

Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Arrayanes de La Alhambra

Carlos Sánchez Gómez

PREÁMBULO: ENMARQUE HISTÓRICO DEL CONJUNTO MONUMENTAL

EL ESTADO DE ABANDONO QUE LA ALHAMBRA VENÍA padeciendo desde mediados del siglo XVIII vino motivado por la caída en desgracia del Marqués de Mondéjar (alcaide perpetuo de la Alhambra), tras tomar partido por los Austrias en su pugna sucesoria con los Borbones. Una vez concluida la guerra de Sucesión, el Marqués sería privado de sus derechos por Felipe V (1718), viéndose obligado a abandonar su residencia en la Alhambra, el llamado Palacio de los Abencerrajes, que en poco tiempo quedó convertido en un montón de ruinas. En 1750 la corona se apropió de los recursos destinados a obras de conservación desde tiempos de los Reyes Católicos, quedando los palacios nazaries a merced de una pequeña guarnición militar, que no pudo impedir que parte de ellos acabaran habitados por vagabundos.

A principios del siglo XIX la invasión napoleónica convierte el recinto de la Alhambra en fortificación militar, produciéndose modificaciones en las torres y en los palacios, entre otras cabe destacar la transformación del Patio de los Leones en un abigarrado jardín.¹ La salida de las tropas francesas de la Alhambra fue seguida de la voladura de algunas torres, entre ellas la Puerta de los Siete Suelos y no se llegó a mayores pérdidas debido a la rápida intervención del militar español José García que, con riesgo de su vida, cortó las mechas que avanzaban hacia otras torres, según consta en la placa conmemorativa que hoy se conserva cerca de la Puerta del Vino.

1. FORD, Richard. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Ediciones Turner 1980.

El retorno de la Alhambra a manos de la dinastía borbónica no supuso ningún cambio positivo en cuanto a su conservación, es más, en este periodo comenzó la venta a particulares de parte de los edificios y parcelas aledañas a los palacios nazaríes.

INFLUENCIA DE ARTISTAS ROMÁNTICOS EXTRANJEROS EN LOS PALACIOS NAZARÍES

La llegada a Granada a finales de la segunda década del siglo XIX de viajeros románticos y artistas de gran sensibilidad, como Washington Irving, Richard Ford y otros, que denunciaron el estado de abandono en que se encontraba

la Alhambra supuso el comienzo de una toma de conciencia de la necesidad de restaurar los palacios nazaríes. Esto ya constituía un cambio importante en la forma de pensar y de plantear el futuro de los monumentos históricos, pues poco menos de cincuenta y cinco años antes la Academia de Bellas Artes de San Fernando había

acordado levantar los planos de la Alhambra para “...*conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos singularmente de aquellas que están expuestas a perecer con el transcurso del tiempo...*”

La aceptación de la ruina como el resultado de un proceso inevitable se transforma ahora en una voluntad por detenerlo o dilatarlo mediante la restauración. Curiosamente, en 1828 se aprueba el “*Reglamento para el cuidado, aseo y buen régimen que debe observarse en el Real Palacio de la Alhambra de Granada*”. En dicho texto premonitoriamente se advertía: “*El palacio se enseñara en todo tiempo, pero no se permitirá entrar en él más personas que las que marquen las papeletas de que se hablará y estas sin capas, ni palos, sino bastones de jurisdicción o de puro adorno*”.² Poco después, un compañero de viaje de Washington Irving, el príncipe ruso Dulgorouki, preocupado por el deterioro de las yeserías y mármoles que cubren las paredes de las estancias alhambrenas, llegó al extremo de regalar un libro de

La aceptación de la ruina como el resultado de un proceso inevitable se transforma ahora en una voluntad por detenerlo o dilatarlo mediante la restauración

2. Archivo Alhambra (AA). Legajo 203/5.

firmas, para evitar que todo viajero que quisiera perpetuar la memoria de su visita a la Alhambra siguiera grabando su nombre en los muros de los palacios nazaríes. Esto ocurría el 9 de Mayo de 1829.³

PRIMERAS OBRAS DE CONSERVACIÓN DE LA ALHAMBRA

En 1839, como probable resultado de las críticas de los viajeros y artistas románticos en cuanto al mal estado de conservación de la Alhambra, se inician pequeñas labores de reparación, pero sin llevar a cabo obras de consolidación arquitectónica. Simplemente se imitan adornos, se limpian los tejados y se realizan labores de limpieza en la fuente del Patio de los Leones y en algunas de sus columnas. Tales operaciones fueron realizadas por albañiles y confinados –la Alhambra entonces también era prisión– sin ninguna dirección facultativa, siendo muy criticadas por los contemporáneos. Giménez Serrano en su *Manual del Artista y del Viajero* (1846) señala: “*las columnas y fuente han sido hace pocos años raspadas inhumanamente destruyendo los preciosos filetes de su cincelado, sus miniaturas y algunas de sus inscripciones*”.

Como resultado de estas y otras actuaciones, mediante Real Orden de 11 de Agosto de 1840, la Reina Gobernadora María Cristina ordenaba la restauración de la Alhambra, mandando al arquitecto del Real Sitio de la Alhambra, José Contreras, *que formara un presupuesto y la gradación de las obras necesarias para asegurar el edificio y restaurar sus adornos árabes*.⁴ Es en este momento cuando de verdad comienzan los trabajos de restauración de los palacios nazaríes, dejando un rastro documental con informes de programación de obras, presupuestos y, quizás lo más importante, las relaciones de obras ejecutadas. Una parte de esta documentación se encuentra en el Archivo de la Alhambra y otra, tal vez más densa y parcialmente inédita, en el Archivo

3. Álbum de firmas de la Alhambra (colección de firmas de visitantes del monumento a partir del 9 de Mayo de 1829, en que lo inauguró el donante del primer tomo, príncipe Dulgorouki en su viaje a Granada en compañía de Washington Irving) se finalizó el 20 de Mayo de 1872. A este libro siguieron otros con las siguientes fechas: 2º libro 1872-1883, 3º libro 1883-1893, 4º libro 1893-1895, 5º libro 1895-1896.

4. AA. Legajo 288

del Palacio Real, dada la adscripción administrativa de la Alhambra al Real Patrimonio.

En noviembre de 1840 y como primera actuación, el arquitecto José Contreras elabora un presupuesto de obras urgentes en el Palacio Árabe alertando sobre la ruina inminente y la necesidad de reparación de los siguientes espacios: Galería del Peinador de la Reina y Galerías del Patio de los Arrayanes.

