

*Representaciones de las pinturas
de la Sala de los Reyes de la Alhambra
de Granada en el siglo XVIII: dos nuevos
dibujos para las Antigüedades Arabes de España*

M.^a de los Angeles Blanca PIQUERO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

El interés despertado en mí por las pinturas góticas de la Sala de los Reyes en la Alhambra de Granada desde la elaboración de la Tesis Doctoral¹, se renueva cuando hace un tiempo en la reorganización de los fondos del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuve la fortuna de localizar dos de los seis dibujos sobre las bóvedas de la Sala de los Reyes² mencionados por Ignacio de Hermsilla³ y ejecutados por artistas del siglo XVIII para ser grabados copiando los lienzos realizados por Sarabia. He creído conveniente recoger estos dibujos por cuanto constituyen un testimonio importante del estado de las pinturas en el siglo XVIII, del interés por el arte Medieval en esta centuria, así como para la historia de la Real Academia, puesto que formaron parte de uno de sus proyectos más destacados: *Las Antigüedades Arabes de España*.

El siglo XVIII, caracterizado por el desarrollo del pensamiento racionalista, tuvo su mejor expresión en la segunda mitad con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Surgida por una necesidad de renovación intelectual, la Academia fue un símbolo del siglo XVIII recogiendo los ideales estéticos y la mentalidad de la época. Uno de sus principales objetivos sería imponer la defensa del «buen gus-

to»⁴ como expresión de la formación intelectual, basada en el desarrollo de unos principios racionales y no en el subjetivismo del artista. La idea primordial fue pues la de organizar sus estudios, regulando las enseñanzas de las distintas materias y mediante el establecimiento de becas, pensiones, ayudas y premios, que conforme a los criterios tan debatidos de Mengs, cristalizaron en el neoclasicismo defendido por Ponz⁵.

Sin embargo, además de esta orientación en la formación de los artistas, uno de los principales objetivos de la Institución fue mantener el recuerdo del pasado. Espíritu que se refleja ya en la Junta Ordinaria, celebrada el 14 de octubre de 1756 en donde se lee: *Deseando la Academia conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos singularmente de aquellas que están más expuestas a perecer con el transcurso del tiempo*⁶. En estas líneas tenemos el germen de lo que sería la edición de *Las Antigüedades Arabes de España*, con la que la Real Academia llevaría a cabo un magnífico intento de revalorización del arte medieval. La importancia del proyecto fue resaltada por Caveda con estas palabras: *Pero entre todas las empresas de la misma clase para promover el grabado, ninguna puede compararse ni por su precio ni por su importancia y novedad, a la que realizó el Gobierno, dando a conocer por medio del grabado los monumentos árabes de Granada y Córdoba... Realzadas estas fábricas por grandes recuerdos,... encerraban muy preciosas memorias que el Arte y la historia encarecían igualmente... Analizar estas preciosas memorias de la civilización árabe... era pagar un tributo al gusto dominante de la época*⁷.

Esta empresa de larga y compleja gestación (1756-1804)⁸, constituyó pues uno de los aspectos de mayor relevancia en lo que se refiere al grabado, abordados por la Real Academia⁹. Con ella, junto al testimonio histórico, que entendemos como un «revival» de la arquitectura árabe evocando una arqueología perdida, podemos asimismo reconstruir las teorías arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁰. Esta revalorización de los estilos del pasado, de la que se ha ocupado el profesor Azcárate en diferentes ocasiones¹¹, le hizo afirmar al referirse al criterio estético y formativo de la Real Academia: *«No obstante este furor contra el barroquismo no implica el menosprecio de estilos del pasado... Así como hemos estudiado en otras ocasiones, es claro el aprecio de la belleza e impresionante majestuosidad y riqueza de los edificios góticos, como las referencias a las originales antigüedades árabes... Se evidencia la preocupación por la arquitectura de la Alhambra, «edificio único en su género» y por la copia de sus pinturas, de lo que se encarga Diego Sánchez Saravia*¹². Así pues, a pesar de los detractores del «Arte árabe» como Mengs y su círculo, que despreciaban el arte medieval, no faltaron figuras tan representativas como Ponz o Jovellanos, que a través de

sus escritos mostraron su aprecio por los monumentos medievales¹³. De otro lado, el interés manifestado durante el siglo XVIII por lo islámico surge también a imitación de Inglaterra y Francia dada la atracción que hacia los monumentos de este género sentían los viajeros extranjeros. No olvidemos que el propio monarca Carlos III apoyó los estudios islámicos encargando a monjes maronitas el catálogo de los fondos árabes de la Biblioteca de El Escorial¹⁴. Asimismo y de manera especial la Alhambra ha sido motivo de inspiración literaria en todos los tiempos¹⁵.

