

Consejo de Administración

Presidente
El Duque de San Carlos

Gerente
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales
María de las Mercedes Díez Sánchez,
Luis Herrero Juan,
María del Carmen Iglesias Cano,
Nicolás Martínez-Fresno y Pavía,
Julián Martínez García,
Félix Montes Jort,
Francisco Muñoz Ramírez,
Luis Reverter Gelabert,
José Manuel Romero Moreno,
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez,

Secretario
Manuel María Zorrilla Suárez

Revista Reales Sitios

Directora
Rosario Díez del Corral Garnica

Consejo de Redacción
Fernando Bouza Álvarez,
Carmen García-Frias Checa,
Lourdes de Luis Sierra,
Juan Carlos de la Mata González,
Pedro Moleón Gavilanes,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

Jefe de Departamento
de Programas Culturales
Carmen Cabeza Gil-Casares

Gestión y Producción Editorial
Julia López de la Torre
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 57250-57251-57252
Fax: 91 454 88 69

Redacción
Begoña Mardones Gómez

Suscripciones y Publicidad
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 57256
Fax: 91 454 88 41

Fotografías
Patrimonio Nacional

Editor
Patrimonio Nacional
Palacio Real de Madrid
C/Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista
han sido previamente evaluados por expertos.

Reales Sitios

AÑO XLII N° 163 1^{er} TRIMESTRE DE 2005

El Palacio de Pedro I en Tordesillas: realidad e hipótesis

Por Antonio Almagro
Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Granada

En este artículo se analiza, mediante la planimetría, el palacio construido por Pedro I de Castilla en Tordesillas. Al ubicar sobre planos correctos los restos conservados, se ha podido deducir su forma y organización primitivas, antes de que fuera convertido en convento de clarisas. El resultado es una representación gráfica de la organización espacial del primitivo palacio que permite relacionarlo con edificios coetáneos y puede servir de base para futuras investigaciones.

2

El *Codex Escorialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocento*

Por Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid

El *Codex Escorialensis* (28-II-12 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) es uno de los ejemplos, más interesantes y discutidos, del libro de dibujos del *quattrocento* italiano que ha llegado hasta hoy. Compuesto en Roma en la última década del siglo XV, por un grupo de artistas todavía en discusión, y trasladado a España en la primera del XVI, reunió dibujos de antigüedades romanas escultóricas, pictóricas y arquitectónicas.

14

El manuscrito sobre Protocolo y Disposición en los Actos Públicos, de la Biblioteca de Palacio

Por José Manuel Barbeito
Universidad Politécnica de Madrid

Las cuestiones relativas al protocolo, sobre todo en los actos públicos que contaban con la presencia del Monarca, eran consideradas de extraordinaria importancia en la Corte barroca. Por eso la preocupación de conservar la memoria de cuál había sido el orden y disposición seguidos en algunas de las manifestaciones más señaladas, aquellas que se pensaba podían servir de pauta para futuras ocasiones.

36

Dos vistas de la Alhambra del Álbum del Príncipe Metschersky

Por Pedro A. Galera Andreu
Universidad de Jaén

Se dan a conocer y se analizan dos estampas pertenecientes al *Álbum del Príncipe A. Metschersky* (Real Biblioteca, Madrid), con motivo del viaje efectuado a España por este noble de origen ruso, en 1867, realizadas por el artista alemán Friedrich Eibner. Las dos imágenes contribuyen, por un lado, al mejor conocimiento del monumento nazarí, dado el interés del artista por ser lo más fiel posible al objeto a dibujar, y por otro al catálogo de imágenes románticas sobre la Alhambra.

52

Notas y Documentos

Presentes para un Rey: regalos enviados
desde Filipinas a Felipe V
Por María Mercedes Fernández Martín

62

Una serie de retratos de Nodrizas Reales
Por Magdalena Illán Martín e Inmaculada C. Rodríguez Aguilar

67

Crónica Cultural

74

Resumen en inglés

80

Dos vistas de la Alhambra del Álbum del Príncipe Metschersky

Por Pedro A. Galera Andreu
Universidad de Jaén

En la larga serie de dibujos, grabados y pinturas que el siglo XIX nos ha dejado de Granada, y en particular de la Alhambra, no son las de origen centroeuropeo las más abundantes precisamente, pero sí resulta aleccionador que muchas de ellas se deban a iniciativa de la nobleza, Príncipes y hasta Reyes, elevando así una imagen de cuño romántico, que había tenido su principal demanda entre la burguesía francesa e inglesa, a los círculos cortesanos de cuyas selectas colecciones iban a formar parte ahora. El gusto por España y lo español en la cultura alemana contaba con una sólida posición desde finales del siglo XVIII, sobre todo la literatura del llamado "Siglo de Oro", pero serán las vicisitudes políticas de la guerra peninsular contra los franceses y la eclosión del Romanticismo lo que acabarán por reafirmarlo, sobre todo cuando la atracción por lo islámico adquiere especial relieve, aspecto en el que fue capital la obra del Conde Von Schack, principalmente su *Poesie und Kunst des Araber in Spanien*, coetánea de este Álbum¹. De acuerdo, que el viaje alemán suele tener como objetivo, desde la época de la Ilustración, todo el país, incluso desde una perspectiva más amplia de abarcar todo el Sur de Europa y Norte de Marruecos, fieles a una "Geografía Romántica"², pero desde luego en ese periplo lo que siempre resultaba imprescindible era Granada y su Alhambra como imagen referencial.