INICIO DE LA FOTOGRAFÍA COMO REPRESENTACIÓN

A mediados de 1839, Daguerre da a conocer en París el invento de la fotografía, lo que va a suponer un cambio radical en el modo de representar. La subjetividad que se produce en el proceso artístico (visión-paso por el cerebro-mano del artista) quedaba simplificada y hasta minimizada

en el proceso fotográfico (objetivo-sensibilización-revelado), aportando al mismo tiempo una mayor fiabilidad documental. En sus comienzos, la fotografía consigue imágenes únicas sobre un soporte de cobre plateado; es el daguerrotipo, con un tamaño máximo llamado de plena placa similar al A-5, llegando por subdivisiones hasta 1/16 de placa. La vigencia en la utiliza-

ción del daguerrotipo abarca desde 1839 a 1851. Muy poco después, Talbot inventa un procedimiento que permite la reproducción múltiple en papel a partir de un negativo de papel encerado, es el Talbotipo o Calotipo y se utiliza entre 1841 y 1860. El descubrimiento en 1851 de un negativo de cristal emulsionado con colodión húmedo permitía, a su vez, una mayor definición en las copias sobre papel, constituyendo el procedimiento más empleado por los fotógrafos del siglo XIX, pues llegó a usarse hasta la década de los 90. En los años 80 se impondría con cierta rapidez un nuevo procedimiento -el llamado gelatino-bromuro- que añadía definición (menor grano) y acortaba sensiblemente los tiempos de exposición, permitiendo la aparición de personas y animales en el paisaje urbano fotografiado. El tiempo de exposición en los primeros daguerrotipos era especialmente largo en condiciones normales de luz, pero los sucesivos avances técnicos lograron una importante reducción.

La subjetividad que se produce en el proceso artístico quedaba simplificada y hasta minimizada en el proceso fotográfico, aportando al mismo tiempo una mayor fiabilidad documental

Como dato significativo, está documentado que el fotógrafo alemán August Lorent obtuvo en 1858 una fotografía del interior del Mirador de Lindaraja después de tres horas de exposición sobre negativo de papel encerado.⁵

Al mismo tiempo que se producían avances en los procedimientos químico-fotográficos, se investigaba con la imagen. En las primeras décadas de la fotografía resulta fundamental la aportación del escocés Sir David Webster, al lograr obtener una visión tridimensional a partir de una doble vista tomada con una cámara binocular. Este alarde fue posible técnicamente a partir de 1849 y los aparatos para visualizarla cosecharon un gran éxito en 1851, a raíz de la presentación del aparato de Duboscq en la Exposición Universal de Londres, celebrada en el Crystal Palace, donde a la Reina Victoria le causó una profunda impresión. A partir de este momento, las colecciones de vistas estereoscópicas contribuyeron a difundir poderosamente la fotografía de ciudades y monumentos.⁶

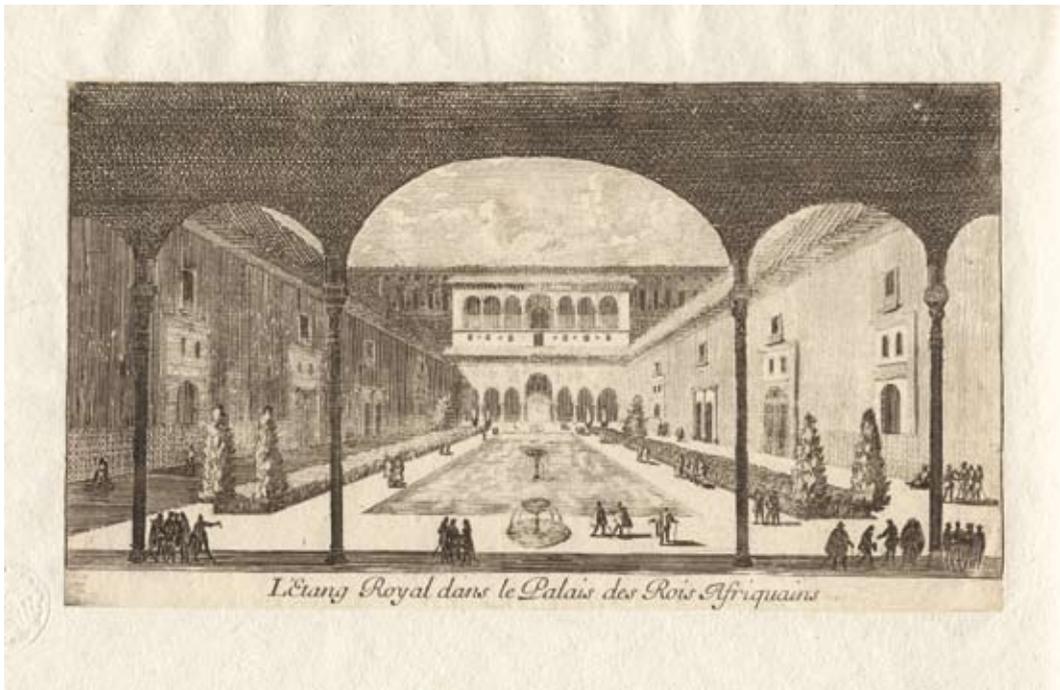
En 1853 la granadina Eugenia de Montijo contraía nupcias con Napoleón III, convirtiéndose así en emperatriz de los franceses. Cabe preguntarse si el origen de Eugenia no influyó en la elección de Granada como destino fotográfico irrenunciable. El hecho es que durante esta década se desplazaron a la ciudad de la Alhambra numerosos fotógrafos y editores gráficos, que hicieron posible que hoy podamos disponer de una gran cantidad de vistas fotográficas de la Alhambra. Estos nuevos operadores contribuirían decisivamente a enriquecer el gran corpus iconográfico que posee la ciudad de Granada, alimentado desde el siglo XVI por numerosos dibujantes y grabadores.