Pero, es indudable que el verdadero impulso de revalorización de temas Arabes, tuvo como punto de partida la iniciativa de la Real Academia, promoviendo a mitad del siglo XVIII la publicación de las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*¹⁶. El primer paso para esta edición se da precisamente a partir de 1756, con la intervención del entonces Secretario de la Academia Ignacio de Hermosilla, quien tras recoger en las Actas, como hemos visto, el deseo de la Real Academia de *conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades Arabes y Monumentos...*, llama la atención sobre el estado de las Pinturas de la Alhambra en estos términos: *...Y habiendo Yo hecho presente que son de esta naturaleza varios Retratos de los Reyes Moros de Granada, que están pintados al fresco en algunos techos del Castillo dela Alhambra, con los trages propios de sus tiempos...*¹⁷. A continuación manifiesta como la Academia: *Acordó que escribiese Yo al Presidente de Aquella Chancillería pidiéndole que haga llamar a Don Manuel Sánchez Jiménez, Discipulo de la Academia de conocida Avilidad, y le ordene que dibuge en Papel con toda puntualidad los expuestos Retratos de los Reyes Moros*¹⁸. En noviembre de este mismo año recibe la respuesta de Granada aceptando el encargo: *Di cuenta de haver recibido carta del Presidente de la chancillería de Granada contra de quince de este mes. en que expresa que acepta con mucho gusto el encargo de hacer sacar los Dibuxos que desea la Academia de las Bóvedas de la Alhambra: Que para ello ha hecho llamar a Don manuel Ximénez, y que en concluyendo una obra que está cerca de acabarse se empleará en esta*¹⁹. Sin embargo, a pesar de esta respuesta de Don Manuel Villena, presidente de la chancillería aceptando el trabajo, este no se realizaría tal como lo expresa Hermosilla: *Pasóse mucho tiempo sin que el Artífice diese comienzo a la obra*²⁰. Ello determinó que en 1760 al no haberse llevado a cabo el encargo por parte de Manuel Ximénez: *El señor Viceprotector en mil setecientos sesenta escribió a Don Luis Bucareli Alcayde de la Alhambra, sobre el asunto, para que buscase persona hábil en aquella Ciudad, capaz de desempeñar este encargo*²¹. Así en Junta Particular de 15 de septiembre se recogerá la respuesta de Bucareli designando a Diego Sánchez Sarabia²² para el trabajo: *Carta de don Luis Bucareli y Ursua Alcayde de*

*la Real Fortaleza de la Alambra de Granada, su fecha en ella a cinco de este mes, en que da cuenta de que Don Diego Sánchez Sarabia ha empezado a sacar los dibujos de los Reyes Moros y sus truges que están pintados al fresco en las Bóvedas de aquel Real Sitio*²³.

El día 1 de diciembre Sarabia envía los tres primeros lienzos del encargo: *...Remite tres lienzos en que vienen copiadas al olio algunas de las Pinturas que se hallan en las Bóvedas del Alcazar de la Alambra de aquella Ciudad. Expresa asimismo que: todas estas copias han sido cotejadas y comparadas con los originales por el caballero Alcaide de dicho Alcazar Don Luis Bucareli, y que las ha hallado exactas y puntuales: Que prosigue trabajando en otros tres lienzos que faltan para concluir las bóvedas*²⁴. Más adelante en el mismo acta, la Junta hace constar su complacencia por las pinturas disponiendo: *que las tenga el Conserje en disposición de que las puedan ver y examinar las personas eruditas y curiosas permitiendo copiarlas, pero sin dejarlas sacar de la Academia*²⁵. Se le dan también a continuación instrucciones concretas, tanto para los lienzos enviados como para los que tenía que remitir, solicitándole que diera datos acerca de la técnica de las pinturas, del soporte, de los colores, así como del tamaño de las figuras, incluso el orden de colocación y por último fecha y autor de las mismas²⁶.

El éxito de este trabajo hace que la Academia amplíe su encargo a Sarabia dándole instrucciones para que realice *las inscripciones así como la delineación de los Palacios de la Alhambra*²⁷. En Junta Particular de 27 de Junio de 1761, se recoge la carta enviada por el ya académico Diego Sánchez de Sarabia, fechada en Granada el día diez y seis de dicho mes en la que: *expone haber remitido ya los tres lienzos con que se completan las Pinturas Arabes de la Alhambra*²⁸. En 1766, diez años después del proyecto inicial de la Academia, se acuerda comenzar el proceso de grabado de *las Antigüedades Arabes*. De esta forma en el acta del 18 de Agosto el señor Viceprotector: *expuso, que sin embargo de estar resuelto que se graben e impriman los dibujos del Palacio Arabe de la Alhambra en Granada... no había llegado el caso de dar principio a tan importante obra: y conviniendo mucho llevarla a efecto así para conservar por este medio unos tan insignes monumentos. como para dar exercicio a los Profesores de las Artes, que tan felizmente va criando la Academia, tenía su señoría por preciso que se diesen en el asunto las más eficaces providencias oyeron todos los señores esta proposición con gran gusto, y quisieron renovar la memoria de sus antecedentes*²⁹. El acta recoge a continuación las resoluciones que se tomaron al respecto. La primera de ellas fue: *1. Que se lleven a efecto los acuerdos sobre grabar los dos Palacios: Esto es el Arava no solo con sus Plantas Cortes adornos e Inscripciones sino también con las Pinturas de sus Bóvedas por los seis*

