en las terrazas inferiores del carmen, arbustos como el boj formando setos que enmarcan otras zonas ajardinadas, creando pequeños parterres. El durillo, el tejo, el acebo, rosales, vides, el arrayán y algunos árboles frutales, entre los que predomina el pomelo, también están presente en estos jardines. Mención especial merece el magnolio, elegido por José María Rodríguez Acosta.



Fig. 2.48. Boj.  
Elaboración propia.

Fig. 2.49. *Magnolio*.

### 2.3 Rodríguez-Acosta, Granada y su creación artística

La figura de José María Rodríguez-Acosta no puede desligarse de la ciudad de Granada, por motivos vitales y creativos. Aunque su trayectoria estuvo fuertemente marcada por sus múltiples viajes y experiencias internacionales —visitando países como Francia, Alemania, Rusia, Estados Unidos, Canadá, Egipto, India...—, nunca perdió su profundo vínculo emocional con Granada.

La ciudad no sólo aparece como contexto geográfico en sus obras, sino como atmósfera emocional. El velo de la niebla sobre la Vega, los cipreses oscuros, los muros encalados, los patios íntimos o los juegos de agua y luz se pueden reconocer en sus obras pictóricas. Aunque su carrera comenzó en la pintura, con un estilo influido inicialmente por el costumbrismo granadino y el tradicionalismo académico, su inquietud por el conocimiento, lo simbólico y lo universal le llevó a explorar nuevos lenguajes. Esta evolución artística desencadena una gran crisis creativa que, aunque le impidió seguir pintando durante esos años, no significó el fin de su expresión, sino su transformación. En esta etapa de búsqueda interior es cuando crea su *carmen* —resultando este como una obra total— como un proyecto en el que plasmar no sólo sus conocimientos formales, sino también todo su mundo interior, sus recuerdos, vivencias y su particular manera de entender la belleza.

Granada no sólo fue su lugar de origen, sino también su refugio espiritual, el punto de retorno y, en última instancia, el escenario donde creó su obra más personal, el *Carmen Blanco*.



Fig. 2.50. «La hora de la siesta», José María Rodríguez-Acosta. Granada, 1878 - 1941.

### *Influencias del carmen en su obra pictórica*

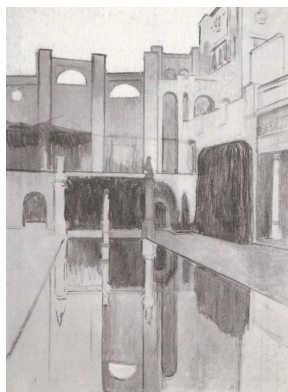


Fig. 2.51. *Jardín de Venus esbozado*. José María Rodríguez-Acosta. Granada, 1830 - 1932.

Rodríguez-Acosta, debido a su crisis creativa y coincidiendo con la ausencia de un estudio propio donde poder dar rienda suelta a su imaginación, comienza la construcción de su casa-estudio, siendo este un lugar donde conviven en partes iguales la funcionalidad y la función, lejos de lo que se podría llegar a pensar. El carmen no es una construcción más y no pasa desapercibido. Todo el juego de formas, volúmenes, desniveles y elementos arquitectónicos y paisajísticos que podemos encontrar responden a su función de estudio de arte como lugar que inspira y ayuda al artista a encontrar nuevas perspectivas. Desafortunadamente, el pintor no pudo disfrutar y aprovechar al máximo su gran obra maestra, puesto que las obras del carmen finalizaron en 1928 y Rodríguez-Acosta falleció pocos años después, el 19 de marzo de 1941. Aún así, el carmen fue una gran inspiración para sus últimas obras realizadas. Entre ellas encontramos un esbozo del Jardín de Venus, en el que las referencias al carmen son obvias. Un dibujo rápido y sencillo que parece nacer de un recuerdo propio.

En dos cuadros de idéntico nombre, *Noche en el carmen blanco*, realizados en óleo sobre lienzo, ambos de proporciones muy verticales, aparece como protagonista la imagen de una mujer; en ambos destacan la caída y movimiento de las telas, los contrastes entre las sombras y los brillos y la arquitectura del carmen de fondo, apareciendo un juego de arcos que recuerdan al fondo escénico del Jardín de Baco en uno de los cuadros y en el otro, una escena vegetal que nos recuerda la esencia de los Jardines bajos, con una fuente, árboles y pequeños arbustos.



Fig. 2.52 y 2.53. «*Desnudo de mujer en el Carmen blanco*», José María Rodríguez-Acosta. Granada, 1930 - 1932.

*Desnudo de mujer en el Carmen blanco* muestra también con claridad la influencia del carmen en su obra pictórica, pudiendo reconocerse en este cuadro elementos que nos recuerdan al Templo de Psiquis por la columna jónica, a la biblioteca por el suelo de baldosas cuadradas siguiendo el mismo patrón de color, y a la arquitectura del conjunto por los volúmenes sólidos y simples combinados con arcos que aparecen al fondo de la imagen.



Fig. 2.54. «Desnudo de mujer en el Carmen blanco», José María Rodríguez-Acosta. Granada, 1930 - 1932.

*Ídolos africanos* aporta otro punto de vista sobre la influencia del carmen en su pintura, captando en este caso la esencia y personalidad del interior del conjunto arquitectónico, especialmente de la biblioteca, lugar que alberga toda su colección privada, compuesta por numerosas obras de arte y diferentes objetos con los que el pintor tiene posibilidad de establecer un sinfín de combinaciones para crear bodegones.



Fig. 2.55. «Ídolos africanos», José María Rodríguez-Acosta, 1934.

### 3. El carmen de Manuel de Falla

«Me siento en Granada como en el centro del mundo, como si Granada fuera un pequeño París».

Manuel de Falla.

#### 3.1 Manuel de Falla y su carmen

Manuel de Falla y Matheu nace en Cádiz el 23 de noviembre de 1876. Su iniciación en la música comienza en su ciudad natal de la mano de su madre y de una amiga de esta, la pianista Eloísa Galluzzo. Su gusto e interés por las canciones populares empieza ya en su propia casa teniendo gran relevancia en este hecho los cantos antiguos de la campiña cordobesa que escuchaba cantar a La Morilla, criada de la familia. Después de completar con varios maestros la primera etapa de su formación musical en Cádiz, se traslada a Madrid donde estudia piano con el maestro José Tragó y en 1889 consigue el primer premio de este instrumento. Es también en Madrid donde estudia Composición con Felipe Pedrell, musicólogo y compositor que introduce en España la música de Wagner y cuyo altísimo interés por los paisajes, costumbres y cancioneros populares y *folklóricos* españoles sabe transmitir no sólo a Falla sino también a otros grandes compositores como Isaac Albéniz y Enrique Granados.

En 1905 recibe un premio del Conservatorio de Madrid y otro de la Real Academia de Bellas Artes gracias a la obra *La vida breve*, que él ya sitúa en Granada a pesar de no conocerla aún, y que no se estrenará hasta 1914.

En 1907 se marcha a París donde tiene la oportunidad de conocer a compositores tan reconocidos como Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Paul Dukas y también a Claude Debussy, de quien recibe mayor influencia. Fue en París donde conoce también a Pablo Picasso y donde se interesa profundamente por la literatura francesa, quedando especialmente marcado por Víctor Hugo. En París revisa y compone una segunda versión de *La vida breve*. *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* y la *Fantasia bética*, son algunas de sus obras principales, haciéndole destacar entre los mejores músicos de su generación en Europa.

Su primera visita a Granada se produce en 1916, y es aquí donde interpreta la parte solista de *Noches en los Jardines de España*, en el Palacio de Carlos V, quedando prendado por la ciudad. En 1920 se instala en Granada, viviendo en diferentes lugares antes de ocupar con carácter definitivo el Carmen del Ave María, en la Antequeruela, donde reside hasta su partida a Argentina en 1939. En Granada se convierte en un granadino más, integrándose plenamente en su vida, cultura y costumbres.



Fig. 3.1. Manuel de Falla en el carmen.

Es durante esos años de vida en Granada cuando termina de componer algunas de sus obras iniciadas anteriormente y cuando compone otra gran parte de ellas. Entre estas obras se encuentran el *Homenaje a Debussy*, *El Retablo de Maese Pedro* (1919--1923), versión de concierto de *El Amor Brujo* (1925), *Concierto para clavecín*, *Psyché* (realizadas entre los años 1923-1926), *El gran teatro del mundo* (1927), *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* (1927), *Balada de Mallorca* (1933), *Fanfare, homenaje a Arbós* (1934), *Pour le tombeau de Dukas* (1935) y *Pedrelliana*, homenaje a su maestro Felipe Pedrell (1938).

En 1939, tras los horrores de la Guerra Civil española, parte rumbo a Argentina donde vive hasta el final de sus días. Durante los últimos veinte años de su vida, trabaja en *Atlántida*, una cantata escénica sobre un poema de Jacinto Verdaguer en la que se ven plasmadas sus muchas preocupaciones y pensamientos filosóficos, religiosos y humanísticos, pero muere en noviembre de 1946 antes de ver concluida esta obra.

En cuanto a la personalidad de Falla, se trataba de una persona de disciplina y orden, de buenos modales, muy religioso, de misa y comunión diaria en la iglesia de San Cecilio, muy cuidadoso y amante de los detalles, cordial a la vez que reservado, generoso y humilde. Reflejo de esa humildad es el hecho de que no le gustaba que le llamaran «maestro» pues le parecía

que era algo demasiado pretencioso y consideraba que ser músico no era una alta profesión sino más bien un oficio.