Este tipo de viaje aristocrático con destino a la capital del antiguo reino nazarí contaba con dignos precedentes desde los inicios del "tour" romántico, y además curiosamente relacionados con Príncipes originarios de la Europa del Este, aunque afincados en Occidente. Este es el caso del Príncipe Dolgorouki, quien donó el primer Libro de Firmas para personajes ilustres que visitaran la Alhambra, en

1829, cuando llegó a Granada con una comitiva excepcional de la que formaban parte el escritor y diplomático norteamericano Washington Irving, y los Saint-Priest: el Conde Alexis que, aunque francés, había nacido y sido educado en Rusia, autor de un libro titulado *Monuments, Souvenirs, Moeurs de L'Espagne*, publicado ese mismo año, y la Vizcondesa de Saint-Priest, Louissa (de este modo firma en el citado Libro)³, que acompañada del dibujante J. Lussy, nos han legado un Álbum casi inédito, *Souvenirs du voyage de Mme. La Vicomtesse de St. Priest en Andalousie pendant les mois d'Avril et Mai, 1829*⁴, aprovechando sin duda que su marido, el Vizconde, Emmanuel Grignard, era el Embajador de Francia en Madrid. El contenido, meramente ilustrativo, se compone de un conjunto de dibujos y acuarelas, equivalentes a las "postales" modernas, realizadas por artistas expertos en la representación de arquitecturas, que señala todo un modelo a seguir más tarde por otros viajeros y en el que encajan la serie de las *Erinnerungen* alemanas y de los países nórdicos a las que pertenece este Álbum de Alexander Metscherski, o como dos décadas antes había realizado el artista danés Christian K.F. Molbech, *En Meaned in Spanien*, por encargo del Rey Christian VIII de Dinamarca, o el Atlas de Viaje del Príncipe Adalbert von Preusen⁵.

Junto al decisivo papel del mecenas o protector de la obra, el ilustrador o artista, se revela como el protagonista en sí de la misma, por cuanto se trata siempre de imágenes artísticas de utilidad para las que fueron elegidos pintores y dibujantes con probada experiencia, entre otras razones porque el viaje a España suele suceder a una serie de andanzas por el país de origen y generalmente Italia. En este sentido, se debe al citado Conde Adolph Friedrich von



Franz von Lenbach, La Alhambra, 1868, Bay.



Pedro A. Galera Andreu / *Dos vistas de la Alhambra del Álbum del Príncipe Metschersky*

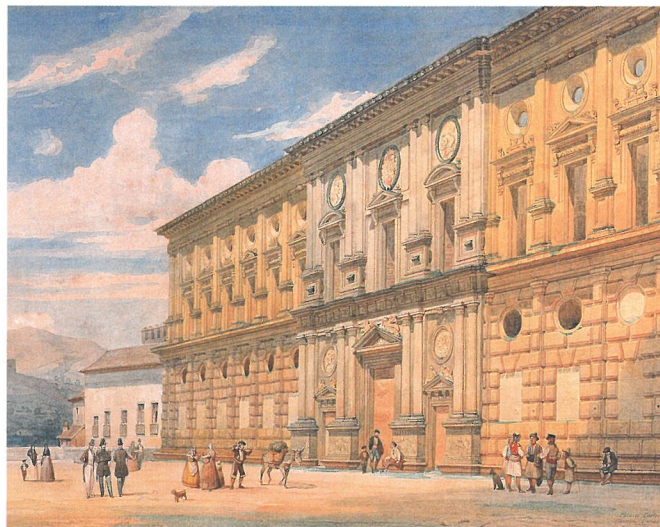
um
nersky

Granada con una comitiva excepcio-
n parte el escritor y diplomático nor-
ton Irving, y los Saint-Priest: el
inque francés, había nacido y sido
or de un libro titulado *Monuments*,
e *L'Espagne*, publicado ese mismo
a de Saint-Priest, Louissa (de este
ado Libro) ³, que acompañada del
s han legado un Álbum casi inédito,
le Mme. *La Vicomtesse de St. Priest*
et les mois d'Avril et Mai, 1829 ⁴,
ida que su marido, el Vizconde,
era el Embajador de Francia en
meramente ilustrativo, se compone
ujos y acuarelas, equivalentes a las
ealizadas por artistas expertos en la
itecturas, que señala todo un mode-
or otros viajeros y en el que enca-
nerungen alemanas y de los países
rtenece este Álbum de Alexander
os décadas antes había realizado el
n K.F. Molbech, *En Meaned in*
el Rey Christian VIII de Dinamarca,
Príncipe Adalbert von Preusen ⁵.

del mecenas o protector de la obra,
e revela como el protagonista en sí
nto se trata siempre de imágenes
ra las que fueron elegidos pintores
da experiencia, entre otras razones
aña suele suceder a una serie de
e origen y generalmente Italia. En
citado Conde Adolph Friedrich von



Franz von Lenbach, *La Alhambra*, 1868, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie Munich and Kunstdia-Archiv ARTOTHEK, D- Weilheim.



Eduard Gerhardt, Vista del Palacio de Carlos V, Colección Orleáns-Borbón, descendientes del Duque de Montpensier, Fotografía: Javier Algarrá.

Schack una gran responsabilidad en la selección y orientación de los artistas hacia la temática orientalista española, que él mismo patrocinó y con la cual formó una Galería (la Schackgalerie) incorporada hoy a la Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Múnich. Allí están las pinturas de E. Gerhardt y de Franz von Lembach, tal vez los más destacados, o de Fritz Bamberger, quienes viajaron a nuestro país por encargo del Conde; algunos de ellos, Bamberger, lo hizo también con apoyo del Duque de Mecklemburg, siendo recurrente en sus temas la presencia de la ciudad andaluza y del conjunto nazari. Anterior a ellos, pero con un peso indudable, tendríamos que situar el magnífico álbum realizado en 1837 por el dibujante y grabador Wilhelm von Gail, *Erinnerungen aus Spanien*, emparentados desde el punto de vista estilístico, aunque más costumbrista el alemán, con los *Spanish sketches...* de J. F. Lewis (1834) ⁶.