lienzos al olio que envió Sarabia...³⁰. Asimismo se especifican los artistas que se encargarían del proyecto, determinando: *que se graben precisamente por Profesores españoles con especialidad por los hijos de la Academia*, acordando: 5. *Que entre los Artífices Gravadores de que para ella nos hemos de valer tengamos desde luego presente ... a Don Manuel Salvador Carmona, a Don Gerónimo Antonio Gil, a don José Murguía y a don Joaquín Ballester³¹, artistas a los que se les encargaron entre otras láminas las de las Pinturas de las Bóvedas.*

Sin embargo, considerándose incorrectos, especialmente los dibujos de arquitecturas remitidos por Sarabia, la Academia nombró a otros artistas para que trasladados a Granada y a Córdoba realizasen de nuevo los dibujos. Así en la Junta de 5 de septiembre de 1766: *El Sr. Viceprotector manifestó que estaba en ánimo de nombrar para dirigir todas estas operaciones al Señor Académico de honor don Joseph de Hermosilla, dándole para delineadores a Don Juan de Villanueva y a don Juan Pedro Arnal³²*. El resto de los dibujos, inscripciones, motivos decorativos y las *Pinturas de los Reyes* se repartieron entre los grabadores, de tal manera que las láminas estaban abiertas en 1775. Sin embargo, no verían la luz definitivamente hasta 1787 y 1804 en que se publicaron la primera y segunda parte, respectivamente de las *Antigüedades Arabes³³*.

Así pues, los seis lienzos mencionados enviados por Sarabia sobre los techos de la Sala de los Reyes fueron la base para otras tantas estampas previstas con destino a las *Antigüedades Arabes*, tal como consta en la documentación conservada en el Archivo de la Real Academia³⁴. El encargo aparece en uno de los papeles del legajo correspondiente en que se hace la: *Distribución de las Pinturas de las Bóvedas de la Alhambra entre los Gravadores*. En él se recoge la distribución de las láminas entre los artistas realizada por el Sr. Viceprotector e Ignacio de Hermosilla el 6 de septiembre de 1766 por la que se ordena: *entregar a cada uno, la Pintura que se le destinó³⁵*. Asimismo se especifica también el nombre del artista y la lámina encargada en el siguiente orden: D. Juan Palomino, «la del Juego de Damas», D. Juan Salvador de Carmona, «Una de Retratos el del Centro vestido de Rojo», Gerónimo Antonio, Gil «La del Gallo y el Perro», D. Manuel Rodríguez, «Una de Retratos, el del centro vestido de celeste», D. Joseph Murguía «La de la Caza de los Leones» D. Joaquín Ballester «La del Salvaje»³⁶.

El 18 de octubre de 1766 aparecen de nuevo citadas estas láminas en la: *Razón del Estado en que están las Obras encargadas a los Gravadores de la Alhambra de Granada*. Se hace una relación de los artistas especificando el tamaño de la lámina encargada así como el dinero que han de recibir a cuenta de su trabajo³⁷. Igualmente en la: *Memoria de los pagos que se han hecho a los Gravadores empleados en las láminas*

de la Colección de Antigüedades Araves desde el principio de la Obra, se recoge como en 23 de Diciembre de 1766 se dieron a buena cuenta de las láminas Grandes de Retratos y Cacerías de la Alhambra de Granada...³⁸. Sin embargo, las estampas de estas láminas nunca llegaron a publicarse en las *Antigüedades Arabes*, como podemos deducir más adelante, en el mismo documento en donde se dice que: en 10 de Diciembre de 1767 habiéndose mandado cesar en las láminas Grandes de Retratos y Cacerías de la Alhambra: regulado el trabajo hecho en cada una, y teniéndose presente lo que había recibido cada Artífice à cuenta de la suya, se les acabaron de pagar en esta forma...³⁹. En este mismo sentido se expresa una relación fechada el 15 de Abril de 1773 en la que se citan nuevamente los Pagos hechos a los Profesores por las láminas que han gravado para la Colección de las Antigüedades Araves. En ella, junto a la cifra del dinero de cada artista se especifica: que no sirvió⁴⁰. Esto permite suponer que no fueron aceptadas las láminas, como deducimos también de una carta enviada por Hermosilla a D. Tiburcio de Aguirre, fechada el 28 de octubre de 1766 en la que da rectificaciones y envía algunos dibujos aclaratorios realizados por él: *Dije también podrían proseguir en las figuras, pero no en el ayre. Ofrecí explicar como estaba este y por los adjuntos divujillos podra Vs. mandar se corrijan*⁴¹.