LA IMAGEN COMO HERRAMIENTA DE LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO: EL CASO DEL PATIO DE LOS ARRAYANES

La coincidencia en el tiempo de circunstancias tales como el comienzo de las restauraciones en la Alhambra y el desarrollo de los procesos fotográficos ofrece la posibilidad de

5. PIÑAR SAMOS, Javier. *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*. Granada 1997.

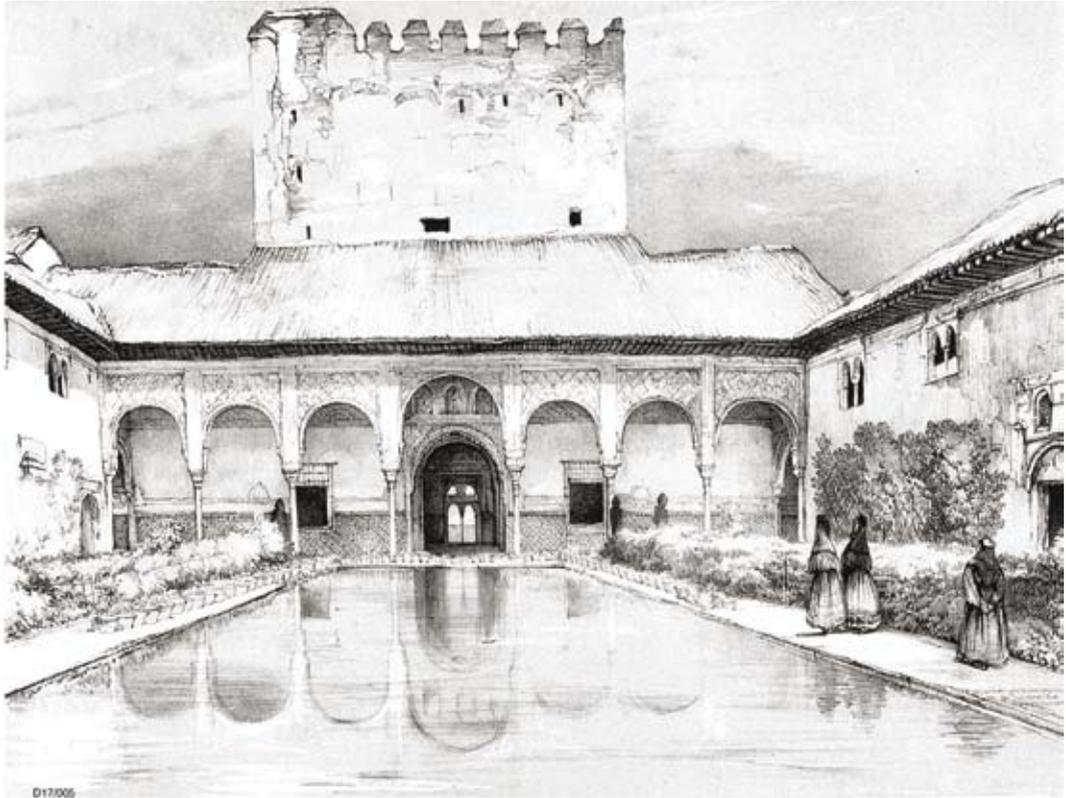
6. Ver nota 5.



1. 1668. Louis Meunier.

visualizar unas transformaciones arquitectónicas y decorativas que, de otro modo, aparecerían opacas o pasarían desapercibidas. Para reconstruir estas secuencias es necesario ayudarse de la documentación sobre obras existente tanto en el Archivo de la Alhambra como en el Archivo General de Palacio; pero, al propio tiempo, es necesario recurrir a aquellas escasas fuentes que testimonian el paso de profesionales de la fotografía por la Alhambra. En sus mutuas relaciones, tales fuentes pueden suministrar con cierta precisión dataciones para ciertas obras y, al mismo tiempo, dataciones para determinadas expediciones fotográficas, que no sería posible conocer sin una atenta lectura del contenido de las imágenes.

De los diversos espacios de la Alhambra sobre los que pueden articularse series fotográficas susceptibles de análisis (Puerta de la Justicia, Patio de los Arrayanes, Patio de los Leones, Partal y Patio de la Acequia en el Generalife) es el Patio de los Arrayanes el que cuenta con un repertorio más amplio. La primera imagen conocida de este espacio es una calcografía cuyo autor es el grabador francés Louis Meunier (fig. 1) y que puede fecharse en torno a 1668. Representa la vista de la fachada sur tomada desde la Puerta de la Sala de



la Barca y coincide en proporción con el espacio representado, excepto en la escala de los personajes que la animan, defecto éste muy común en la mayoría de los grabados de los siglos XVII y XVIII. Hay varios detalles importantes en esta primera imagen, que constituyen un punto de partida para el análisis gráfico posterior. En primer lugar, ya en esa temprana fecha ha desaparecido la baranda entre columnas de la galería alta de la fachada sur. Por otra parte, en los dos surtidores de agua de los extremos del estanque y en el centro del mismo se representan unas fuentes con taza alta. Con respecto a la vegetación, puede observarse en las largas mesas de arrayán la existencia de un ciprés en el centro y dos en los extremos; por último, un zócalo de azulejos remata las fachadas de levante y poniente del patio.

Dos litografías, realizadas por John F. Lewis en 1833 y por Joseph-Philibert Girault de Prangey en 1836 (figs. 2 y 3), constituyen las siguientes imágenes conocidas de este patio. Compuestas ambas con similar punto de vista, representan la fachada opuesta a la del grabado de Meunier:

2. 1833. John F. Lewis.