Expresaba que él había recibido dos dones, siendo estos la fe y la música, por los que se sentía agradecido y que fueron para él dos grandes pilares. Incluso en su testamento dejó expresado su deseo de que se celebrara una misa no sólo por él sino por todos aquellos que le habían iniciado y apoyado en su trayectoria musical y acompañado en la fe. Al mismo tiempo, pidió que sobre su tumba apareciera la inscripción *Soli Deo honor et gloria* («Solo a Dios el honor y la gloria»), lo que refleja no sólo su fe sino también su carácter sencillo, humilde y nada vanidoso. Sin embargo, aunque era un hombre profundamente religioso no llegó a hacer música religiosa como tal, reconociendo en una conversación con José María Pemán, que le hubiera gustado escribir una Misa pero que no había encontrado aún la fórmula de la música religiosa que fuera digna de ser ofrecida a Dios y que, para hablar con Dios, necesitaba encontrar una escritura sonora que fuera para la música equivalente a lo que la prosa de Santa Teresa era a la literatura.

Siendo como era un hombre cristiano, le afectaron enormemente algunos acontecimientos que le tocó vivir en los años previos a la guerra y durante ella, tales como la prohibición de los crucifijos en las escuelas, la quema de iglesias, la secularización de los cementerios y la persecución, encarcelamiento, tortura y asesinato de religiosos y algunos de sus amigos.

Aunque no disponía de demasiado dinero y su situación económica no era muy buena, siempre estuvo dispuesto a ayudar a quien lo necesitaba y reservaba una cierta cantidad para limosnas, demostrando así su carácter caritativo. Tampoco era ambicioso ni le preocupaba el hecho de hacerse con posesiones. Así, aunque vivía muy feliz en la Antequeruela, nunca se planteó ser propietario del carmen ni siquiera cuando en 1932, el Ayuntamiento de Granada se lo ofreció como regalo, oferta que rechazó por considerar que, si fuera realmente el dueño de esa vivienda, sentiría coartada su libertad de cambiar de residencia si así lo deseara en algún momento.

### *El carmen*

El Carmen del Ave María se encuentra situado en el número 11 de la An-tequeruela Alta, con vistas a la vega granadina y a la ciudad, ofreciendo tam-bién una bella panorámica de Sierra Nevada y Sierra Elvira.

La fachada a esta calle es la única que se ve desde fuera y está recorrida por un muro salvo en la zona que permite el acceso al patio.

La vivienda había sido utilizada para distintos fines, siendo antiguamen-te un telar, una tintorería y más tarde un taller de artesanía dedicado a la seda, encaje y tintes. Actualmente es la Casa Museo de Manuel de Falla. El edificio es de líneas y aspecto sencillo en general y podría decirse que los es-pacios están organizados de tal manera que podemos distinguir dos partes dentro de la vivienda, una de ella abierta a la luz, al aire y al paisaje mien-tras que la otra se presta más al aislamiento y la concentración.

La vivienda consta de dos plantas, con una disposición en L que deja un espacio central donde podemos encontrar un patio con fuente, dando este patio paso a la calle, a la casa y al jardín. Tanto el suelo del patio como el perímetro de la vivienda y algunas partes de las paratas del jardín tienen el empedrado típico granadino.

El patio da paso a la casa por dos entradas distintas, de modo que desde él tenemos acceso a la planta baja del edificio, siendo posible también lle-gar directamente a la planta superior por una escalera exterior con baran-da de hierro forjado y que se encuentra adosada al muro de la casa. Por otra parte, otra escalera, en este caso de ladrillos colocados a sardinel con reja de hierro forjado a cada lado, comunica el patio con el jardín.



Fig. 3.2. Acceso al carmen.  
Elaboración propia.

Todos los habitáculos de la vivienda tienen un tamaño pequeño. La planta baja alberga el comedor, la cocina y la despensa. Una escalera conduce hasta el pasillo de la planta alta, donde se ubican los dormitorios, la biblioteca y la antesala, que da paso a lo que era el estudio de Falla.

En cuanto al exterior de la casa, las paredes están enfoscadas y encaladas y el tejado cuenta con tejas curvas árabes colocadas sobre aleros pintados en tono marrón y realizados en madera. Las ventanas de los muros, pintadas de azul, recordando ese color el mar gaditano, están cubiertas de reja, con balcones en la planta primera.

Falla vivió casi veinte años en esta casa, junto a su hermana María del Carmen, con quien compartió toda su vida, abandonando la vivienda en 1939 cuando se marchó a Argentina, donde murió en 1946.

El carmen de la Antequeruela, convertido actualmente en la Casa-Museo de Manuel de Falla, refleja incluso hoy su intimidad y en él se pueden observar no sólo sus costumbres sino también cuáles fueron sus vivencias, qué cosas le preocupaban. Es el lugar donde vivía y trabajaba y destaca por sus pequeñas dimensiones y por ser un espacio donde prima la sencillez y austeridad, reflejo de la forma de ser y pensar de Falla, y donde cada habitáculo tiene una función muy concreta. Aquí podemos encontrar todo tal y como Falla lo dejó cuando partió hacia Argentina, todo permanece igual en la vivienda, dando la impresión de que la casa sigue aún habitada.



Fig. 3.3. Comedor.  
*Elaboración propia.*

A la entrada de la casa encontramos una tinaja utilizada para recoger agua para el riego. Dentro de la vivienda, situada en la planta baja, está la cocina, con dos fuegos y agua corriente. En ella podemos encontrar diversos enseres como cazos, pucheros, cacerolas de aluminio y porcelana, tazas, platos, vasos, una fuente sopera, escasos cubiertos, una jarra para el agua, candiles, badilas... Hay también en esa planta una despensa y un comedor con un zócalo de esparto en sus paredes, en un intento de aislarlo de la humedad. Podemos encontrar elementos de forja como percheros, una mesa redonda con tapete y sillas pintadas de azul, con el asiento también de es-

parto. Ese mismo color lo encontramos también en ventanas y puertas, con contraventanas de madera. En la planta superior están los dormitorios de Falla y su hermana María del Carmen. En la pared, sobre el cabecero de la cama de Falla, podemos ver un crucifijo y láminas con motivos religiosos, que junto a la biblia, misales y estampas reflejan su fe, al igual que ocurre en el dormitorio de su hermana, en el que podemos encontrar más elementos de este tipo. Su religiosidad queda patente también en otros elementos como imágenes religiosas enmarcadas distribuidas en distintas estancias de la casa o una vitrina con el cristo de la hermandad.

En otra de las habitaciones de la planta superior se sitúa la biblioteca. Falla era un gran lector de la literatura española, estando escritores como Pérez Galdós, Azorín o Unamuno entre sus favoritos. En la biblioteca, además de sus libros, también se hallan bocetos de las distintas partes de la vivienda, realizados por Hermenegildo Lanz en 1941, después de que Falla partiera a Argentina, dato importante si tenemos en cuenta que, tras su marcha, el carmen fue alquilado a la Duquesa de Lécera y los muebles de Falla trasladados al convento de Santa Inés. Cuando tras la muerte de la Duquesa, el Ayuntamiento granadino adquirió, en 1962, la propiedad de la vivienda para convertirla en Casa-Museo de Manuel de Falla, los bocetos de Hermenegildo Lanz fueron especialmente útiles para poder recrear cada una de las estancias.

En esta planta superior hay también una antesala y un estudio, con un balcón desde el que puede contemplarse la ciudad, la vega granadina y la sierra, y en el que se encuentra el piano *Pleyel* de Falla, los figurines de *El Sombrero de Tres Picos*, regalo de Picasso y algunos cuadros, como un autorretrato de su amigo Zuloaga. Por otra parte, el conocido «azul Zuloaga», presente en distintos elementos de la vivienda como ventanas y sillas, fue también consejo de este pintor y es una clara evocación del mar de Cádiz.



Fig. 3.4. Boceto de Hermenegildo Lanz.

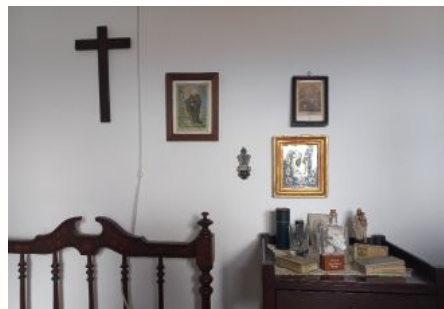
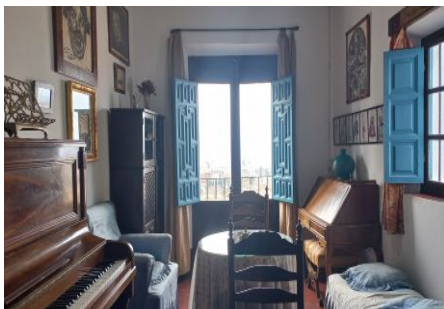


Fig. 3.5 y 3.6. Estudio y dormitorio de Manuel de Falla. Elaboración propia.

Hay en la casa otros objetos que recuerdan también su estrecha relación con otro de sus amigos, Federico García Lorca, como un salterio -un antiguo instrumento de cuerda- o un tapiz con imágenes de mujeres y medias lunas que Lorca plasmaría en muchas de sus obras.

Falla era bastante hipocondríaco y, en relación a este rasgo de su personalidad, también encontramos en la vivienda diversos elementos, tales como una silla de madera, a la que hizo que le colocaran ruedas y que él situó a la entrada de la casa por si en algún momento se ponía enfermo y le era imprescindible hacer uso de ella, o cajas y botellas con remedios de farmacia, así como frascos de cristal, muchos de los cuales utilizaba para ungüentos. En su dormitorio encontramos también una palangana y la jarra de agua que utilizaba para su aseo personal con el que era muy meticuloso y al que dedicaba mucho tiempo.

Uno de los espacios de la casa, la despensa, era utilizada por Falla en momentos de tormenta, algo que a él le producía gran temor. En este mismo habitáculo, de muy escasas dimensiones, se refugiaba durante los bombardeos de la guerra, sirviéndole también como lugar de aislamiento para evitar oír desde su casa los disparos de las ejecuciones que se llevaban a cabo junto al cementerio durante la guerra civil.

Observando los objetos contenidos en la vivienda podemos descubrir aspectos de los gustos de Falla. Así podemos ver desde láminas enmarcadas con distintas imágenes de su querida Granada hasta láminas con imágenes de caballos y toros o un cartel enmarcado en el que se anuncia una corrida de toros, a las que era aficionado.