De estas láminas solo se grabaron dos estampas: la encargada a Juan Palomino y, que según consta se terminó en 1767 y la de Manuel Salvador Carmona, cuya estampa fue publicada hace unos años⁴². De la realizada por Manuel Rodríguez podemos tener idea gracias a uno de los dibujos mencionados, enviados por Hermosilla, mientras que de la llevada a cabo por Jerónimo Antonio Gil no hay constancia alguna. En cuanto a las dos láminas restantes encargadas a José Murguía y a Joaquín Ballester, a pesar de no conservarse estampa alguna, el hallazgo de los dos dibujos realizados por estos artistas supone un documento importante de lo que hubiera sido el proyecto, que no llegó a completarse, de las *Antigüedades Arabes* de España. La búsqueda durante la reorganización de los fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes me llevó a hallar estos dos dibujos, desconocidos hasta el momento, que formarían parte de los seis preparatorios realizados por los grabadores para abrir las láminas de las *Pinturas Arabes*⁴³.

El dibujo realizado por José Murguía⁴⁴ correspondiente a la lámina citada como *La de la caza de los leones*, mide 375 × 545 mm (fig. 1) realizado en papel agarbanzado con lápiz negro, ofrece una línea firme que delimita los contornos y un sombreado que resalta el trazo, consiguiéndose una técnica acabada⁴⁵. En el margen inferior, a lápiz, presenta una inscripción casi borrada en la que podemos leer: *Murguía comenzó a dibujarlo el día 9 de septiembre y lo acabò el 17 de Nobiembre*

de 1766... Arriba en el centro se encuentra el sello de la Real Academia. Al dorso en el ángulo inferior izquierdo, a tinta aparece el siguiente texto identificativo: *Un Dibujo delos dela Alambra hecho por Don Joseph Murguía*, mientras en el ángulo derecho, vemos una numeración a lápiz (54 BA/78), sin duda en relación con un inventario antiguo.

Entre los datos relativos a Murguía en el Archivo de la Real Academia tenemos una serie de referencias a este encargo. Así con fecha de 18 de octubre de 1767 se especifica: *Don Joseph Murguía tiene una lámina grande hecho el Dibujo reducido. y la lámina está en la mitad de su trabaxo...*⁴⁶. En la Memoria de los pagos ya citada se recogen las cantidades recibidas a cuenta por los grabadores: *En 23 de Diziembre de 1766 a buena cuenta delas láminas grandes de Retratos y Cacerias se dieron a D. Joseph Murguía 1000 reales...*⁴⁷. En el mismo escrito se hace constar que: *En 22 de Octubre de 1767. Se dieron a D. Joseph Murguía seiscientos Reales a buena cuenta de las láminas a su cargo*⁴⁸. Estos pagos aparecen nuevamente reflejados el 15 de Abril de 1773 en los: *Pagos hechos alos Profesores por las láminas que han gravado para la Colección delas Antigüedades Araves*. En donde leemos: *D. Joseph Murguía : En 23 de Diziembre de 66. en 6 de Julio de 67. y en 22 de Octubre de 67 por la Lámina de los Retratos que no sirvió. 2600 reales*⁴⁹.

El dibujo de Murguía, copia del lienzo de Sarabia representa uno de los lados mayores de la bóveda lateral izquierda (fig. 4 a) En ella aparecen dos rivales, uno cristiano y otro musulmán, disputándose el amor de una dama a la que ofrecerán sus trofeos de caza. El relato de difícil interpretación, se inicia con la representación simbólica de la «fuente de la Eterna Juventud», situada en el eje de la composición. La fuente de doble taza poligonal coronada por un perro presenta en sus frentes cabezas de leones por donde fluye el agua, mientras en su interior se bañan un grupo de mujeres y hombres desnudos. Junto a ella, la dama con sus manos juntas se sitúa frente a un caballero cristiano vestido a la moda italiana. Con los caños que surgen de la fuente se nos da una imagen del «Paraíso terrenal». Teniendo en cuenta que son solo tres y no cuatro, quizá se pueda establecer una relación con la creencia musulmana en la triple ablución a que se ven sometidas las almas de los pecadores en los tres ríos del Jardín de Abrahan con el fin de limpiarse del pecado y hacerse más aptas para la gloria. Por otra parte la fuente simboliza también la fuerza vital del hombre, convirtiéndose en esta historia en la inspiración de los dos guerreros. Desde el motivo central de la fuente, la narración se abre a derecha e izquierda con dos escenas de caza a cada lado, que sirven de enlace con la otra zona de la bóveda en la que se representa la doble ofrenda de los enamorados a las puertas del castillo de la dama. Este, rodeado de elementos simbólicos, contri-