En ese contexto hay que situar a Friedrich Eibner (1825-1877), "pintor de arquitecturas" ⁷, nacido en Hilpoltstein (Alto Palatinado), pero cuya vida artística está ligada a Múnich, ciudad en la que muere el artista que es recomendado al Príncipe Metschersky para su Viaje a España. La especialidad de la pintura de arquitectura exige un dominio del dibujo preciso unido a una capacidad de observación y de memoria para conseguir después la reproducción más fiel posible, objetivo primordial en cuanto que "recuerdo", si bien es la base sobre la que siempre cabía introducir efectos pictóricos en pos de un cierto sentimentalismo. Un ejemplo claro lo tenemos, a propósito de la Alhambra, en dos obras de E. Gerhardt, su conocido *Patio de los Leones* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) y la menos conocida acuarela *Palacio de Carlos V*, perteneciente al legado del Duque de Montpensier ⁸. En ambas piezas, la arquitectura, identificadora del lugar, guarda una fidelidad extraordinaria con el original, sin embargo en el óleo los efectos de contras-

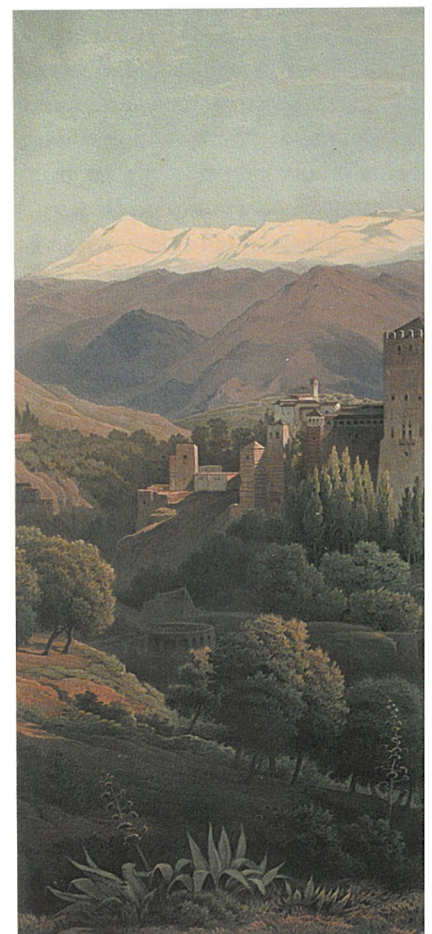
te de luces y entre construcción y naturaleza, junto al contrapunto de la figura femenina, introducen un tono de sensibilidad romántica, ausente en la vista del palacio renacentista, aunque una y otra cuentan con la presencia de personajes de la época. En el hacer de Eibner la sujeción al tema arquitectónico parece mayor. Es posible que se deba a su formación autodidacta, apoyada en una amplia producción de dibujos de templos (catedrales de Ratisbona, Bamberg; iglesia de Andernach o de los Caballeros del Temple de Bacharach, las más celebradas por la crítica) o la que se considera una de sus primeras obras, el Ayuntamiento de Múnich ⁹. En él la representación humana es más escasa y cuando aparece siempre lo hace a una escala muy reducida con respecto al edificio dibujado. Asegurada su popularidad mediante este tipo de obras, ésta quedó reforzada con un viaje por el Bajo Rin, parte de Francia y la Italia del Norte, donde Venecia ejercería sobre Eibner la fascinación ya tradicional entre los artistas alemanes, a lo largo de la década de 1850, preludio y quizá determinante de este viaje a España. Resulta muy significativo que a su vuelta de este recorrido peninsular triunfara con cuadros que tenían por asunto a grandes catedrales españolas: Burgos, Segovia, Sevilla... La última, parece ser que la de mayor éxito, pues consta que recibió diversos encargos sobre el tema con distintas variantes, prueba inequívoca también de que la combinación del estilo cristiano por antonomasia, el gótico, con el islámico (la Giralda), satisfacía con creces el gusto de la sociedad burguesa europea, imagen que ya había sido ensayada por los artistas ingleses, R. Ford o D. Roberts, con el apoyo literario de Lord Byron, entre otros.

En ese contexto, las dos únicas estampas incluidas en el Álbum Metschersky sobre la Alhambra, no dejan de tener un carácter algo excepcional, pero ineludible como imagen orientalista y romántica difundida entre los círculos más cultos e iniciados, gracias a la singularidad de un conjunto realmente excepcional, cuyo palacio, pese a las alteraciones sufridas, constituía, y sigue siendo, lo más completo en su género conservado dentro de la arquitectura islámica. Como referencia obligada en un "tour" por España, pero muy reducida, las dos estampas elegidas comprenden una vista general y otra parcial del interior, tal vez la más representativa, el Patio de los Leones.

La primera de ellas ofrece una vista casi frontal del lado norte de la Alhambra, que cae sobre el valle del Darro, tomada prácticamente desde un punto a la misma altura en el Albaicín, frente por frente de la Alcazaba o extremo occidental de la Fortaleza, muy cerca quizá de la actual Plaza de San Nicolás, lo que permite abarcar las Torres Bermejas, otro bastión defensivo en la vecina colina del Mauror sobre el barrio de la Antequeruela, y parte de la ciudad y su vega, en tanto que por el extremo opuesto se percibe parte del Generalife, el que podría ser el desaparecido convento de los Mártires y el valle del Genil y Sierra

Nevada al fondo. El primer plano llama a la ausencia de edificaciones, sólo el mo... un ancho camino por el que descien... je montado sobre un asno y dos r... mismo, junto al río, la iglesia de Sar... ser el convento de San Bernardo.

La vista no es demasiado frecuente en pas que conocemos de ese periodo, tomada con mayor angulación y... Mirador de San Cristóbal, es decir, alejada, de forma que recoge en pri... lla Cadima (la "vieja"), que cerraba e... Albaicín, a espaldas de donde debió... pa, y de la que puede ser modelo la o... en sus *Spanish Sketches*, repetida p... *Scenary*). Por la perspectiva siguió... optado otro gran dibujante escocés, I... uno de los grabados que acompaña al... in Spain, perteneciente a la popula... *Landscape* ¹⁰, y poco después, ampli... escenificación, en un cuadro de g... "The fortress of the Alhambra" Marqués de Lansdowne ¹¹. Sin embar... estampa del alemán, en la pintura de... ra del Albaicín aparece totalmente c...



Vista de la Alhambra, Álbum del Príncipe...



John Frederick Lewis, La Alhambra desde San Nicolás, estampa, Sketchs of Spain, Londres, 1835, Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, Granada.

David Roberts, The fortress of the Alhambra, Colección Caja General de Ahorros de Granada.