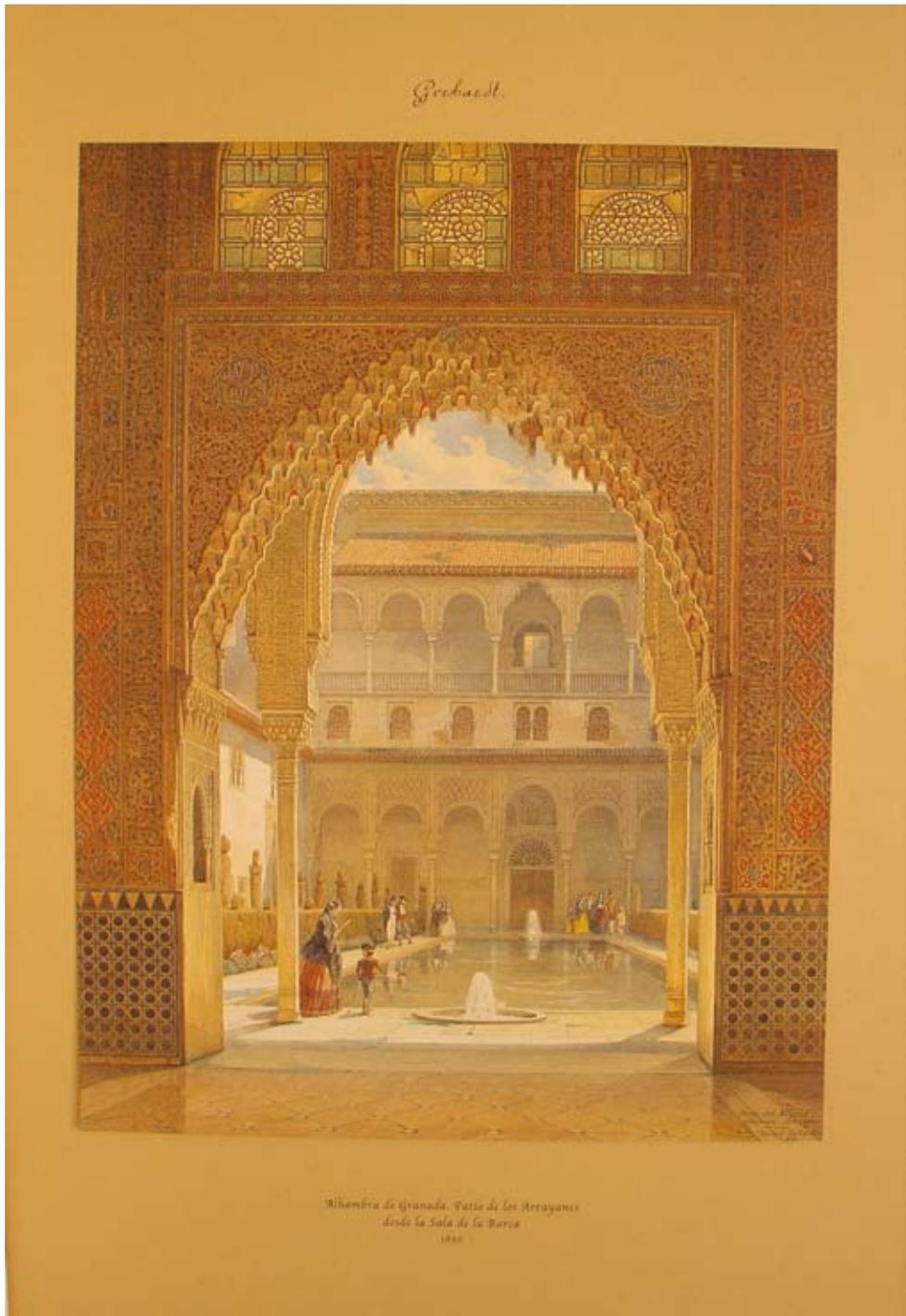
3. 1836. *Joseph-Philibert Girdult de Prangey.*

sobre la galería previa a la Sala de la Barca, con su cubierta a un agua, destaca la escala de la Torre de Comares. Se mantienen en estas vistas los cipreses que remataban las mesas de arrayán, aunque han desaparecido ya las fuentes altas y el zócalo de azulejos de las fachadas de Levante y Poniente.

Estas imágenes prefotográficas no tienen una clara continuidad con las primeras fotografías, dado que no se ha localizado, hasta el momento, ningún daguerrotipo del Patio de los Arrayanes. Sin embargo, es posible aproximarse al aspecto que ofrecía el patio en la década de 1840 merced a una acuarela encargada por el Duque de Montpensier⁷ al pintor paisajista Eduard Gerhardt, quien representó la fachada sur desde el interior de la Sala de la Barca (fig. 4). Fue realizada entre Junio de 1849⁸ y 1850 y es tal el nivel de precisión de

7. Biblioteca de S.A.R. el Infante Duque de Montpensier. Palacio de San Telmo. Acuarela de las carpetas del Palacio.

8. Libro de firmas de la Alhambra. Folio 74v. Eduard Gerhardt.



4. 1850. Eduard Gerhardt.



5. 1851. Edward King Tenison.

lo representado, que puede pensarse en el uso de una fotografía como auxiliar en la ejecución de la acuarela.

En la imagen observamos ya la baranda metálica colocada en la galería alta a raíz de las obras acometidas en 1841-42, momento en que fue reconstruida prácticamente toda la parte alta de dicha fachada. Esta obra tuvo fuerte crítica⁹ y obligó a José Contreras a justificarse en un informe de 1843, donde señala que *“se ha hecho de nuevo la mayor parte de sus aleros y celosías de madera iguales en un todo a los antiguos”*, afirmando que la baranda se había hecho en hierro *“en lugar de la de madera que antes tenía”*, pero que el arquitecto no tuvo intervención alguna en dicha colocación. Respecto a la vegetación, puede observarse en la acuarela que las mesas de arrayán tienen un aspecto cuidado pero, a diferencia con el grabado de Meunier, han aumentado el número de cipreses intercalados, por lo menos a ocho y, además, están

9. AA. Legajo 203/2



6. 1852. Pablo Marés (?)

recortados con penachos al gusto de la época; al tratarse de un arrayán antiguo, está haciendo tronco y deja claros que se intentan macizar con boj y macizos de flor.

La primera vista fotográfica conocida del Patio de los Arrayanes es un calotipo realizado por Edward King Tenison en 1851.¹⁰ Al localizarse en el libro de firmas su visita el 9 de Septiembre de ese año (fig. 5), acompañado de su mujer Louisa¹¹ y su hija, puede adelantarse en dos años la toma de esta fotografía, pues hasta ahora se consideraba como cierta la fecha de 1853. El punto de vista elegido por Tenison es el mismo que el de las litografías de Lewis y Girault de

10. Libro de firmas de la Alhambra. Folio 85. Edward King Tenison.

11. TENISON, Louisa. *Castille and Andalusia*. London. Richard Bentley 1853.



7. 1853. *Francisco de Leygonier.*

Prangey: una visión desde el extremo del estanque en la fachada sur; pero la imagen abarca menos amplitud que las estampas, debido sin duda a la limitada apertura del objetivo de la cámara en esa temprana fecha. Lo que observamos en la imagen certifica exactamente lo representado en las litografías: la visión de la fachada norte del patio con su cubierta a un agua, que arranca desde la Torre de Comares, el estanque y la mesas de arrayán más descuidadas que en la acuarela de Gerhardt, pero con el mismo número de cipreses intercalados y los macizos de boj tratando de ocultar el tronco del arrayán. Observando con detenimiento la fotografía, podemos comprobar también el ondulado de la cubierta, el movimiento del alero y la deformación de las limas.