buye a dar el sentido amoroso a la escena junto con el resto de animales que pueblan el bosque, convirtiéndose de otro lado en una representación del paraíso musulmán⁵⁰. El dibujo permanece bastante fiel a la bóveda original en lo que se refiere al motivo central y a las figuras, sin embargo, tanto el suelo como la perspectiva creada por los arboles, los propios arboles, así como el cielo responden a la imaginación de Sarabia, y fueron muy probablemente el obstáculo, como señaló Hermosilla que impidió su inclusión en las *Antigüedades Arabes de España*.

El otro dibujo, obra de Joaquín Ballester⁵¹ corresponde a la lámina citada como *La del Salvage* (fig. 2). Realizado también en papel agarranzado con lápiz negro, con las mismas medidas que el de Murguía (375 × 645 mm), está realizado con un trazo y técnica más acabados conservándose en mejor estado. Aunque sin inscripción alguna delante, salvo el sello de la Real Academia, en el centro de la zona superior. Al dorso, al igual que el de Murguía presenta el texto identificativo a tinta en el ángulo superior derecho: *Un Dibuxo delos dela Alambra hecho por Don Joaquín Ballester* así como la numeración 54 BA/77 en el ángulo inferior derecho haciendo referencia a un inventario antiguo.

La documentación conservada respecto a Ballester es la misma de Murguía de forma que el 18 de octubre de 1767 consta que: *D Joaquín Ballester, tiene una lámina grande delas Pinturas esta en la mitad de su trabajo, tiene recibido una buena quenta un mil reales de vellón*⁵². La memoria citada aporta asimismo los datos de las cantidades recibidas haciendo constar que: *en 23 de Diziembre de 1766 se dieron a buena cuenta de las láminas grandes de Retratos y Cacerias de la Alhambra de Granada a D. Joaquin Ballester, mil reales*. En el mismo escrito leemos: *el 10 Diziembre de 1767 habiendose mandado cesar en las láminas Grandes de Retratos y Cacerias dela Alhambra: regulado el trabajo hecho en cada una, y teniéndose presente lo que habia recibido cada artífice a cuenta de la suya, se les acabaron de pagar en esta forma: A ... D. Joaquin Ballester 1000 reales*⁵³. El resumen de todos estos pagos recibidos por Ballester por su trabajo en la Colección de las *Antigüedades Arabes* se recoge igualmente en la relación de 15 de abril de 1773⁵⁴.

El dibujo de Ballester, copia también del lienzo de Sarabia (fig. 3) presenta otro de los lados mayores en este caso de la bóveda lateral derecha (fig. 4 b). Realizado con el mismo carácter naturalista del anterior, ofrece sin embargo una mayor libertad respecto a la bóveda original en el cielo plagado de aves así como en la perspectiva y en el tratamiento de los árboles. La arquitectura así como los personajes al igual que en el dibujo de Murguía están tratados con una mayor fidelidad respecto al original del siglo xv. La acción se desarrolla en un bosque habitado por aves y entre cuyos matorrales corren conejos y perros.

Como en la bóveda izquierda está dividida longitudinalmente por una franja estrellada que separa las dos escenas. Ballester señala esta división aunque solo en líneas, marcando el medio punto, lo que hace suponer que tuvo en cuenta las correcciones realizadas por Hermosilla en donde se señalaba este aspecto. Esta bóveda ha de ser interpretada como una continuación del relato iniciado en la otra. En uno de sus lados, la dama parece haber elegido al joven cristiano con el que juega al ajedrez, convirtiéndose la escena en un símbolo del amor cortés. A los lados se suceden escenas de caza y la historia termina en la escena representada por Ballester, cuando la dama, apresada por un salvaje es liberada por el caballero cristiano, que muere en la secuencia siguiente a manos del musulmán, mientras la dama ruega por él desde el castillo. Con esta escena, se hace referencia sin duda al valor y a la fuerza como elementos característicos del caballero⁵⁵.