En efecto, la disposición de los volúmenes, excepto en sus proporciones, más esbeltas en Eibner por efecto de esa compresión de la imagen, coincide con el documento fotográfico; pero sobre todo son los detalles en las cubiertas de las torres, caso de las del Homenaje y Comares, a excepción del Cubo de la Tahona, cerrado en la foto de Clifford y sin cubierta en la estampa, lo que refuerza la fidelidad al objeto de Eibner, pues dicha cubierta debió desaparecer en el breve lapso de los cinco o seis años que median entre ambas imágenes, ya que en otra vieja fotografía fechada hacia 1890 ¹³ aparece también sin cubierta y en cambio mantiene, al igual que en el Álbum Metscherski, la cubierta sobre la torre de la Puerta de las Armas y el mismo perfil para la Torre de la Vela. El Palacio de Carlos V, por su parte, deja vislumbrar el orden y tipo de vanos, así como el plano de la portada destacado con un color más claro, en alusión al material de mármol con que está hecha. El cuerpo de la iglesia de Santa María y su esbelta torre o el volumen del Mexuar son igualmente verosímiles con el estado arqueológico que ofrecían en esos años. Todavía más, el fragmento de muralla que representa Eibner a media ladera de la colina de la Sabika, partiendo del acantilado que ofrece el monte por el desplome sufrido a finales del siglo XVI y que se prolonga hacia Occidente, elemento que no se percibe con claridad en la foto de Clifford, se corresponde por contra con toda precisión a la que muestra la fotografía antes citada de hacia 1890, atribuida al fotógrafo local R. Garzón, como también lo son las edificaciones apaisadas que corren pegadas a ella, prolongación del barrio de la Antequeruela.

Todo ello nos lleva a reflexionar sobre el problema de la fiel observación y la licencia artística en la estampa romántica, que tan acostumbrados nos tiene a manipulaciones o alteraciones de aquélla a favor del pintoresquismo. Cuestión en la que entra en juego el manejo de obras ajenas, desde plagios casi totales a préstamos específicos, y la aparición de la fotografía, que aún solventa mejor el aspecto documental de la realidad para poder actuar luego con un cierto grado de libertad a la hora de realizar la composición artística. El desconcierto que produce el acusado contraste entre el primer plano de la estampa y el fondo monumental y paisajístico de la Sierra y la Vega, creo que se debe a esta cuestión. La perspectiva desde la parte alta del Albaicín sirve de pretexto para que la vegetación dominante entonces allí oculte la parte baja de forma intencionada, enfatizando el camino abierto para colocar a los personajes típicos, contrapunto ineludible y tópico en las composiciones al uso. Una prueba o indicio de este proceso de manipulación del paisaje real nos lo brinda la comparación con una litografía inglesa y otra sacada de un daguerreotipo francés. La primera, "The Alhambra from San Nicolás" ¹⁴, editada en Londres sin fecha, aunque debe datarse hacia mediados del siglo, ofrece una gran panorámica con un promontorio pelado en primer término, bajo el que se recorta el tejado de la iglesia, e incluyendo un puente o acueducto hacia el extremo de la izquierda. La segunda muestra la misma vista, si bien más fragmentada ¹⁵. Aquí el primer plano lo ocupa el convento y la iglesia junto a otra edificación, pero rodeados de árboles, cuyas copas tapan parcialmente las cubiertas.

Para ello ha jugado con la visión perspectiva elevada y distante, diría que prácticamente desde el Cerro de San Miguel, para así recoger el fondo de Sierra Nevada y la vegetación paisajísticos muy considerados por los viajeros en su visita a Granada, y el conjunto del valle, recortado en lo hondo del valle, recortado por el tajío del desprendimiento de la colina, creando un contraste entre arquitectura islámica y naturaleza.

La segunda estampa, "El Patio de Carlos V", ofrece una imagen más difundida, aunque también interesante en cuanto a documentación artística. La obra tiene una fecha de 1866, y en el ángulo inferior derecho: 1866, y en el centro del célebre Patio, la mitad del muro al lado occidental, tomando la referencia del Palacio de Carlos V, cuya capilla asoma por el lado izquierdo. La luz de Mediodía que inunda el Patio llama la atención a la realidad, Eibner se detiene en la fuente que ocupa el primer plano, representada con las dos tazas. Entonces, la segunda añadida en el fondo es el surtidor que se le puso en 1838 ¹⁶. La fuente premanaba agua, lo hace en esta estampa. Sin duda, un elemento clave en la historia de la arquitectura islámica, pero sobre todo de surtidor, tan del gusto romántico y de la tradición árabe y particularmente norteafricana.



John Frederick Lewis, La Alhambra desde San Nicolás, estampa, Sketchs of Spain, Londres, 1835, Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, Granada.



David Roberts, The fortress of the Alhambra, Colección Caja General de Ahorros de Granada.

reflexionar sobre el problema de la licencia artística en la estampa. Los dibujos de los viajeros románticos nos tiene a manipular la realidad a favor del pintoresquismo. Entra en juego el manejo de obras artísticas totales a préstamos específicos, la fotografía, que aún solventa mejor el problema de la realidad para poder actuar luego con libertad a la hora de realizar la obra. El desconcierto que produce el acurrimiento del primer plano de la estampa y el paisaje de la Sierra y la Vega, es la cuestión. La perspectiva desde la Alhambra sirve de pretexto para que la vegetación allí oculte la parte baja de la ciudad, enfatizando el camino abierto para los viajeros típicos, contrapunto ineludible y necesario al uso. Una prueba o indicio de manipulación del paisaje real nos lo da una litografía inglesa y otra francesa. La primera, "The Alhambra" ¹⁴, editada en Londres sin darse hacia mediados del siglo, ofrece una vista con un promontorio pelado en el que se recorta el tejado de la iglesia o acueducto hacia el extremo donde muestra la misma vista, si bien en el primer plano lo ocupa el contrafuerte de otra edificación, pero rodeados por las cubiertas.

Para ello ha jugado con la visión perspectiva desde un punto elevado y distante, diría que prácticamente desde la cima del Cerro de San Miguel, para así recoger entera la Alhambra con el fondo de Sierra Nevada y la Vega, dos elementos paisajísticos muy considerados por los viajeros románticos en su visita a Granada, y el conjunto de la iglesia y el convento en lo hondo del valle, recortados sobre el abrupto tajío del desprendimiento de la colina, como juego efectista de contraste entre arquitectura islámica y cristiana y entre arquitectura en sí y naturaleza.