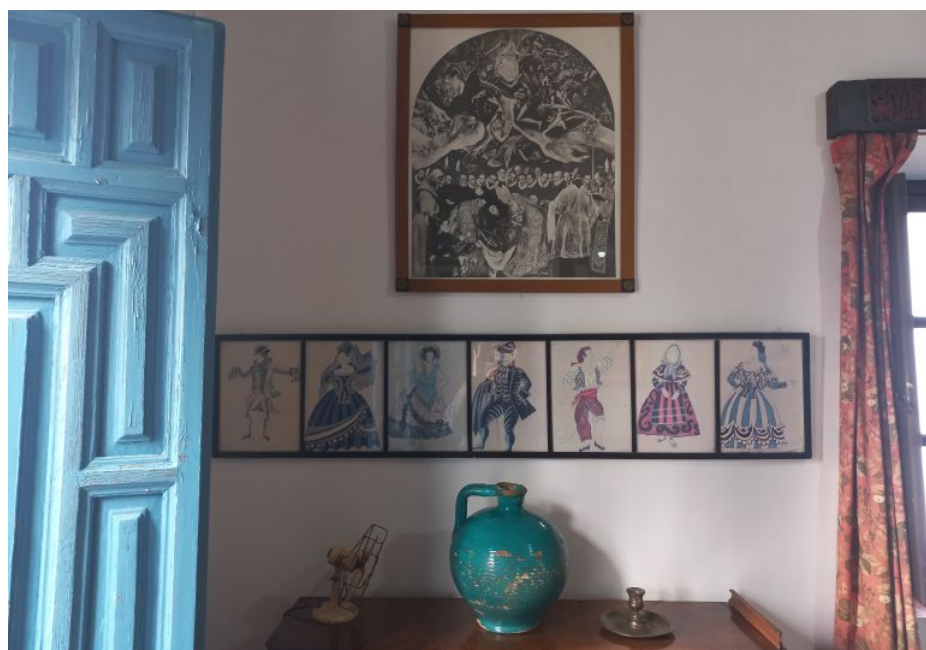


Fig. 3.7. Grabados estudio.  
Elaboración propia.

El carmen tiene infinidad de objetos personales. Aparte de su piano y escritorio, en la vivienda podemos ver sus ceniceros —a pesar de su hipocondría, era muy fumador—, sus sombreros, bastones y gafas, sus libros, su cantimplora de agua caliente, su vaso de agua al lado de la cabecera de la cama, sus maletas, un reloj de pared, candelabros, platos y vasijas de cerámica de diferentes lugares, un gramófono, su máquina de escribir con la

que escribió algunas cartas, siempre pidiendo perdón por mecanografiarlas en lugar de escribirlas a mano, fotos suyas en el jardín del carmen, otra foto de cuando era niño, disfrazado para el Carnaval de Cádiz de 1883, o una lámina enmarcada de su reconocimiento de la Asociación Nacional de Radiodifusión de Barcelona por su actuación en el Estudio de Radio de Barcelona —el primero que hubo en España— en marzo de 1927.

Todos estos objetos están ocupando un lugar exacto, su lugar, dando la impresión de que Falla nunca hubiera salido de su carmen.

### 3.2 El jardín y las especies vegetales

Cuando Falla decidió instalarse en Granada, le dijo a su amigo Ángel Barrios que lo que quería era encontrar una vivienda con un pequeño jardín y buenas vistas. El carmen del Ave María reunía, sin duda, estos requisitos. No sólo la vivienda, sino también el jardín le aportaba el silencio y la tranquilidad que Falla necesitaba.

El jardín, situado en la parte noroeste del edificio, es aterrazado con dos paratas o plataformas a distinta altura. En la primera de ellas se ubican un busto de piedra de Manuel de Falla, realizado por Bernardo Olmedo Moreno, y una fuente surtidor; en la segunda, más estrecha, y a la que se accede mediante una escalera paralela al muro, encontramos el suelo empedrado —acabado característico granadino— creando dibujos de geometrías simples.

En relación a la vegetación que encontramos en el carmen de la Antequeruela, podemos decir que su flora reúne plantas, árboles y arbustos propios de los cármenes granadinos. Es importante resaltar, en primer lugar, la hiedra que cubre el muro que rodea la vivienda. Esta planta trepadora está muy presente en todos los cármenes andaluces, al igual que la parra virgen que podemos encontrar sobre muros y paredes y que aporta un tono verde en verano y rojizo en otoño. También se puede observar la presencia de una planta muy ornamental, el acanto, conocida como «ala de ángel» y que siempre ha sido muy utilizada en arte, sobre todo como parte de la decoración de los frisos y capiteles corintios. En el jardín, al fondo, se encuentra otro de los árboles típicos de los cármenes, el magnolio, cuya frondosidad y grandes y vistosas flores le convierten en un árbol muy ornamental. Presentes están también los cipreses, cuya madera desprende un aroma particular, y el arrayán, cuyas hojas, semillas y frutos tienen una esencia aromática con efecto balsámico que se utiliza como remedio en algunas enfermedades respiratorias. No faltan en el carmen el laurel, las uvas de Oregón, arbustos como el boj, que forman preciosos setos, y macetas con *graptopetalum paraguayenses* o *crassula obata*, conocida también como árbol de jade.



Fig. 3.8 y 3.9. Vista exterior del carmen y del jardín. Elaboración propia.

### 3.3 Personalidad de Falla en su carmen y obra

Si bien es cierto que su tierra natal es Cádiz, la ciudad de Granada se convierte en un lugar igual o más importante aún en su experiencia creativa, puesto que es en este lugar donde encuentra, en el Carmen de la Antequera, un espacio que, aunque ya construido, encaja con los rasgos de su propia personalidad: tranquilo, pacífico, alejado del ruido e inmerso en una atmósfera de luz y colores que constituyen un lugar idóneo para la creación.

Este carmen, en el que Falla finalmente se instala durante sus años en Granada, ya existía antes de que el compositor llegara a la ciudad. Sin embargo, a lo largo de los años que Falla pasa allí, el lugar se impregna con su propia esencia, su personalidad y su arte. No hay más que observar la distribución que Falla escoge para los espacios interiores, reservando la planta superior para los lugares en los que más tiempo pasará: el estudio, en el que instala su piano y donde se reúne con sus amigos intelectuales, o su propia habitación.

Con el edificio ya construido, Falla que, como ya hemos mencionado, era de carácter introvertido y discreto, decora todo su interior con pequeños detalles que sus amigos traen desde otros lugares del mundo, como es el caso de las pequeñas láminas en los pasillos y el salón. Del mismo modo, escoge los colores blanco y azul -el ya mencionado azul Zuloaga- para hacer de su nuevo hogar un recuerdo del mar y de su tierra natal.

Además, cabe destacar que, siendo él muy religioso, no creeríamos casualidad que la ventana de su habitación, y su propia cama, estuvieran orientadas hacia el casco histórico de Granada, viendo la catedral y no la Alhambra, que queda, por tanto, a sus espaldas. La orientación hacia el sur refleja su anhelo constante por el mar. Del mismo modo, el color azul y blanco de la pintura añade frescura, mimetizándose con el paisaje de alrededor, en el que prima la naturaleza y la vegetación.

Su piano, situado en el salón, recibe la luz de la ventana de manera lateral, permitiendo iluminar el teclado y el atril. El piano está, además, alejado de la ventana, rechazando así la extroversión. Por tanto, esta disposición

interior facilita la creación de un espacio íntimo idóneo para su actividad compositiva.

### 3.4 Falla, Granada y su creación musical

Falla siempre se había sentido fascinado por Granada y ya soñaba con conocerla desde muy temprana edad. Fue su necesidad de encontrar un espacio adecuado para componer lo que le llevó a Granada, ciudad que le atraía por su monumentalidad, pero a la que consideraba a la vez un espacio íntimo, rodeada de una hermosa naturaleza. Falla buscaba un lugar que representara para él un refugio, un lugar donde pudiera encontrar el silencio, la soledad y la tranquilidad que necesitaba para trabajar, pero esa búsqueda de silencio y soledad no supuso ningún freno a la hora de integrarse en la vida granadina, en su música, en su arte, sus círculos literarios...

En cualquier caso, no fue hasta abril de 1915, en compañía de María Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra, cuando finalmente tuvo la oportunidad de conocer esta ciudad. Su traslado a Granada no se produjo hasta el verano de 1920, viviendo en diferentes lugares antes de ocupar el Carmen de Santa Engracia y finalmente en 1922 el Carmen Ave María.

Fue en Granada, y más concretamente durante sus años en el Carmen de la Antequeruela, donde y cuando hizo grandes amistades, teniendo ocasión de contactar con músicos, pintores, escritores, arquitectos, políticos... — Miguel Cerón, Fernando de los Ríos, Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz, Federico García Lorca, Segismundo Romero, Eduardo Torres o Ignacio Zuloaga, entre otros —, todos ellos personajes importantes y destacados de su época. Fue en Granada donde pudo integrarse, participar y organizar actividades que contribuían a la vida cultural que en aquellos momentos tenía la ciudad y donde pudo poner en práctica sus proyectos creativos.



Fig. 3.10. Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Ángel Barrios, Federico García Lorca y su hermano Francisco, en la Puerta de los Siete Suelos de la Alhambra, 1923.

Es en su casa del carmen donde se reúne con amigos y donde tienen lugar las tertulias, y fue en esa misma casa donde Falla, en 1922, con su amigo Lorca —a los que se sumaron también otro grupo de artistas y personajes conocidos, todos ellos con un claro interés por rescatar el «canto primitivo andaluz», su *folklore* y música tradicional—, organizaron el primer *Concurso de Cante Jondo* solicitando su realización al Centro Artístico de Granada. El concurso se celebró en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra y a él asistieron músicos como Joaquín Turina y Adolfo Salazar, pintores como Santiago Rusiñol y Zuloaga —de este último se utilizaron cuadros para la decoración—, escritores como Ramón Gómez de la Serna, Edgar Neville, Ramón Pérez de Ayala, Federico García Sanchiz y el poeta Enrique Diez Canelo entre otros.