Lamentablemente, estos dibujos preparatorios de las láminas previstas para las *Antigüedades Arabes de España* nunca llegaron a publicarse, permaneciendo inéditos hasta ahora. De estas circunstancias se lamentaría el propio José de Hermosilla en una carta dirigida al Duque del Infantado en 1770 en la que dice: *sin ellos estará la Colección manca*. Los fondos de los dibujos con múltiples detalles podrían haber sido, como hemos visto, el principal problema para los grabadores. Al mismo tiempo, tampoco estos se adaptaban al carácter arqueológico que la Academia había exigido⁵⁶. Basados en los lienzos de Sarabia no eran sino copias libres de las Bóvedas de la Alhambra. Sin embargo, su hallazgo, constituye un testimonio valioso de lo que podía haber sido el Proyecto de las *Antigüedades Arabes de España* en su totalidad. Asimismo nos ha permitido conocer la obra de dos grabadores íntimamente relacionados con el ambiente de la Academia, en la que se formaron, obtuvieron pensiones, llegando incluso a ser destacados por sus méritos, como sucederá con Joaquín Ballester, que fue nombrado Académico de mérito en 1773⁵⁷, y finalmente Director de la Academia de San Carlos de Valencia en 1778.

Por último hemos de ver en estos dos dibujos una muestra importante que se suma a las diferentes representaciones, copias y reproducciones realizadas sobre las Pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra hasta el siglo XX⁵⁸. Ello prueba la importancia y preocupación que por estas Pinturas de la Alhambra se ha mantenido desde el siglo XVIII hasta nuestros días, en que son todavía objeto de estudio dentro de la pintura trecentista castellana, no sólo por sus caracteres estilísticos sino por la singularidad de su iconografía, ejemplo significativo de pintura profana en la Baja Edad Media.

NOTAS

¹ M. A. B. PIQUERO LOPEZ: *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (El Trecento)*. Toledo, Caja de Ahorro Provincial, 1984, 2 vols., pp. 347-386.

² Las pinturas sobre cuero que cubren las tres falsas bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada constituyen uno de los ejemplos más singulares de la pintura gótica del siglo xv. El conjunto, obra sin duda de artistas cristianos concedores del mundo musulmán, mezcla la estética italiana con la islámica, poniendo de manifiesto la influencia del taller trecentista toledano, como fruto de la amistad existente entre Don Pedro I de Castilla y Muhammad V de Granada por esos años.

³ ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *Libros de Juntas Particulares*. Legajo 37-1/1 y 37-1bis/ 1.

⁴ J. CAVEDA: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867-1868, 2 vols.; A. QUINTANA: *La Academia de Bellas Artes de Madrid: su fundación y primeros años de existencia (1744-1774)*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, 1974; C. BEDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española y la Real Academia de San Fernando, 1989 (1.^o ed. en francés, Toulouse, 1976); A. UBEDA: *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800*, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, 1988; J. M. DE AZCARATE: *Las Reales Academias del Instituto de España*. Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la Cultura, 1992. Alianza Editorial, 1992.

⁵ C. BEDAT: *La Real Academia de Bellas Artes...*

⁶ Acta del 14 de octubre de 1756 en *Libro de Juntas particulares desde el año 1753 hasta el de 1757*. Archivo de la Real Academia de San Fernando, 81/3, fol 52 v.

⁷ J. CAVEDA: *Memorias para la historia...* vol. I, pp. 189-190.

⁸ Por diferentes circunstancias el proyecto se fue retrasando, lo que permitió que autores extranjeros como TWIS Y SWINBURNE, utilizando como fuente la obra de J. de ECHEVARRIA: *Paseos por Granada y sus contornos, o descripción de sus antigüedades y monumentos*. Granada 1764-1767, se adelantaran publicando respectivamente: *Voyage en Portugal et en Espagne*, 1776 y *Travels Through Spain, in the years 1775 and 1776*, 1779.

⁹ Además de las obras citadas ver D. RODRIGUEZ: *La memoria frágil, de José de Hermosilla y las Antigüedades Arabes de España*. Madrid, 1992. El autor da idea de la envergadura de esta gran empresa de la Real Academia, recogiendo todo el proceso así como el catálogo de las estampas publicadas, realiza un espléndido análisis del proyecto e incorpora bibliografía exhaustiva.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. M. AZCARATE: *La valoración del gótico en la España del siglo xviii*. En *El Padre Feijóo y su siglo*. Cuadernos de la Cátedra Feijóo III, n.º 18, Oviedo, 1966; *La interpretación del gótico en el Madrid del siglo xviii*, Madrid, 1978; *Panorama del arte español a mediados del siglo xviii*, Madrid, 1989.

¹² J. M. AZCARATE: *Panorama del arte español...*, p.16.

¹³ A. PONZ: *Viage de España...* Madrid, 1771-1792. G. M. JOVELLANOS: *Obras*. 5 vols (B.A.C.) tomos, 46, 50, 85, 86 y 87.

¹⁴ N. PANADERO: *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo xix (1780-1868)*. Madrid, 1992. Ver cap. II, pp. 127-150.

¹⁵ S. CARRASCO: *El moro de Granada en la literatura del siglo xv al xx*. Madrid, 1950.