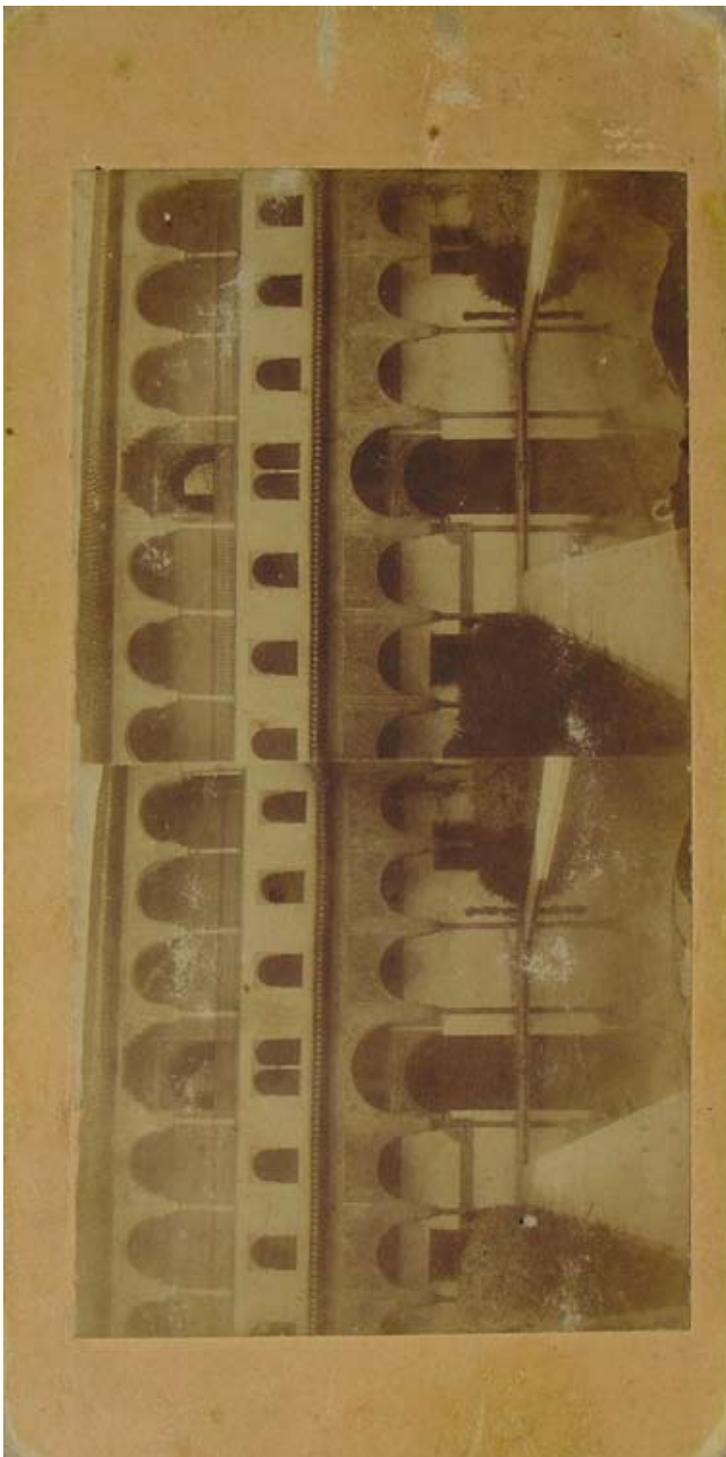
Es probable que fuera el barcelonés Pablo Mares quien realizara la siguiente fotografía conocida del patio, en 1852 (fig. 6). El punto de vista cambia con respecto a Tenison, pues se acerca un poco más a la fachada sur, colocando la cámara en uno de los laterales de la alberca. Al descentrar la imagen,



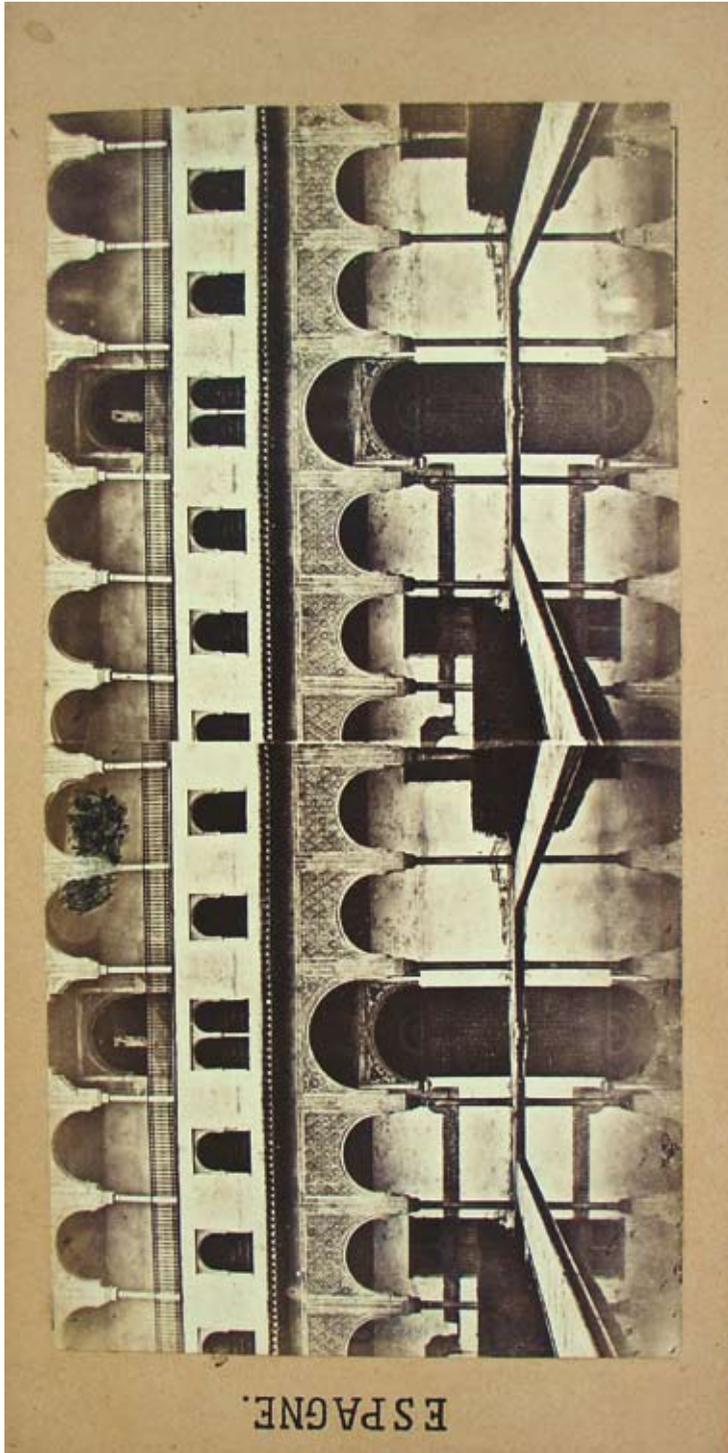
8. 1854. *Charles Clifford.*



9. 2 de abril de 1855. *John Gregory Prace.*



10. 5 de septiembre de 1856. Carpentier.