Un año más tarde, en 1923, Falla llevó a cabo en su casa del carmen, de nuevo junto a Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz, una función de títeres de cachiporra representándose en este caso obras de Miguel de Cervantes y de Lorca, junto con el auto sacramental del siglo XIII, el Misterio de los Reyes Magos, para el que el mismo Manuel de Falla había compuesto la música incidental. Granada se convirtió así en el eje y el centro del mundo de Falla, representando para él «un pequeño París».

En cuanto a la faceta musical de Manuel de Falla, podemos afirmar que sentía interés tanto por la música nueva que se escuchaba en Francia desde finales del siglo XIX, ligada al impresionismo y cargada de simbolismo, como también se sentía atraído por la música nueva que se realizaba en España en la que se buscaba la evocación de sentimientos, sensaciones, emociones, seres y lugares.

Así, en su carmen escribió textos en los que manifiesta y deja claro su reconocimiento a la música del pasado —Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Schubert, Chopin, Liszt o Wagner— cuyo conocimiento considera necesario y cuya influencia alcanza hasta la música nueva, pero al mismo tiempo plasma también en sus escritos cuáles son las claves estéticas de esa música nueva, en la que incluye a músicos y compositores como Maurice Ravel, Paul Dukas, Igor Stravinsky, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Claude Debussy entre otros, resaltando la importancia de elementos como la expresión y la evocación. En cuanto a la producción musical de Falla, su idea fue aunar el *folklore* y la técnica moderna.

Si tenemos en cuenta la cronología, su mayor período de creación musical empieza a principio del siglo, con su obra *El Amor Brujo* (1905). Sin conocer Granada aún, ya la reflejó en su primera gran obra, *La vida breve* e incluso plasmó el encanto de los jardines del Generalife en su composición *Noches en los Jardines de España* siendo tan solo un año más tarde, en 1916, cuando pudo oírse por primera vez música sinfónica suya en el granadino Palacio de Carlos V, tocando el propio compositor la parte solista

de su obra *Noches en los Jardines de España*, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Madrid.

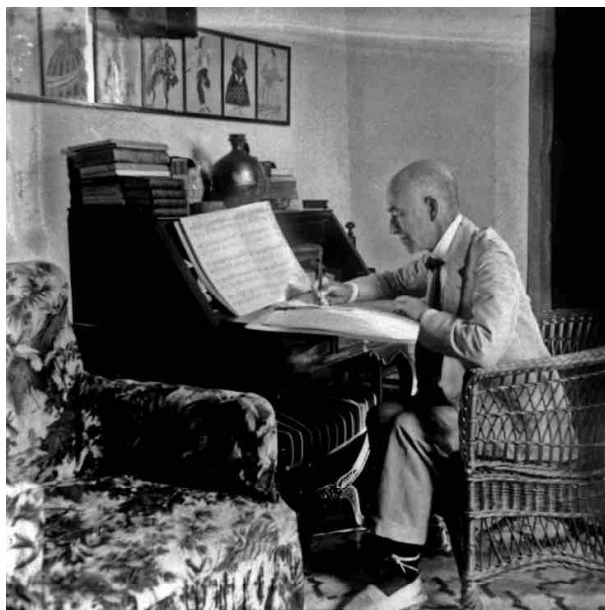


Fig. 3.11. Manuel de Falla trabajando en su estudio.

Fue ya en su *Carmen de la Antequeruela* donde terminó de componer *El Retablo de Maese Pedro* (1919-1923) y donde compuso el *Concierto para clave y cinco instrumentos*, dos de las obras más representativas no sólo de su autor sino también de la música del siglo XX. En 1919 finaliza *Fantasia Bética*, para piano.

En 1920 pone fin a su primera obra granadina, *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, para guitarra. En 1922 participa en la organización del *Concurso de Cante Jondo* y en 1924 termina de componer *Psyché*, una obra que él situaba, aún en su imaginación, en el Peinador de la Reina de la Alhambra. En 1926 termina de componer su *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

En 1927 lleva a cabo la composición del *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* y la música incidental para la representación del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón. A finales de este año interpreta al piano catorce sonatas de Domenico Scarlatti.

En 1933 concluye *Balada de Mallorca* y en un año más tarde, *Fanfare*, homenaje a Arbós. En 1935 compone la obra para piano *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, así como la música incidental de *La vuelta de Egipto*, para representar el auto sacramental de Lope de Vega.

Aunque no podemos afirmar que el *Carmen del Ave María* fuera un elemento decisivo y que definiese los temas o el estilo musical de las obras concretas creadas por Falla durante su estancia en este lugar, lo que sí podemos decir con rotundidad es que su vida en Granada, su enraizamiento en esta

ciudad, su interés por la cultura granadina y andaluza, y su íntima conexión no sólo con su casa, para él un refugio, sino con el entorno, sí le sirvieron de inspiración y fueron fundamentales en su obra con carácter general.

También es cierto que no todos los días en el carmen y en Granada fueron felices pues los años anteriores a la Guerra Civil española y la propia guerra afectaron a Falla psicológicamente además de verse agravada su salud física, delicada ya en muchos aspectos. Ver acciones como la quema de iglesias entre otros hechos y, sobre todo, ver que varios de sus amigos —Leopoldo Matos, Rosario Frenejal Piñar, Federico García Lorca... — por quienes llegó incluso a interceder, sin éxito, ante las autoridades, fueron perseguidos, encarcelados y asesinados, le llevó encerrarse en su carmen y dejar de recibir visitas, aislamiento que no empezó a desaparecer hasta finalizada la guerra. Durante este tiempo, Falla vio también cómo su situación económica se vio resentida. Por esta razón, cuando recibió una invitación, por parte de la Institución cultural Española de Buenos Aires, para que dirigiese allí unos conciertos en el teatro Colón con motivo de la celebración de las bodas de plata de dicha institución, fueron sus propios amigos y doctores quienes le animaron a que aceptara, de modo que el 2 de septiembre y tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, decide marcharse a Argentina. El 28 de septiembre de 1939, Falla abandona definitivamente su querida Granada para dirigirse a Barcelona, de donde sale rumbo a Argentina. Sin embargo, y aunque consiguió huir del horror de la guerra en Europa, la situación que encontró en Argentina fue también devastadora, con una clara falta de respeto a las libertades y sin ningún tipo de compromiso con los temas sociales. A pesar de esta mala situación y de los varios intentos por parte del gobierno español que le ofrecía regresar a su país ofreciéndole a cambio honores, reconocimiento, una pensión anual vitalicia..., Falla se mantuvo firme en su decisión de no regresar y su vuelta a España no se produjo hasta después de su muerte ocurrida el 14 de noviembre de 1946.

En esta época, lejos de España, Falla siempre tuvo a Granada presente, eligiendo como su nuevo lugar de residencia el chalet «Los Espinillos», en Alta Gracia, desde el que divisaba un paisaje maravilloso que le recordaba a su vega granadina.

### Simbolismo en la obra de Manuel de Falla

Como ya hemos comentado, Manuel de Falla afianza en su estancia en París la influencia de la poesía simbólica y de la pintura impresionista. Sin embargo, algunos elementos relacionados con ese estilo ya se veían reflejados en obras muy tempranas, en las que se puede destacar siempre la enorme admiración que tenía por el *folklore* y el nacionalismo español, movimiento artístico del que forma parte y del que llega a ser una de las principales figuras.

En obras compuestas en su carmen de Granada, como en obras previas y obras que compone incluso en París, Granada y Andalucía en general están siempre presentes en su obra y su alma.

Ya solamente el inicio de *El sombrero de tres picos* muestra un reflejo del *folklore* español a través del uso de castañuelas —*castagnets*— y de los intérpretes, repitiendo *Ole* todos a coro, mientras dan palmas —*mains frappées*—. Después, una voz sola, interpreta una línea melódica con giros adornados al estilo del canto flamenco:

The image shows a musical score for 'El sombrero de tres picos'. It features four staves: 'Voix toutes' (Vocal), 'Mains frappées' (Clapping), 'Castagn.' (Castanets), and 'Mezzo Sop.' (Mezzo Soprano). The vocal part has lyrics 'O-le! O-le! O-le! O-le!' with dynamics *f>p*. The clapping and castanets parts are marked *ff*. The Mezzo Soprano part is marked 'Poco meno mosso (♩ = 80) con forza' and has lyrics 'Ca-sa-di-ta, ca-sa-di-ta, cier-ra con tran-ca la puer-ta'. The castanets part ends with a *dim.* marking.

Fig. 3.12. *El sombrero de tres picos*.

En su obra *Fantasia Bética*, a pesar de estar escrita para piano, Falla trata de reflejar continuamente el rasgueo de una guitarra flamenca, que se ve en el uso de gestos melódicos rápidos. Añade, además, acentos que tratan de plasmar el zapateado flamenco. Ya sólo el inicio de la obra, con un compás de  $\frac{3}{4}$ , nos sugiere imaginar un lugar de Granada donde un guitarrista se expresa a través de su instrumento.

The image shows the beginning of the musical score for 'Fantasia Bética' by Manuel de Falla. The title 'FANTASIA BÆTICA' is at the top. Below it, the tempo is 'Allegro moderato. (♩ = 88.)' and the composer is 'Manuel de Falla (1919)'. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with rapid melodic lines and accents, characteristic of flamenco guitar. Dynamics include *ff* and *p*.

Fig. 3.13. *Fantasia Bética*.



Fig. 3.14. Fantasia Bética.

Más adelante, en la misma obra, se vuelve a evocar un grupo flamenco en el que un cantaor entona, a solo, la copla, con pequeñas notas, llamadas mordentes, que adornan la línea melódica, imitando la técnica del quejío, muy típica del canto flamenco. Tras un primer gesto melódico, la guitarra contesta con su habitual rasgueo.