La segunda estampa, "El Patio de los Leones", nos remite a una imagen más difundida, aunque no por ello menos interesante en cuanto a documentación, licencias y recursos artísticos. La obra tiene una fecha precisa, inscrita en el ángulo inferior derecho: 1866, y nos da una visión parcial del célebre Patio, la mitad del mismo correspondiente al lado occidental, tomando la referencia del palacio de Carlos V, cuya capilla asoma por el ángulo izquierdo y la luz de Mediodía que inunda el Patio. Con su prurito de atención a la realidad, Eibner se detiene con todo detalle en la fuente que ocupa el primer plano y da nombre al sitio, representada con las dos tazas con que contaba entonces, la segunda añadida en el siglo XVII, y el surtidor que se le puso en 1838 ¹⁵. La fuente, que no siempre manaba agua, lo hace en esta ocasión para resaltar, sin duda, un elemento clave en la concepción del jardín y de la arquitectura islámica, pero sobre todo con el efecto de surtidor, tan del gusto romántico como ajeno a la tradición árabe y particularmente nazarí, donde el agua

fluye y se desborda sin ruido de las tazas. De todas formas el artista alemán modera la altura del surtidor, que era mayor según demuestra una fotografía de Clifford para el citado Álbum del Viaje Real de 1862.

Menos fidedigno resulta, por el contrario, el fondo, donde únicamente el citado volumen de la capilla responde con verosimilitud al estado que tendría en aquel momento. En cambio las construcciones adosadas a ella, que corresponden al llamado "Palacio" o "Cuarto" de Comares, sólo lo son de manera parcial. Se trata de dos volúmenes, ambos cubiertos de teja, uno más pequeño y de menor altura, y el otro que no puede ser nada más que el cuerpo correspondiente a la galería meridional del Patio de Arrayanes, destruido en parte para la construcción del Palacio del Emperador, sólo que aquí no se ve rastro de la arcada de la galería, al mostrarse cerrado por entero, y además más estrecho y corto de lo que en realidad es, pese a la deformación perspectívica. El primero de estos volúmenes se corresponde con la caja de escalera existente en el extremo oriental de la galería, apoyado sobre ella, aunque también entestaba sobre la capilla cristiana. Esto último, que en principio puede parecer la mayor inexactitud si se compara con otros documentos gráficos de la época, por ejemplo un dibujo de J. Lussy para el citado Álbum de la Vizcondesa de St. Priest ¹⁷ o el alzado y corte transversal de la crujía oriental de Comares, realizado por el arquitecto y dibujante J.Ph. Girault de Prangey ¹⁸, queda corroborado, sin embargo, por las fotografías de principios de siglo. Sí exagera Eibner, tal vez, la menor altura de esta



Richard Bentley, The Alhambra from San Nicolás, estampa, Castile and Andalucía, Londres, Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, Granada.

caja, que no parece llegar al último piso de la galería, cuando las otras fuentes la elevan algo más; también el retranqueo con respecto a la galería es bastante acusado. Con todo, la estampa contribuye al mejor conocimiento de la Alhambra nazarí en una parte que ha sufrido reformas que han desdibujado su estado original. Así, hoy día, observamos en este punto concreto un leve retroceso con respecto a la línea de fachada de la galería, mucho menos acusado que en el dibujo de Eibner, pero este cuerpo se ha subido hasta la misma altura de aquella, quedando ambos cuerpos cubiertos por una misma cubierta, consecuencia de intervenciones modernas, algunas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX¹⁹, en busca de una uniformidad tendente a lograr composiciones formales muy definidas en contra del respeto a criterios arqueológicos a los que estampas como ésta ayudarían a fijar. Ya a fines del siglo XIX se quejaba Manuel Gómez-Moreno González de la tendencia vigente entre sus contemporáneos a buscar una ortogonalidad entre Leones y Comares en ese extremo suroriental ...“sin que les haga fuerza el ver tan escalonadas las partes del edificio hacia levante, donde seguramente no falta cosa alguna”²⁰. En efecto, una fotografía aérea de hacia 1920, a la que hacía alusión más arriba, deja ver este cuerpo escalonado y adosado e incluso con su cubierta rebasando el ancho de la crujía sur de Comares hasta tocar con la capilla -como en esta lámina-, eso sí, sin apenas descollar sobre la cubierta de la crujía oriental de Comares, perpendicular a este cuerpo, tal y como fielmente lo dibujó Girault de Prangey²¹.

Este último aspecto nos plantea otra cuestión relacionada con la estampa de Eibner: la cubierta que cierra toda la galería occidental del Patio, vertiendo aguas al mismo. En otras estampas de esos años, como la de Roberts para el *Jenning's Landscape* o la del Barón de Taylor²², muestran en este punto un muro con cubierta correspondiente a un piso alto, similar al del “harén” que vemos en la crujía sur de Leones, pero que aquí se correspondería a una vivienda abierta al Patio de Arrayanes, de la que aquí veríamos su trasera, en consonancia con el plano de Girault, sin

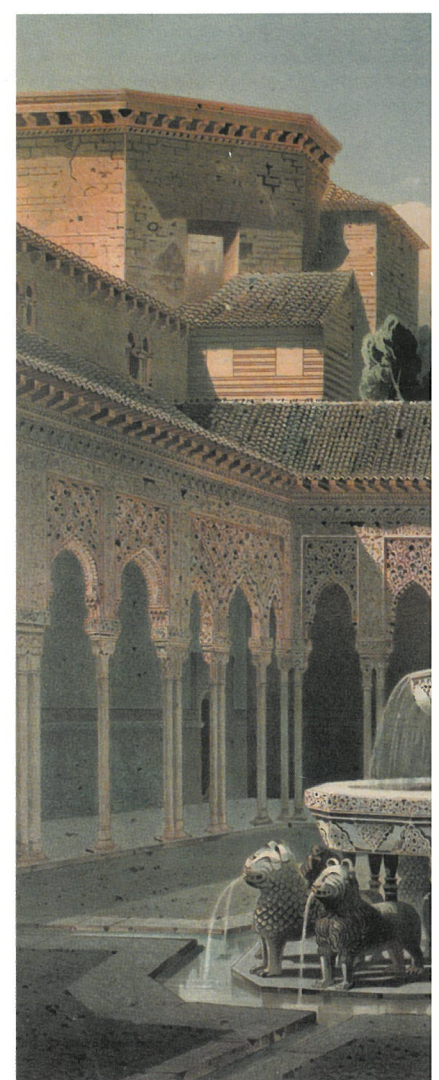
embargo el poco resalto dado por el arquitecto francés y la existencia de otra estampa anterior de hacia 1800, la de A. Laborde²³, muestran toda esta galería oeste de Leones cubierta a una sola vertiente y con un gran faldón, versión mantenida en esta vista de Eibner, y que ha sido defendida asimismo por historiadores especialistas actuales como la lógica y original, frente a las modernas soluciones dadas a esta crujía meridional de Comares (occidental de Leones) de doble vertiente²⁴.