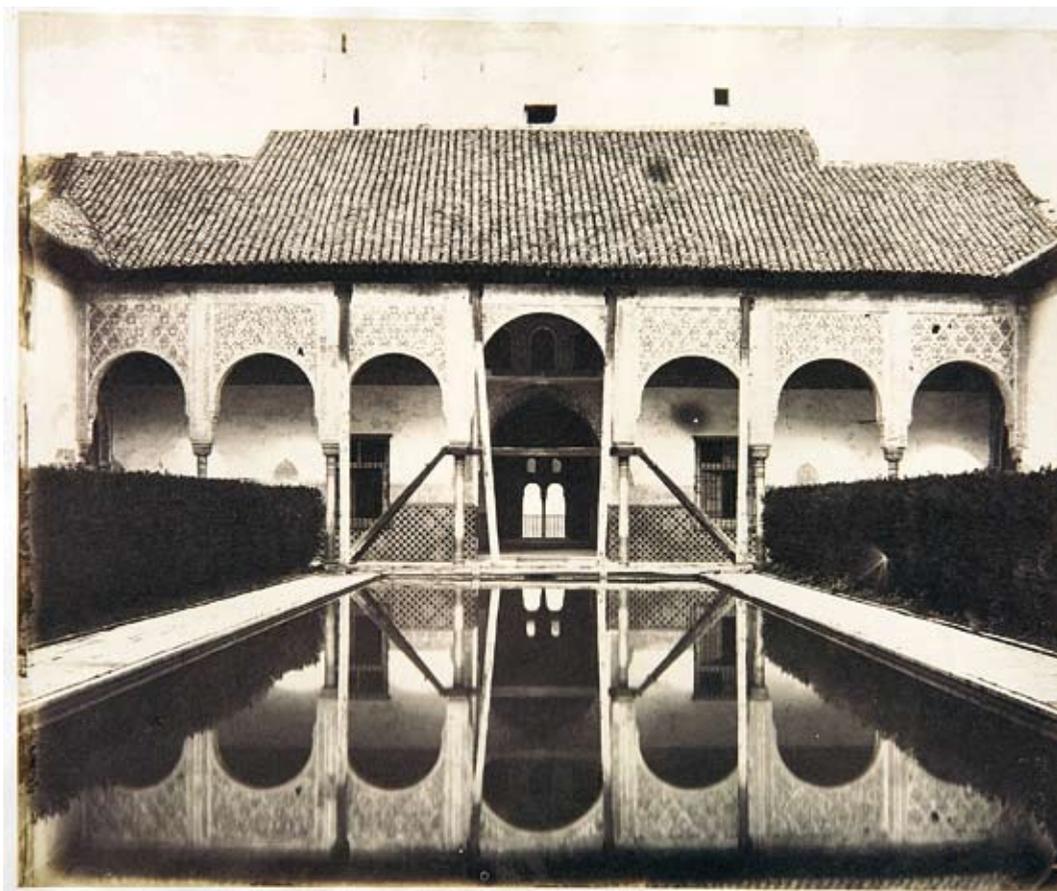
11. 1857. Alexis Gaudin.



12. 1858. Charles Soulier.

nos permite observar con detalle las losas de mármol de una sola pieza que rodean la alberca y la mesa de arrayán del otro lado, donde comprobamos que está más cuidado que en la de 1851 y se han recortado los cipreses de modo idéntico a lo representado en la “acuarela de Gerhardt”.

Al francés afincado en Sevilla Francisco de Leygonier está atribuido el calotipo que no dudamos en fechar en 1853 (fig. 7), en razón al crecimiento del arrayán. El punto de vista más lateral nos permite observar como el seto se ha hecho árbol, apareciendo los troncos y separando la masa foliar del suelo; también han sido arrancados los cipreses intercalados en la mesa de arrayán, permaneciendo sólo los dobles de los extremos. El hecho de contar con otra fotografía compuesta por Charles Clifford en 1854, en la que ya aparece arrancado todo el arrayán y los cipreses, nos permite datar con precisión la de Leygonier. La imagen de Leygonier nos aporta



una información trascendental, al poder apreciar que las tres pilastras de los arcos están muy desplomadas respecto a sus columnas. Es posible así relacionar esta evidencia con el presupuesto de obras para 1854, redactado por el arquitecto Juan Pugañaire, donde hace referencia al desplome de la galería y propone contener “*los restos con armadura de hierro y aplomar las columnas, no derribándolo y construyendo de nuevo a menos que sea del todo necesario. Si derribamos de un todo la galería, como medio más fácil y menos comprometido se levantará contra nosotros una cruzada de anticuarios y artistas y nuestra conciencia nos empujaría a militar al lado de nuestros contrarios*”.

Volviendo atrás en el estudio de las restauraciones de la Alhambra, está documentado que en 1846 se efectuaron obras de reparación en la cubierta de la Sala de la Barca, en una superficie de 326 varas cuadradas (aprox. 227 m²) y

13. 1859. *Louis Masson.*



14. 1859. Charles Clifford.

que fueron encargadas al arquitecto Antonio López Lara.¹² Cabe preguntarse qué se hizo mal en esa reparación para que comenzase la estructura leñosa de la cubierta a empujar hacia el patio, desplomando todo el pórtico de la galería previa a la Sala de la Barca. Una posible respuesta es que se levantaron esos 227 m³ de cubierta en la zona intermedia (sobre la sala) produciéndose un deslizamiento en la zona alta de coronamiento que entestaba en el muro de la Torre de Comares; este movimiento pudo ser imperceptible pero, al retejar la zona levantada, se sumó al empuje, siguiéndole en su movimiento la parte superior del muro interior de la galería; las pilastras y capiteles unidos a estos habían girado en los puntos de contacto con los fustes de las columnas y en algún punto el desplome superó los 25 cm.¹³

12. Archivo General de Palacio (AGP) 12014/21.

13. *Reparación hecha en la galería del Patio de la Alberca del Palacio Árabe de la Alhambra por el Administrador Comandante Don Ramón Soriano*. Coronel de Ingenieros. Madrid. Imprenta del Memorial de Ingenieros 1865.



La siguiente fotografía en el tiempo corresponde al fotógrafo inglés afincado en España Charles Clifford. De él hay documentadas al menos tres estancias en Granada. A la primera de ellas, que tuvo lugar en el segundo semestre de 1854, (fig. 8) corresponde la imagen citada, en la que se puede comprobar que se han arrancado en su totalidad las mesas de arrayán y los cipreses intermedios, observándose nítidamente los pequeños plantones que, ayudados por cañas, formarán el futuro seto. El punto de vista, vuelve a estar en el otro extremo del estanque y es el más centrado de cuantos hemos comentado; por esta razón, no se puede apreciar desplome alguno en las pilastras.