Fig. 3.15. Fantasia Bética.

El Retablo de Maese Pedro, ya muestra en el propio inicio el folklore, que se ve reflejado en las notas largas y mantenidas de la cuerda y el corno inglés, que tratan de imitar el sonido de una zanfoña medieval, mientras el oboe toca una melodía que contiene también un aire folklórico:



Fig. 3.16. El Retablo de Maese Pedro.

Además, en varios momentos de la obra, se pide a los personajes que reciten o entonen simulando el anuncio de un mensaje al pueblo.

*El Amor Brujo* recoge también el llamado modo frigio o modo andaluz, que es una escala que nos recuerda a este tipo de *folklore*. Es algo muy presente durante toda la obra. Del mismo modo, utiliza constantemente el uso de palos flamencos, que recogen ritmos y cambios de compás habituales en este lenguaje.

*El Concierto para clave y cinco instrumentos* reúne una mirada a tiempos pasados, que se refleja con el uso del clave —instrumento que apenas se utilizaba ya a principios del siglo XX— y, por otro lado, una mirada a nuevos lenguajes y sonoridades. Esto se ve reflejado en los acordes que los instrumentos realizan al principio, que resultan sonoridades disonantes en comparación a lenguajes anteriores, pero que se vuelven muy habituales en el lenguaje nacionalista español y, más concretamente, en el lenguaje de Falla.

The image shows a page of musical notation for 'Concierto clave y cinco instrumentos'. It includes staves for Violino, Violoncello, and Clavicembalo (or Piano Forte). The tempo is marked 'Allegro' and 'sempre ben marcato'. The piano part has a section marked 'f marcato' with a triplet of eighth notes.

Fig. 3.17. *Concierto clave y cinco instrumentos*.

En *Noches en los jardines de España*, Falla dedica el primer movimiento al Generalife. En él refleja las características propias de su lenguaje, así como el sonido del agua, de los pájaros y de la vegetación que abunda en este paraje floral. Vemos cómo los jardines, que también eran un elemento clave en los cármens, tienen también su importancia en la obra de Falla.

# Conclusiones

Tras realizar el estudio de ambos cármenes, determinamos que, si Rodríguez-Acosta optaba por imaginar los espacios alrededor de los objetos que tenía, en el caso de Falla ocurre el proceso contrario. El espacio existe a priori, pero él hace que con el paso del tiempo se convierta en un lugar que alberga su propia esencia, su personalidad y, al fin y al cabo, una colección de experiencias y de vivencias. Identificamos que Falla recoge en su carmen los elementos que forman parte de su vida: la música, su admiración por el folklore español, por el mar y por la tierra de Andalucía, así como recuerdos que sus amigos le hacen llegar desde diferentes puntos del mundo.

Observamos que los dos cármenes en los que hemos decidido centrar nuestra atención, sí difieren en cuanto a cómo tuvo lugar su construcción, pero a pesar de ello y, a priori parecer realmente distintos, ambos comparten el objetivo de convertirse en un lugar para la creación y el refugio.

Llegamos a la conclusión de que el color, el espacio, y el sonido de la tranquilidad son elementos fundamentales para ambos artistas, Rodríguez-Acosta y Manuel de Falla. Al igual que en la pintura o en la música existen infinitos caminos posibles -atendiendo siempre a una lógica, coherencia y estilo, por supuesto-, encontramos en el caso de la arquitectura una disciplina que cuenta con múltiples opciones en cuanto al proceso de diseño de un edificio, pudiendo finalmente dar lugar a un resultado igualmente válido.

En el caso de Rodríguez-Acosta, llegamos a la conclusión de que su idea en cuanto al carmen era que este constituyera una obra de arte en sí mismo, convirtiéndose, así, en un lugar cuya propia esencia atrajera al arte.

En el caso de Manuel de Falla, concluimos que su carácter más introvertido, más pausado, hizo que el carmen de la Antequeruela se convirtiera en, además de su hogar durante sus años en Granada, en un refugio a nivel espiritual y creativo.

Una futura línea de investigación podría pretender abordar el estudio del equilibrio que debe existir en la relación arquitecto-cliente. Del mismo modo, se puede estudiar hasta qué punto la labor de un arquitecto debe ceñirse a aplicar las necesidades del cliente o si, por el contrario, debe primar un grado de libertad en el que el propio arquitecto pueda expresar su estilo y su personalidad. De igual forma esta relación se podría observar entre el compositor y el intérprete. Si el segundo debiera limitarse a ejecutar

las indicaciones que el compositor dejó sobre el papel, ¿dónde quedaría su libertad como intérprete? Estudiando, entonces, el equilibrio que debería existir entre ambos, podremos lograr entender una simbiosis entre la fidelidad a la voluntad del cliente y la expresión de la personalidad del arquitecto, también como artista.

# Bibliografía

- Agraso, A.R. (2020). *Manuel de Falla y El cante jondo. Cante primitivo andaluz. Instituto Andaluz de Flamenco*. Recuperado el 4 de abril de 2025. Disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/manuel-de-falla-y-el-cante-jondo-cante-primitivo-andaluz>
- Anónimo (23 de febrero de 2023). *Granada, capital de la Memoria de Manuel de Falla*. Recuperado el 20 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.andalucia.org/blog/post/granada-capital-de-la-memoria-de-manuel-de-falla/>
- Ayuntamiento de Granada (s.f.). *Casa Museo Manuel de Falla*. Recuperado el 28 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.manueldefalla.org/casamuseo.php>
- Bernal Bernal, S. (29 de octubre de 2009). *Falla y la música popular*. Recuperado el 15 de febrero de 2025, de [sergiobernalbernal.com](https://sergiobernalbernal.com). Disponible en: <https://sergiobernalbernal.com/2009/10/29/falla-y-la-musica-popular/>
- Centro de Documentación Musical de Andalucía (2022). *Manuel de Falla*. Recuperado el 3 de abril de 2025, de Junta de Andalucía. Disponible en: <https://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/-/manuel-de-falla>
- Chapapría, J.E. (2022). Manuel de Falla y Leopoldo Torres Balbás. Evocación y restauración de la Alhambra. *Atrio* (28), 222-251. Recuperado el 5 de mayo de 2025, de [upo.es](https://upo.es). Disponible en: <https://doi.org/10.46661/atricio.6419>.
- Cicerone Granada (2022). *Centenario de la llegada de Manuel de Falla a Granada*. Recuperado el 23 de abril de 2025. Disponible en: <https://www.ciceronegranada.com/blog/centerario-manuel-de-falla-granada>
- De Falla, M. (1916). *Noches en los jardines de España*. [Partitura musical]. Max Eschig.
- De Falla, M. (1919). *Fantasia Baetica*. [Partitura musical]. J. & W. Chester.
- De Falla, M. (1923). *El retablo de Maese Pedro*. [Partitura musical]. J. & W. Chester.
- De Falla, M. (1924). *El Amor Brujo*. [Partitura musical]. J. & W. Chester.
- De Falla, M. (1926). *Concerto per Clavicembalo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*. [Partitura musical]. Max Eschig.
- Del Pino, R., Nommick, Y. (2020). *Manuel de Falla. Itinerancias de un músico*. Archivo Manuel de Falla.
- Fundación Archivo Manuel de Falla. (2013). *Manuel de Falla. Infancia y juventud*. Granada. Recuperado el 25 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.manueldefalla.com/es/infancia-y-juventud>
- Fundación Archivo Manuel de Falla. (2013). *Se fue a Granada por silencio y tiempo...* Granada. Recuperado el 3 de marzo de 2025. Disponible en: [https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf140529092557\\_160.pdf](https://www.manueldefalla.com/pdfs/pdf140529092557_160.pdf)

- Garbisu Buesa, M. (2012). *La Casa Museo de Manuel de Falla*. Centro Virtual Cervantes. Recuperado el 27 de mayo de 2025. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antteriores/agosto\\_12/23082012\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/agosto_12/23082012_01.htm)
- Gómez, J.E., Calle, M.S. (s.f.). Carmen y Casa Museo Manuel de Falla. *Waste Magazine*. Recuperado el 12 de marzo de 2025. Disponible en: <https://wastemagazine.es/carmen-casa-manuel-de-falla.htm>
- Gómez, J.E., Calle, M.S. (s.f.). Carmen Rodríguez-Acosta. *Waste Magazine*. Recuperado el 12 de marzo de 2025. Disponible en: <https://wastemagazine.es/carmen-rodriguez-acosta.htm>
- González Román, C. (2005). *Los jardines del carmen Rodríguez-Acosta la melancolía de lo clásico desde la tradición local*. Cuadernos de Arte. Universidad de Granada. Recuperado el 25 de marzo de 2025. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/8810>
- Granada Direct. *Casa-Museo de Manuel de Falla en Granada*. Recuperado el 18 de mayo de 2025, de [granadadirect.com](http://granadadirect.com). Disponible en: <https://www.grnadadirect.com/museos/museo-manuel-de-falla/>
- Hasnaa Mendiña, F. (s.f.). *Manuel de Falla y su Casa-Museo de Granada*. Agencia Pública Administrativa Local Albaicín-Granada.
- Hess, C. (2017). *Compositores españoles imprescindibles del siglo XX: Manuel de Falla / Entrevistada por Ruth Prieto*. El compositor habla. Recuperado el 3 de abril de 2025. Disponible en: [https://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg\\_id=394&arg\\_pagina=29&arg\\_layout=movil&arg\\_description\\_og](https://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=394&arg_pagina=29&arg_layout=movil&arg_description_og)
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (s.f.). *Carmen Ave María*. Recuperado el 20 de mayo de 2025, de [guiadigital.iaph.es](http://guiadigital.iaph.es). Disponible en: <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/16952/granada/granada/carmen-ave-maria>
- Mateo Pérez, M. (2021). En la Granada de Manuel de Falla. *El Mundo*. Recuperado el 18 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.google.com/amp/s/amp.elmundo.es/andalucia/2021/08/25/6126847afc6c8310268b45a2.html>
- Molina Fernández, M.V. (2022). *Manuel de Falla y San Cecilio*. Fundación Archivo Manuel de Falla. Recuperado el 28 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.manueldefalla.com/es/manuel-de-falla-y-san-cecilio>
- Moneo, R., Fernández, F. (2001). *El carmen Rodríguez-Acosta*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta.
- Moneo, R. (2017). *La vida de los edificios: la Mezquita de Córdoba, La Lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona, Acontilado.
- Nommick, Y., Quesada Dorador, E., de Falla, I. (2001). *Manuel de Falla en Granada*. Archivo Manuel de Falla.
- Nommick, Y. (14 de noviembre de 2016). Manuel de Falla y Granada. *Ideal*. Recuperado el 3 de abril de 2025, de Hemeroteca de Granada. Disponible en: <https://www.ideal.es/hemerotecadegranada/201611/14/manuel-falla-granada-2016114095640.html>
- Orozco, E. (1970). El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada. *FORMA Y COLOR. Los grandes ciclos del arte*, (56). Granada, Albaicín/Saeda Editores.
- Pineda Novo, D. (2016). *Manuel de Falla a través de cuatro visiones líricas y una carta inédita*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Prieto Moreno, F. (1973). *Los jardines de Granada*. Publicación del Patronato Nacional de Museos.