Si con matices esta vista del Patio de los Leones muestra un indiscutible interés documental para el estudio arquitectónico de la Alhambra en lo que llevamos analizado, quedan no obstante otros puntos más discutibles. Se trata, por ejemplo, del vano de grandes proporciones abierto al fondo de la que debe ser Sala de Mocárabes, en eje riguroso con la Fuente, sólo parcialmente visible por la angulación del punto de vista, pero que denota una gran puerta y que sugiere fuera la entrada principal a este Patio y por tanto al “Cuarto” o “Palacio” de Leones. Dos personajes de pie junto a ella refuerzan esta idea. El vano se debe corresponder con el gran arco de medio punto que se abre en el Patio de Arrayanes, justo a esa misma altura, similar a otro que da paso a una estancia de idénticas características en el centro de esa misma crujía. Se trata de viviendas abiertas en ambos lados del patio. Modificadas con las transformaciones cristianas llevadas a cabo a raíz de la conquista y que tuvieron, entre otros objetivos, comunicar directamente los dos “Cuartos”, yuxtapuestos, pero aislados, en origen. Lo cierto es que el paso reconocido desde tiempos de los Reyes Católicos es el pequeño pasillo actual abierto a unos metros a la izquierda de este arco que comentamos, para lo cual se suprimió una escalera para acceder al segundo piso y así pasar directamente al Patio de los Leones por un extremo de la Sala de Mocárabes²⁵. No hay constancia, en cambio, en época Moderna, de que se horadara el muro de esa Sala por este punto central buscando el eje de la puerta mencionada, que coincidiría con el eje longitudinal del Patio de Leones. Sin embargo, esta idea, ilógica e inexacta en el contexto de la Alhambra

nazarí, debió fascinar a los románticos más serios conocedores de la arquitectura. En estos viajeros, Girault de Prangey, con su obra titulada “Entrada del Patio de los Leones”, se ve un arco de mocárabes en primer plano, en el cual se ve la secuencia de espacios: el Patio de Mocárabes, el quiosco avanzando sobre la Fuente y en último plano el quiosco de la Fuente.

Lo que se vislumbra tras el vano es una decoración de arbustos subrayada por la presencia de las que asoman del tejado, próximo al ábside del espacio, evidentemente, no puede ser el Patio de Arrayanes, pero aquí sí hay una concha, como en las estampas románticas de esos años (de Lewis, Girault, Taylor...) en cuanto a la decoración del espacio, limitada a setos bajos en los laterales y a lo sumo algunos naranjos, pero no se deduce del árbol que sobresale en el fondo.

Sospecho que en esta mezcla de ficción con la realidad no habría que descender a los detalles.



Patio de los Leones de la Alhambra, Álbum de



Biblioteca y Archivo del Patronato

o dado por el arquitecto francés y
ampa anterior de hacia 1800, la de
toda esta galería oeste de Leones
iente y con un gran faldón, versión
de Eibner, y que ha sido defendi-
adores especialistas actuales como
te a las modernas soluciones dadas
de Comares (occidental de Leones)

a del Patio de los Leones muestra
documental para el estudio archi-
ra en lo que llevamos analizado,
os puntos más discutibles. Se trata,
le grandes proporciones abierto al
er Sala de Mocárabes, en eje rigu-
parcialmente visible por la angu-
a, pero que denota una gran puer-
la entrada principal a este Patio y
“Palacio” de Leones. Dos persona-
fuerzan esta idea. El vano se debe
n arco de medio punto que se abre
s, justo a esa misma altura, similar
a estancia de idénticas caracteris-
a misma crujía. Se trata de vivien-
ados del patio. Modificadas con las
mas llevadas a cabo a raíz de la
n, entre otros objetivos, comunicar
uartos”, yuxtapuestos, pero aisla-
o es que el paso reconocido desde
tólicos es el pequeño pasillo actual
a la izquierda de este arco que
al se suprimió una escalera para
y así pasar directamente al Patio
tremo de la Sala de Mocárabes ²⁵.
cambio, en época Moderna, de que
e esa Sala por este punto central
uerta mencionada, que coincidiría
del Patio de Leones. Sin embargo,
acta en el contexto de la Alhambra