15. 1860. De Clerq.

Junto a los profesionales de la fotografía, hubo muchos viajeros que, sin intenciones comerciales explícitas, fotografiaron en la Alhambra. Uno de estos fue el inglés John Gregory Crace, del que hemos localizado un pequeño álbum familiar en el Victoria & Albert Museum (fig. 9). Su visita tuvo lugar el 2 de abril de 1855, tal y como consta en el propio álbum y como corrobora el registro de su nombre en el libro de firmas de la Alhambra. Realizó tres fotogra-



16. 1861. *Louis Masson.*

fías en el monumento, dos de ellas del Patio de los Leones y una del Patio de los Arrayanes. La importancia de esta última radica en que coincide con el momento en que se estaba apuntalando la galería porticada desplomada, aportando un documento inédito de naturaleza cuasi periodística. El punto de vista es nuevo y se sitúa al otro lado del seto de arrayan, cerca de la entrada al Patio de los Leones. Se observa el andamio montado con palos de chopo, necesario para hacer correctamente la entrega de los puntales en



el estribado de la galería porticada. También nos aporta la información del correcto crecimiento del seto de boj, todavía ayudado por las cañas.

La permanencia del apuntalamiento de la galería norte durante casi cuatro años permite contar con la primera vista fotográfica de la galería sur de patio. Se debe a uno de los pioneros de la estereoscopia, Carpentier, quien en su visita del 5 de Septiembre de 1856 se registra en el libro de firmas como *photographiste de Paris* (fig. 10). La intención de con-