- Rivas López, E.J. (2014). *El Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta: una indagación gráfica*. [Tesis doctoral]. Granada, Universidad de Granada. Recuperado el 20 de febrero de 2025. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/32089>
- Rojo, J. T., Porcel, M. C. (2000). *El Carmen de la Victoria. Un jardín regionalista en el contexto de la historia de los cármenes de Granada*. Universidad de Granada.
- Secretos de Granada (23 de julio de 2018). *Manuel de Falla en Granada*. Wordpress. Recuperado el 19 de marzo de 2025. Disponible en: <https://secretosdegranada.wordpress.com/2018/07/23/manuel-de-falla-en-granada/>
- Tercero, S. (2024). *Jardines con Historia: Carmen Rodríguez-Acosta. Granada*. [Archivo de vídeo]. RTVE Play a la carta: <https://www.rtve.es/play/videos/jardines-con-historia/carmen-rodriguez-acosta-granada/16069515/>
- Turismo de la Provincia de Granada. *Casa Museo Manuel de Falla. Carmen de la Antequeruela*. Recuperado el 2 de mayo de 2025, de [tugranada.es](http://tugranada.es). Disponible en: <https://www.turgranada.es/es/pois/carmen-de-la-antequeruela-casa-de-manuel-de-falla>
- Vallejo, J. (2021). Falla y su casita azul y blanca. *Granada Hoy*. Recuperado el 18 de mayo de 2025. Disponible en: [https://www.granadahoy.com/ocio/Falla-casita-azul-blanca\\_o\\_1628537986.html](https://www.granadahoy.com/ocio/Falla-casita-azul-blanca_o_1628537986.html)
- Zabala Landa, A. (2018). *Múltiples significaciones de las canciones de Manuel de Falla: Aproximación analítico-hermenéutica a la aprehensión de su sentido*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.

#### *Bibliografía complementaria*

- Orozco, M. (1968). *Falla: biografía ilustrada*. Destino.
- Pahissa, J. (1956). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Ricordi.



# Procedencia de las ilustraciones

Fig. 1.1: Elaboración propia. Dibujo.

Fig. 1.2: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 1.3: Elaboración propia. Fotografía

## 2. Rodríguez-Acosta

Fig. 2.1: Fundación Rodríguez-Acosta. Obtenido de: <https://www.fundacionrodriguezacosta.com/colecciones/coleccion-rodriguez-acosta/obra/el-cacharrero-1895/>

Fig. 2.2: Fundación Rodríguez-Acosta. Obtenido de: <https://www.fundacionrodriguezacosta.com/blog/los-diarios-de-viaje-de-jose-maria-rodriguez-acosta/>

Fig. 2.3-2.11: Moneo, R., Fernández, F. (2001). *El carmen Rodríguez-Acosta*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta.

Fig. 2.12: Fundación Rodríguez-Acosta. Fotografía

Fig. 2.13: Fundación Rodríguez-Acosta. Fotografía

Fig. 2.14: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 2.15: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 2.16-2.17: Moneo, R., Fernández, F. (2001). *El carmen Rodríguez-Acosta*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta

Fig. 2.18: Elaboración propia. Esquema

Fig. 2.19: Elaboración propia. Croquis

Fig. 2.20: Waste Magazine. Obtenido de: <https://wastemagazine.es/carmen-rodriguez-acosta.htm>

Fig. 2.21: Fundación Rodríguez-Acosta. Obtenido de: <https://www.instagram.com/p/DFceS-zC4fQ/?igsh=MWNvdzFxoHA4am5odg==>

Fig. 2.22-2.23: Elaboración propia. Plano

Fig. 2.24-2.33: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 2.34-2.35: Elaboración propia. Planta y sección

Fig. 2.36-42: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 2.43: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 2.44-47: RTVE A la carta. Archivo de vídeo. Obtenido de: <https://www.rtve.es/play/videos/jardines-con-historia/carmen-rodriguez-acosta-granada/16069515/>

Fig. 2.48: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 2.49: Waste Magazine. Obtenido de: <https://wastemagazine.es/magnolio.htm>

Fig. 2.50: Museo Bellas Artes de Granada. Obtenido de: <https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada/obras->

singulares/-/asset\_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/la-hora-de-la-siesta?inheritRedirect=true

Fig. 2.51-2.55: Moneo, R., Fernández, F. (2001). *El carmen Rodríguez-Acosta*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta

Fig. 3.1: Archivo Manuel de Falla. Obtenido de: [https://www.granadahoy.com/ocio/Falla-casita-azul-blanca\\_o\\_1628537986.html](https://www.granadahoy.com/ocio/Falla-casita-azul-blanca_o_1628537986.html)

Fig. 3.2-3.9: Elaboración propia. Fotografía

Fig. 3.10-3.11: Nommick, Y., Quesada Dorador, E., de Falla, I. (2001). *Manuel de Falla en Granada*. Archivo Manuel de Falla.

Fig. 3.12: De Falla, M. (1921). *El sombrero de tres picos*. [Partitura musical]. J. & W. Chester

Fig. 3.13-3.15: De Falla, M. (1919). *Fantasia Baetica*. [Partitura musical]. J. & W. Chester.

Fig. 3.16: De Falla, M. (1923). *El retablo de Maese Pedro*. [Partitura musical]. J. & W. Chester.

Fig. 3.17: De Falla, M. (1926). *Concerto per Clavicembalo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello*. [Partitura musical]. Max Eschig.