¹⁶ Ver además de la bibliografía citada en nota 4: J. CARRETE: *El grabado en el siglo xviii. Triunfo de la estampa ilustrada*, en J. CARETE, F. CHECA y V. BOZAL: *El*

grabado en España (siglos xv al xviii). Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, 1987, pp. 395-664; CARRETE, y otros: *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, pp. 126-131, Madrid, 1987.

¹⁷ Acta del 14 de octubre de 1756..., fol. 52r.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Acta del 29 de noviembre de 1756..., fol. 57v.

²⁰ Acta del 18 de agosto de 1766 en *Libro de Juntas Particulares desde el año de 1757 hasta el de 1769*. A.S.F. 121/3, fol. 249v.

²¹ *Ibidem*.

²² D. RODRIGUEZ: *Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Arabes de España: los orígenes del proyecto*. En: Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 3 (1990), pp. 225-257.

²³ Acta del 18 de agosto de 1766..., fol. 249v.

²⁴ Carta de 1 de diciembre recogida en Acta de 13 de diciembre de 1760 en *Junta...*, fol. 106r.

²⁵ Acta de 13 de diciembre de 1760..., fol. 107v.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Acta de 27 de junio de 1761, en *Juntas Particulares...*, fol. 114v.

²⁹ Acta del 18 de agosto de 1766, en *Juntas Particulares...*, fol. 248v. En este mismo acta se hace referencia a la Junta Particular de 19 de diciembre del año 1762 en que se se acordó llevar a efecto el acuerdo de la *ordinaria de doce de septiembre sobre grabar y publicar el «Palacio árabe y sus Pinturas»*, fol. 252v.

³⁰ Acta del 18 de agosto de 1766..., fol. 254r.

³¹ Acta del 18 de agosto de 1766..., fol. 255v.

³² Acta del 5 de septiembre de 1766..., fol. 263v.

³³ Gracias a la intervención de G. M. JOVELLANOS: *Informe que dio siendo Individuo de la Academia de San Fernando, sobre arreglar la publicación de los monumentos de Granada y Cordoba*. Madrid, 1786 B.A.E. vol. 46, pp. 365-368, así como por la iniciativa de Floridablanca al ser nombrado Protector de la Academia se lograría la publicación de: *Antigüedades Arabes de España. Parte primera*, Madrid, Imprenta Real, 1787 y *Antigüedades Arabes de España. Parte segunda*, Madrid, Imprenta Real, 1804. Las dos partes están encuadradas en un solo volumen.

³⁴ Archivo de la Real Academia : legajo 37-1/1 y 37-1 bis/1.

³⁵ *Distribución de las pinturas de las bóvedas de la Alhambra entre los gravadores*, Legajo 37-1/1.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Razón del Estado en que están las Obras encargadas a los gravadores de la Alhambra de Granada*. Legajo 37-1/1.

³⁸ *Memoria de los pagos que se han hecho a los gravadores empleados en las láminas de la Colección de Antigüedades Arabes desde el principio de la obra*. Legajo 37-1 bis/1.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Pagos hechos a los Profesores por las láminas que han gravado para la Colección de las Antigüedades Arabes*. Legajo 37-1/1.

⁴¹ Legajo 37-1/1. Con fecha de 31 de octubre vuelve a escribir Hermosilla insistiendo sobre el mismo asunto.

⁴² J. CARRETE: *El grabado a buril en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*. Madrid, 1989, p.80. La lámina que se encuentra en la B.N.M.: E.13154, mide 385 x 660 mm.

⁴³ Hoy se encuentran en el Gabinete de Dibujos del Museo.

⁴⁴ Grabador español del siglo XVIII (Montalbo, 1727-Madrid, 1782). Fue uno de los

primeros discípulos de la Real Academia. Pensionado en 1754, estudió bajo la dirección de Palomino. Su relación con la Academia se constata no solo a través de sus trabajos sino por los continuos altercados y desavenencias recogidos en las Actas llegando incluso a serle retirada la pensión en 1757.

⁴⁵ Su estado de conservación es bueno, aunque presenta los bordes algo deteriorados.

⁴⁶ *Razon del estado en que estan las obras...*, legajo 37-1/1.

⁴⁷ *Memoria delos pagos...*, legajo 37-1 bis/1.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Pagos hechos a los profesores...*, legajo 37-1/1.

⁵⁰ Ver: M. A. B. PIQUERO LOPEZ: *La pintura gótica toledana...*

⁵¹ Grabador mallorquín (Villa Campos, 1741-Madrid, 1804). Pensionado por la Academia, fue premiado en el Concurso de 1766. Nombrado Académico de Mérito de San Fernando en 1773 (Académicos de Mérito, 18/3), finalmente llegaría a ser Director de la Academia de San Carlos de Valencia en 1778.