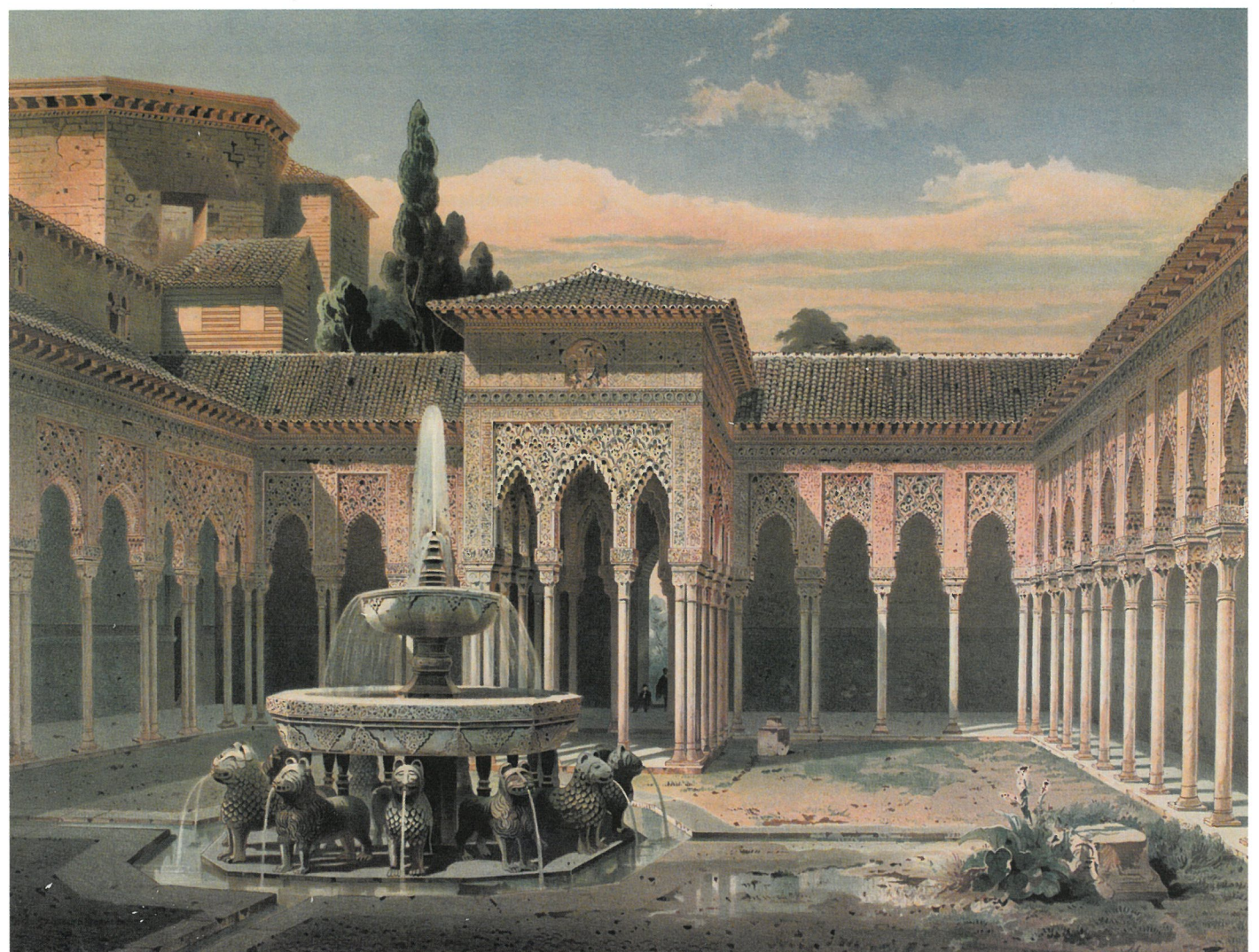
nazarí, debió fascinar a los románticos, porque uno de los
más serios conocedores de la arquitectura islámica entre
estos viajeros, Girault de Prangey, compuso una estampa
titulada “Entrada del Patio de los Leones” ²⁶, que represen-
ta un arco de mocárabes en primer término, a través del
cual se ve la secuencia de espacios de la Sala de
Mocárabes, el quiosco avanzando sobre el patio, el jardín,
la Fuente y en último plano el quiosco frontero.

Lo que se vislumbra tras el vano es un jardín por la vege-
tación de arbustos subrayada por la copa de los árboles
que asoman del tejado, próximo al ángulo sureste. Dicho
espacio, evidentemente, no puede ser otro que el Patio de
Arrayanes, pero aquí sí hay una común aceptación entre
las estampas románticas de esos años (Lussy, Roberts,
Lewis, Girault, Taylor...) en cuanto a la vegetación de este
espacio, limitada a setos bajos en los dos parterres latera-
les y a lo sumo algunos naranjos, pero no cipreses, como
se deduce del árbol que sobresale en la estampa de Eibner.

Sospecho que en esta mezcla de fidelidades y licencias
con la realidad no habría que descartar interpolaciones

con otras imágenes tomadas por otros artistas de este
Patio, cosa muy frecuente por otra parte en el proceso de
reelaboración posterior de unos apuntes tomados general-
mente con rapidez en una visita casi siempre corta, cuan-
do no una interferencia directa con una obra de éxito con-
solidado. En este caso llama la atención la coincidencia de
los árboles, forma y disposición, e incluso el vano abierto
al fondo, con el lienzo pintado por E. Gerhardt, “Patio de
los Leones”, salvo que en el cuadro el sector representado
es el opuesto, es decir, el lado oeste, que corresponde a la
Sala de la Justicia, con un segundo cuerpo, visible en
todas las estampas y que pertenece a la cubierta de las
bóvedas con pinturas de esta Sala. Los árboles responden
a la amplia zona que se extiende detrás del muro hacia los
actuales jardines del Partal y el último término lo ocupa
un cerro con fortificación, seguramente relacionado con la
llamada “Silla del Moro”.

Tampoco en el dibujo de los arcos de la galería del Patio
de los Leones es absolutamente fiel. Así, en la panda dere-
cha, lado norte, todos los arcos son iguales, apoyados
sobre columnas aisladas, cuando en realidad, al igual que



Patio de los Leones de la Alhambra, Álbum del Príncipe A. Mestchersky, Lámina 32, Real Biblioteca, Sig. VIII/6500, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

60

que por aquellos años lo registraban al visitar el Monumento en los folios del Libro de Firmas que donó Dolgorouki, donde sí he localizado, por ejemplo, al pintor Franz Lenbach, en 1868²⁹, del mismo modo que inútilmente he tratado de ver el nombre del Príncipe Alexander Metschersky, mientras que sí aparecen los de otros nobles e ilustres viajeros, como el Duque de Macklemburg (1865) junto a un séquito diplomático de Prusia, o poco después, en 1869, el Secretario de la Legación de ese país en España, Bacon Leorma, con motivo de la visita del Rey de Baviera a Madrid³⁰. Por otra parte, en el conjunto del Álbum Metschersky ya hemos resaltado que las imágenes de la Alhambra son escasas y no especialmente admiradas entre todo el conjunto, como lo fueron las de las catedrales. Aun así, contando con los préstamos que pudiera haber recibido, estas dos estampas suponen una aportación al conocimiento del Monumento, de su historia arquitectónica, sin renunciar a su aportación al abundante catálogo de imágenes románticas de la Alhambra.

Notas

* Este trabajo se integra en el Proyecto AREA III (Archives of European Archeology), subvencionado por la Dirección General de Educación y Cultura de la CE.