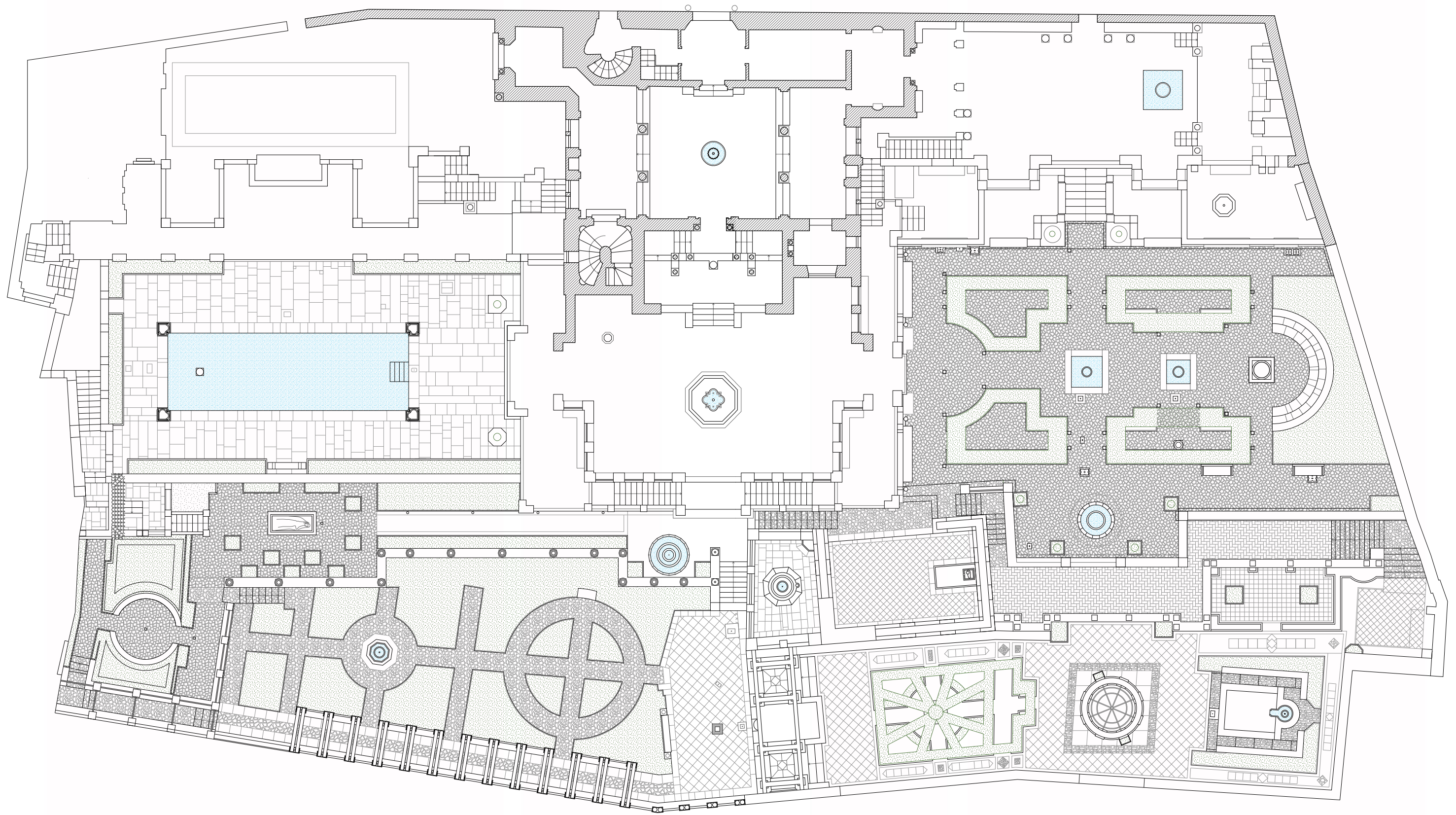
## **Anexos**

1. Planos Carmen de Rodríguez-Acosta
2. Planos Carmen de Manuel de Falla

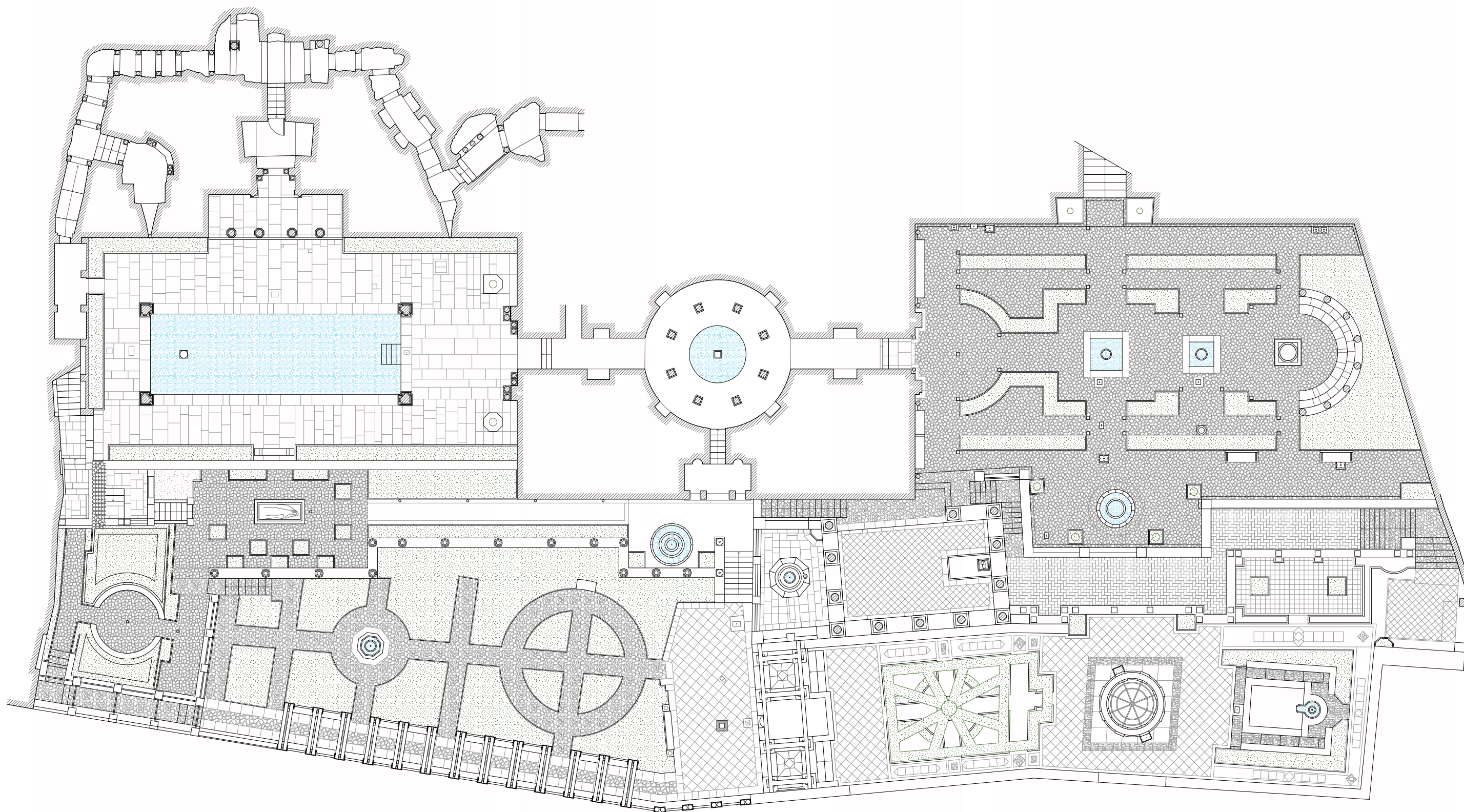
1. Planos Carmen de Rodríguez-Acosta



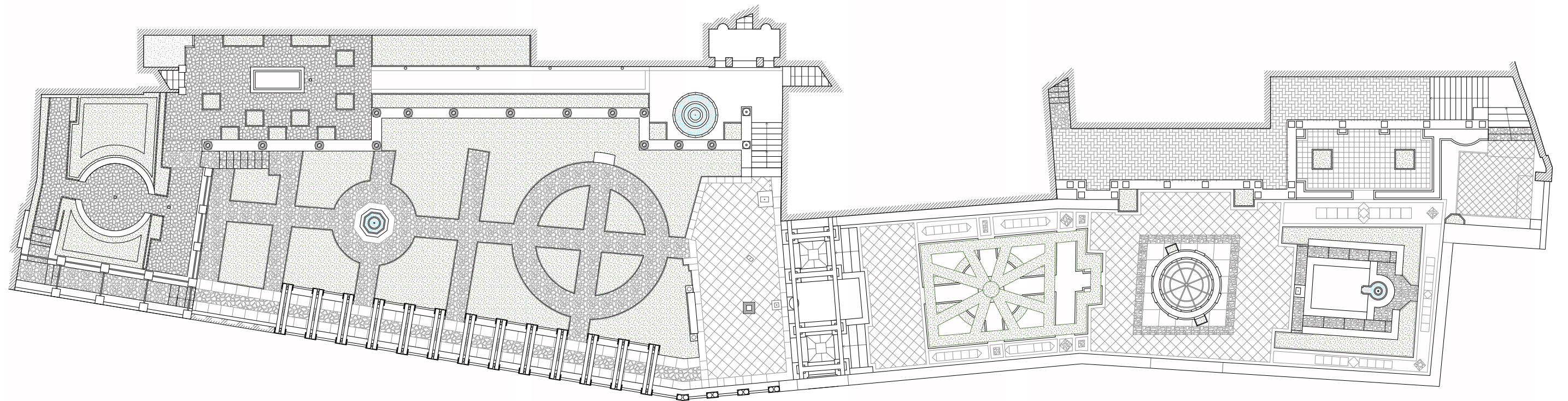
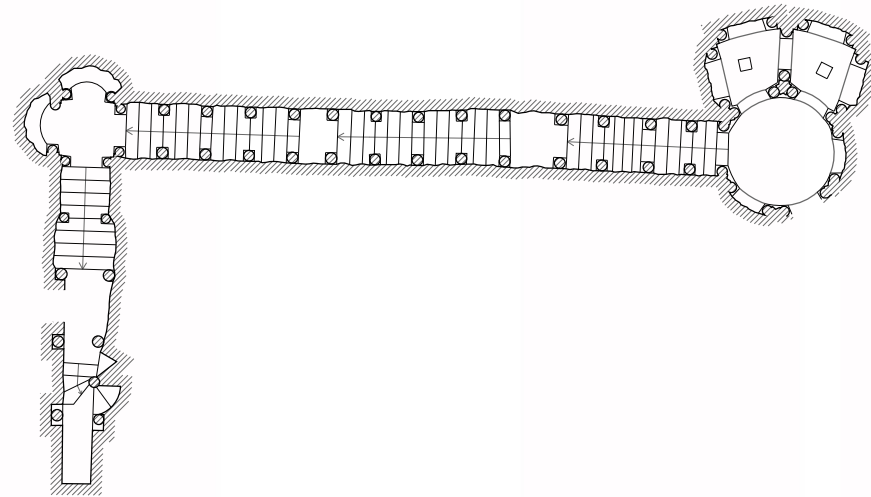
Sección eje transversal Patio de Venus  
E 1:250