⁵² *Razón del estado en que estan las obras...*, legajo 37-1/1.

⁵³ Legajo 37-1 bis /1.

⁵⁴ Legajo 37-1 bis /1.

⁵⁵ Ver: M. A. B. PIQUERO LOPEZ: *La pintura gótica toledana...*

⁵⁶ En este sentido se expresó ya Hermosilla en las cartas mencionadas.

⁵⁷ ARCHIVO REAL ACADEMIA, *Académicos de Mérito*, 18/3.

⁵⁸ J. BERMUDEZ PAREJA: *En Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987, recoge las diferentes representaciones que sobre estas pinturas se han realizado hasta nuestros días.



Fig. 1.—José Murguía. Dibujo preparatorio para las Antigüedades Arabes de España. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Gabinete de Dibujos).

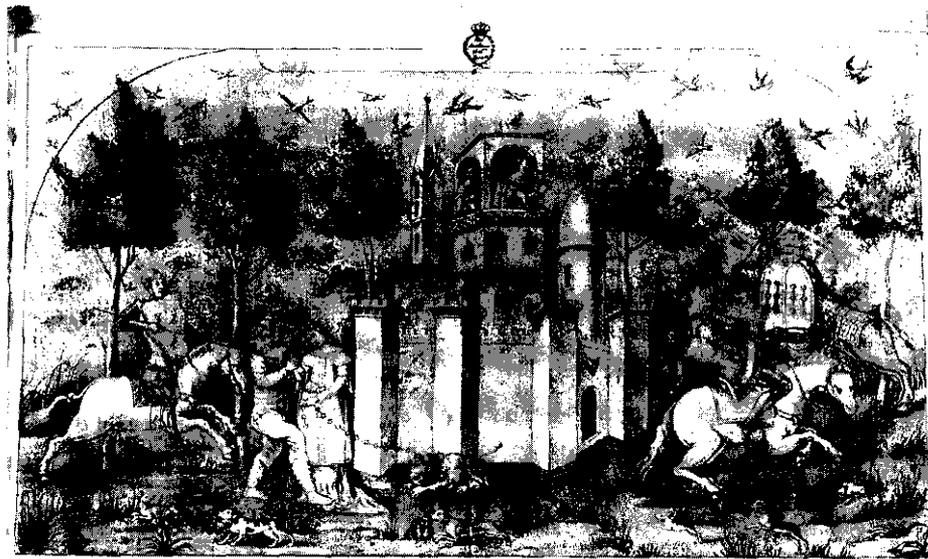


Fig. 2.—Joaquín Ballester. Dibujo preparatorio para las Antigüedades Arabes de España. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Gabinete de Dibujos).



Fig. 3.—Diego Sánchez de Sarabia. Copia sobre lienzo de la bóveda lateral derecha de la Sala de los Reyes de La Alhambra de Granada (La Alhambra).

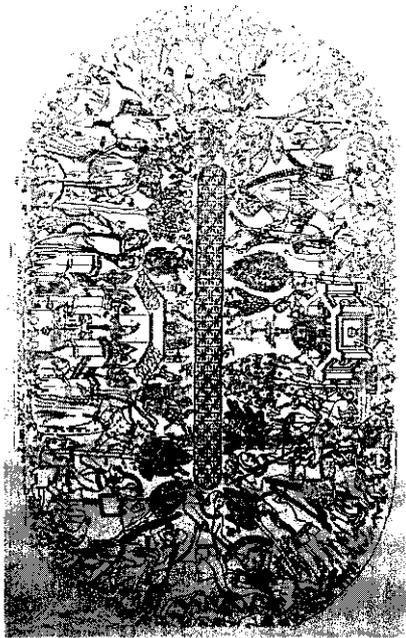


Fig. 4a.—Alhambra. Sala de los Reyes. Bóveda lateral izquierda.

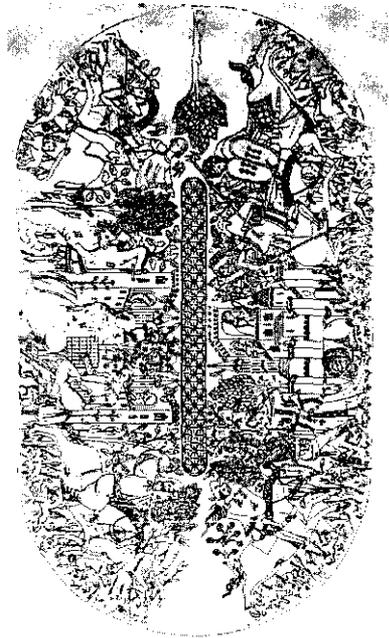


Fig. 4b.—Alhambra. Sala de los Reyes. Bóveda lateral derecha.