¹ C. Bravo Villasante, "La imagen romántica de España en Alemania", en VV. AA. *La imagen romántica de España*, vol. I, Madrid, 1986, pp. 39-43.

² Véanse al respecto las Actas del Congreso organizado por la Universidad de Glasgow en 1994 con el título: *Romantics Geographies*, Glasgow, 1996.

³ Archivo de la Alhambra, desde ahora A.AH., *Álbum de la Alhambra*, I, 1829.

⁴ Sólo se han dado a conocer dos dibujos de la Alhambra, en P. A. Galera Andreu, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, 1992, pp. 106-107.

⁵ Citados ambos por A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*,

Florenia, 1944, vol. IV, p. 327. Y del mismo autor, *Suplemento al volumen de las divagaciones bibliográficas* (1921), Madrid, 1930, p. 396, respectivamente. Para el viaje de Molbech, véase R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie de voyages en Espagne et Portugal*, Julio Ollero (ed.), Madrid, 1991, p. 230.

⁶ W. Von Gail, *Erinnerungen aus Spanien. Nach der Natur und auf stein gezeichnete skizzen aus den Leben in den provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien*, Múnich, 1837.

⁷ Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, vol.10, Leipzig, 1978, pp. 401-402.

⁸ Sobre esta imagen véase *Carlos V y la Alhambra*, Cat. Expo., P. Galera (com.), Alhambra, Granada, 2000, p. 269.

⁹ Thieme-Becker, 1978, p. 402 [op. cit. n. 7].

¹⁰ "La Alhambra desde el Albaicín" (dib. David Roberts, grab. E. Goodall, 120 x 190 mm), en Th. Roscoe, *The Tourist in Spain. Granada* (The Jennings' Landscape Annual), R. Jennings, London, 1835-1838.

¹¹ Hoy en propiedad de la Caja General de Ahorros de Granada. Sobre este cuadro véase VV. AA., *La Granada de David Roberts*, Caja de Ahorros, Granada, 1991.

¹² "Panorámica de la Alhambra tomada desde el Albaicín" (300 x 420 mm), en "Álbum de Recuerdos fotográficos de la visita de SS.MM. y AA.RR. a las Provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862", reproducido en *Imágenes en el Tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940*, Cat. Expo., J. Piñar (com.), Alhambra, Granada, 2003, p. 42.

¹³ Atribuida a R. Garzón, fotógrafo local, "Panorámica de la Alhambra desde el Mirador de San Nicolás", en *Imagen en el Tiempo...*, p.191 [op. cit. n. 12].

¹⁴ Litografía coloreada, s/f., London (Dickinson Brothers) sin más referencias, de propiedad particular, reproducida en R. Serrera Contreras, *El Darro y la Granada romántica*, Granada, 1990.

¹⁵ El daguerreotipo original: "Grenade" de N. Lerebours, "Excursions Daguerriennes vues et monuments les plus remarquables du Globe", en *Imágenes en el Tiempo...*, 2003, p.105 [op. cit. n. 12].

¹⁶ M. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, vol. I, Granada, 1892 (ed. facsímil, Granada, 1992), p. 62.

¹⁷ P. A. Galera Andreu, 1992, p. 107 [op.cit. n. 4].

¹⁸ J. Ph. Girault de Prangey, *Recuerdos de Granada y de la Alhambra*, París, 1836 (Barcelona, 1982), lám. XXX.

¹⁹ En 1964 se desmochó -en palabras de A. Fernández Puertas- la parte superior del muro exterior de Comares, según acuerdo tomado por el Patronato de la Alhambra en Acta de 30 de junio de ese año. Véase A. Fernández-Puertas, *La fachada del Palacio de Comares*, Granada, 1980, p. 24.

²⁰ M. Gómez-Moreno González, 1892, p. 59 [op. cit. n. 16].

²¹ J. Ph. Girault de Prangey, 1836, lám. XXX [op. cit. n. 18].

²² I. S. Taylor, Barón de, *La Alambra*, F. Didot, París, 1853, lám. III.

²³ A. Laborde, *Voyage pittoresque et de l'Espagne*, 4 vols. París, 1812.

²⁴ A. Fernández-Puertas, 1980, p. 24 [op. cit. n. 19].

²⁵ Véase M. Gómez-Moreno González, 1892, p. 57 [op. cit. n. 16] y J. Bermúdez López, P. A. Galera Andreu, *Guía oficial de la Alhambra*, Granada, 1998, p.100.

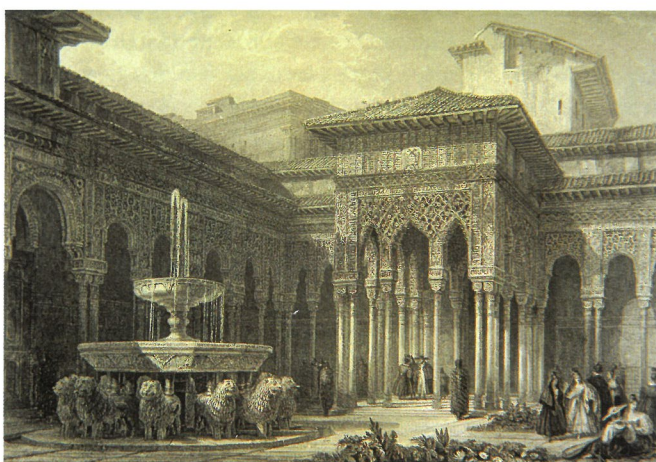
²⁶ J. Ph. Girault de Prangey, 1836, lám. IV [op. cit. n. 18].

²⁷ I. S. Taylor, Barón de, "Patio de los Leones en la Alhambra", en *Voyage pittoresque en Espagne, Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tángier a Tetouan*, París, 1826-1860.

²⁸ J. Ph. Girault de Prangey, 1836, p. 17 [op. cit. n. 18].

²⁹ A. AH., 1829, f. 242 [op. cit. n. 3].

³⁰ Ídem, fols. 247v. y 256v., respectivamente.



David Roberts, El Patio de los Leones, estampa, The tourist in Spain, 1837, Biblioteca y Archivo del Patronato de la Alhambra, Junta de Andalucía, Granada.