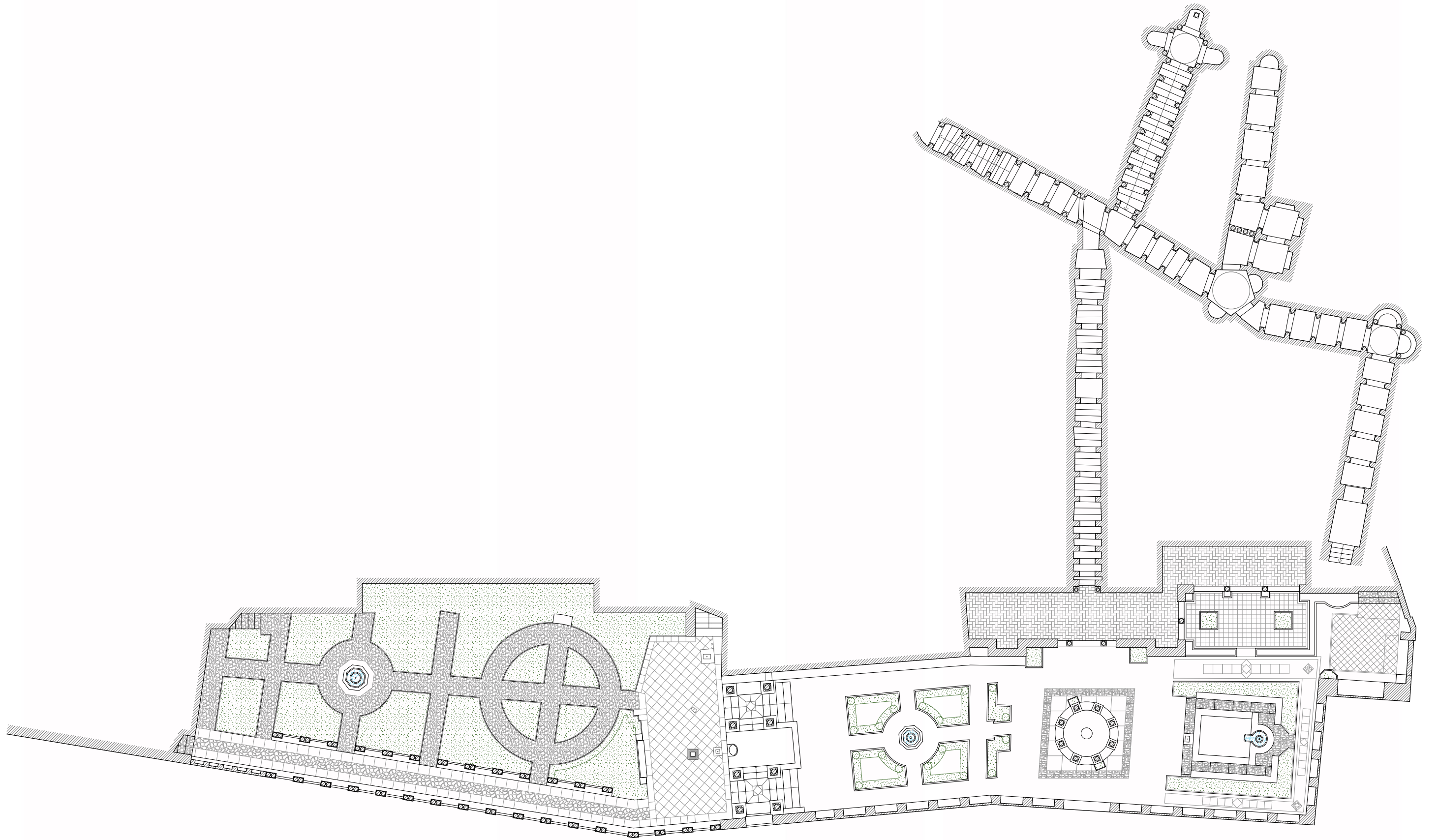
Planta baja - Acceso Callejón Niño del Rollo  
E 1:200



Planta -1 - Jardín de Baco y Patio de Venus  
E 1:200

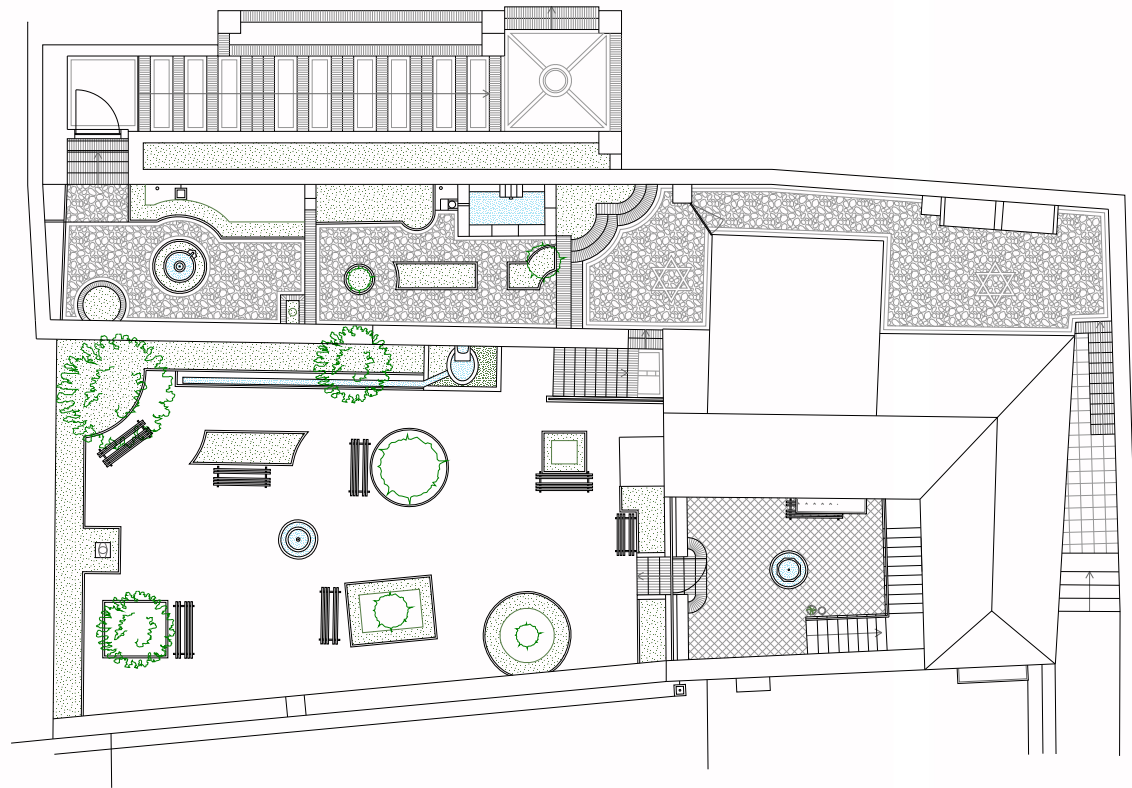


Planta -2 - Paseo funerario  
E 1:200

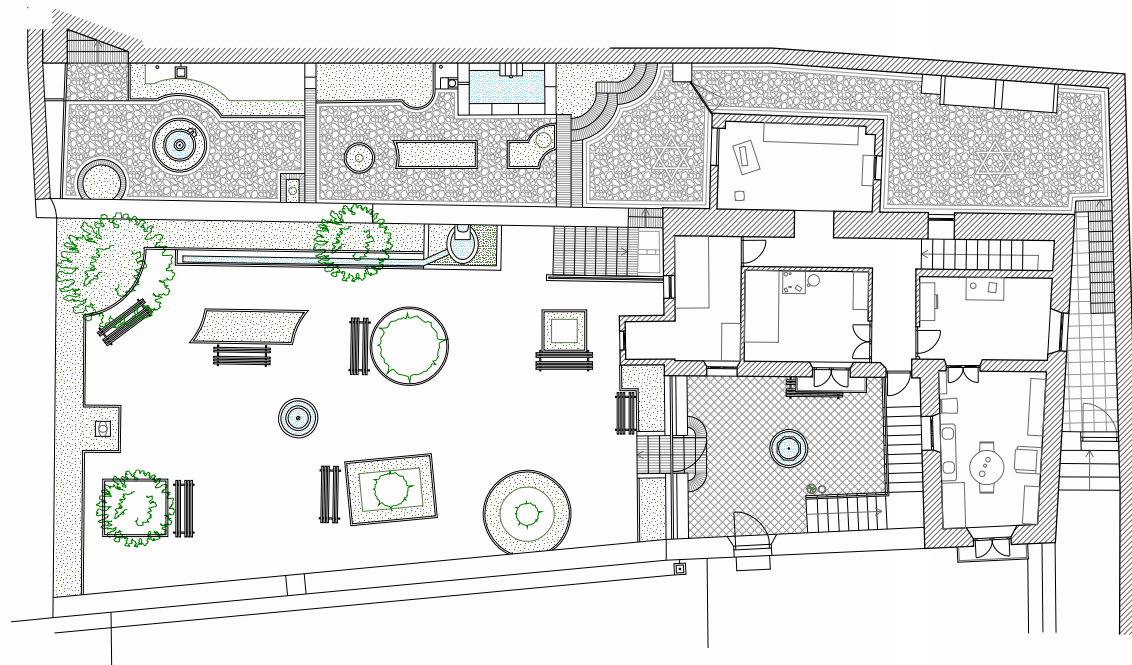


Planta -3 - Jardines bajos  
E 1:200

## 2. Planos Carmen de Manuel de Falla



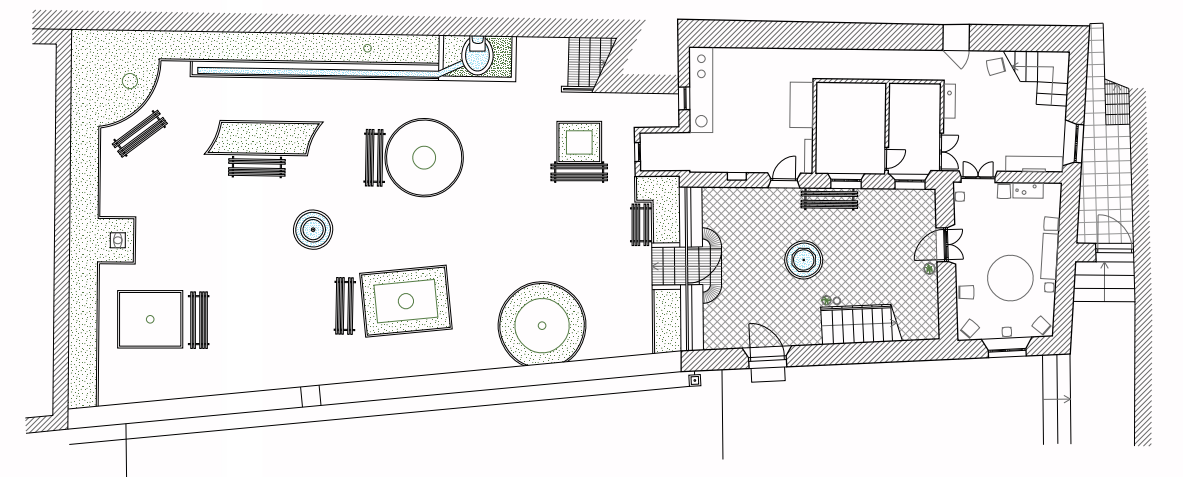
Planta cubierta - Acceso Paseo de los Mártires  
E 1:200



Planta primera  
E 1:200



Alzado Calle de la Antequeruela Alta  
E 1:200



Planta baja - Acceso Calle de la Antequeruela Alta  
E 1:200