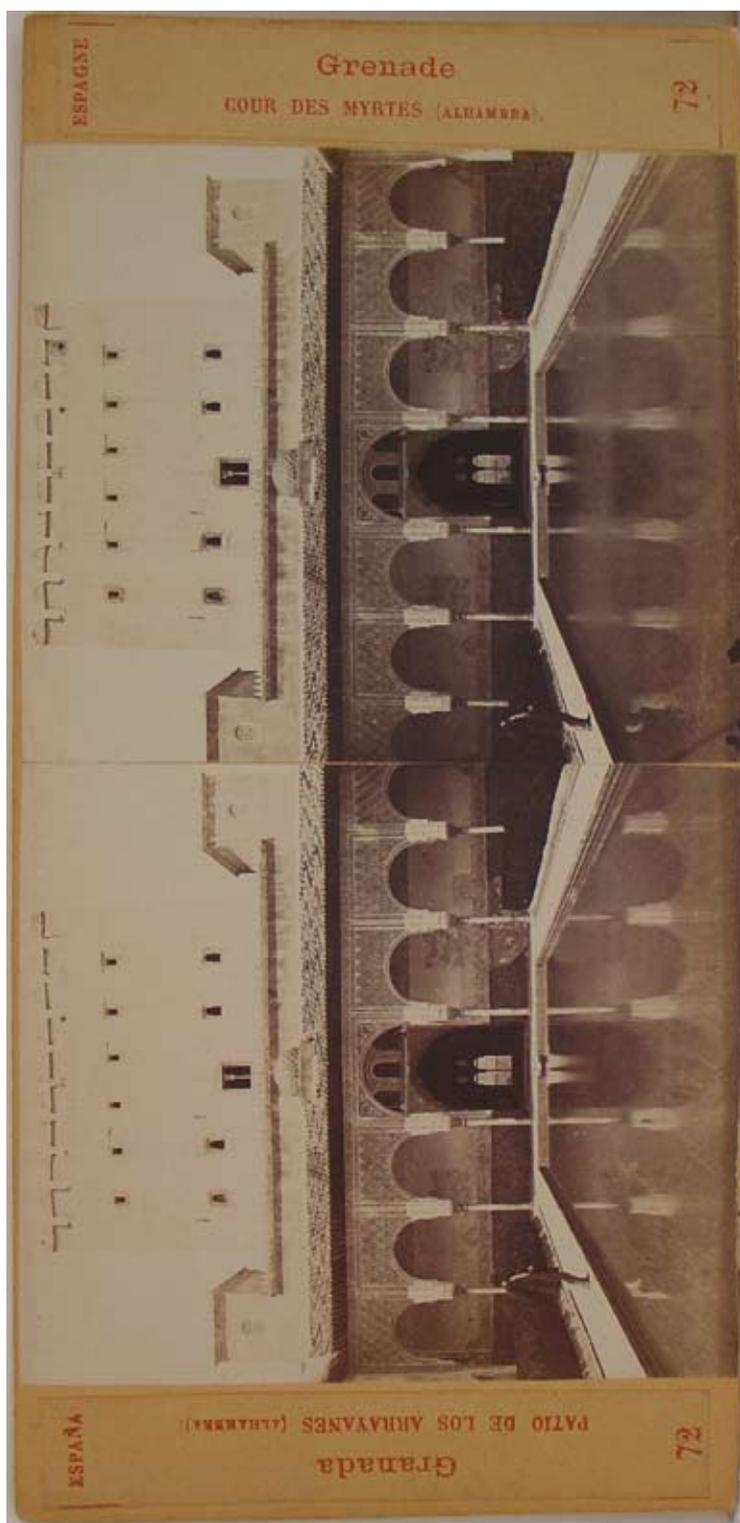
17. 1861. *Louis Masson.*



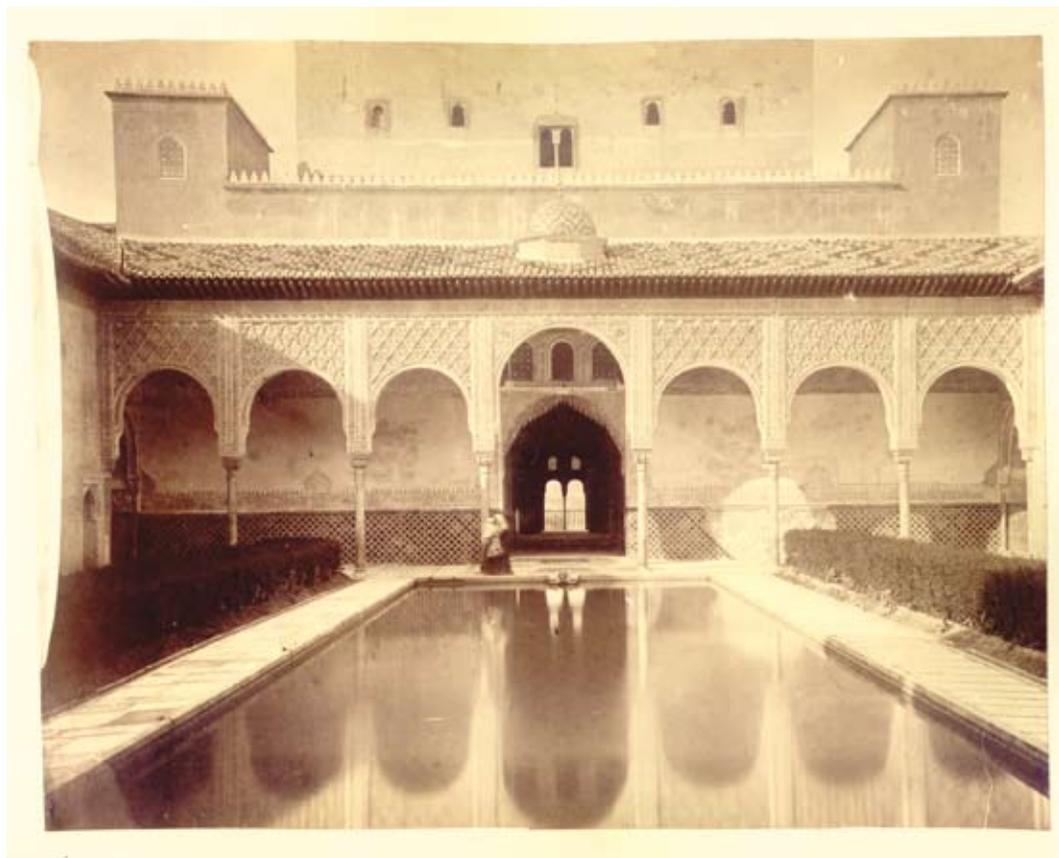
18. 1862. *Charles Clifford*. feccionar una serie de vistas sobre España muy cuidada y homogénea es probable que le llevara a desechar la imagen del patio apuntalado, centrandó su atención en la galería sur y tomando como punto de vista el borde izquierdo de la alberca. Esto permite comprobar el gran crecimiento de las mesas de arrayán durante año y medio y sirve para constatar la información sobre el inicio en Agosto de 1855 del enchapado de piedra de los bordes y meseta del estanque de Arrayanes,¹⁴ anotado en la memoria de las obras ejecutadas en el año de 1856 por Manuel Blanco Valderrama. En esta imagen se observa perfectamente la sustitución de la piezas de mármol de Macael y la colocación de un borde o alicer en todo el perímetro del estanque.

Poco después que Carpentier, el editor francés Alexis Gaudin mandaba componer y comercializar en 1857 la mayor colección de estereoscopias sobre España realizada hasta el momento, con más de 400 imágenes. Entre ellas, 41 corresponden a Granada, siendo 32 de estas vistas de

¹⁴ AGP. 12017/28.



19. 23 de mayo de 1863. Ernest Lamy.

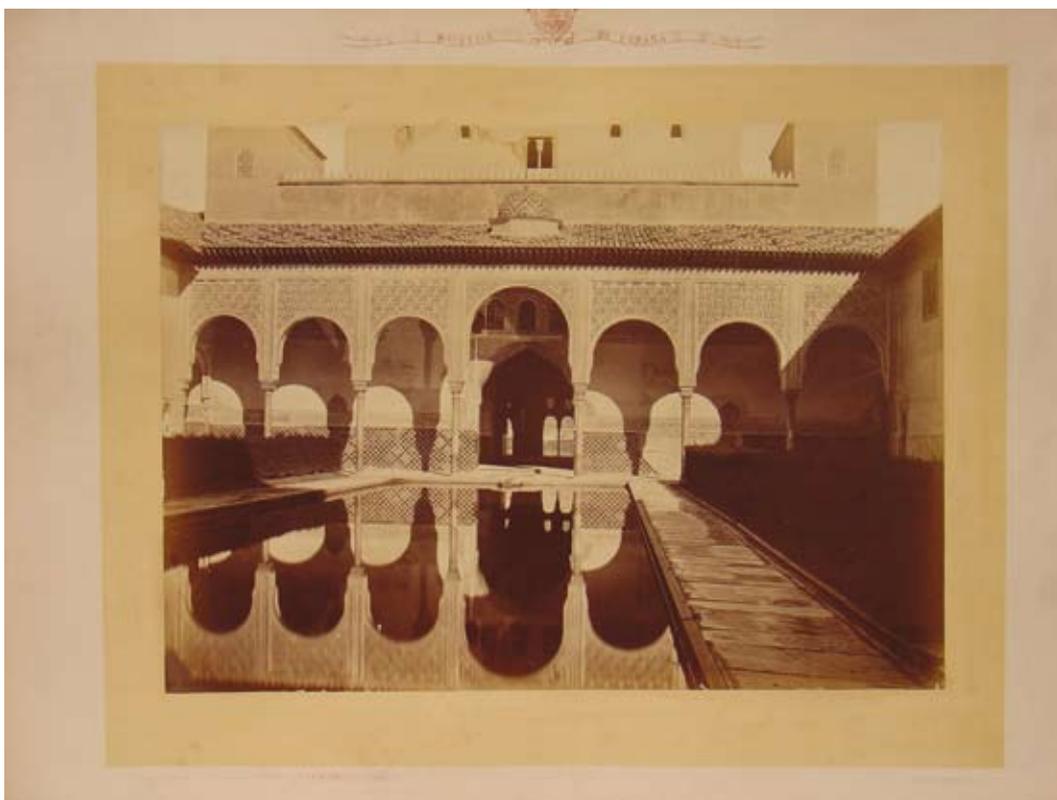


20. 1863. R. P. Napper.

la Alhambra. El fotógrafo desconocido enviado por los Gaudin¹⁵ tomó la misma decisión que Carpentier, rechazando la fachada apuntalada y eligiendo el punto de vista justo bajo el apuntalamiento para recoger la imagen de la fachada sur (fig. 11). El cambio producido en el año que media entre ambas fotografías es la eliminación de los cipreses en los extremos de las mesas de arrayán.

En torno a 1858, la firma Clouzard-Soulier encarga a uno o varios fotógrafos la toma de imágenes de varias ciudades de España, que pasarían a engrosar con posterioridad el catálogo de la firma Ferrier-Soulier. Son 31 los pares estereoscópicos de vidrio que se publicaron sobre Granada, de los que 17 tienen como motivo las estancias de la Alhambra.

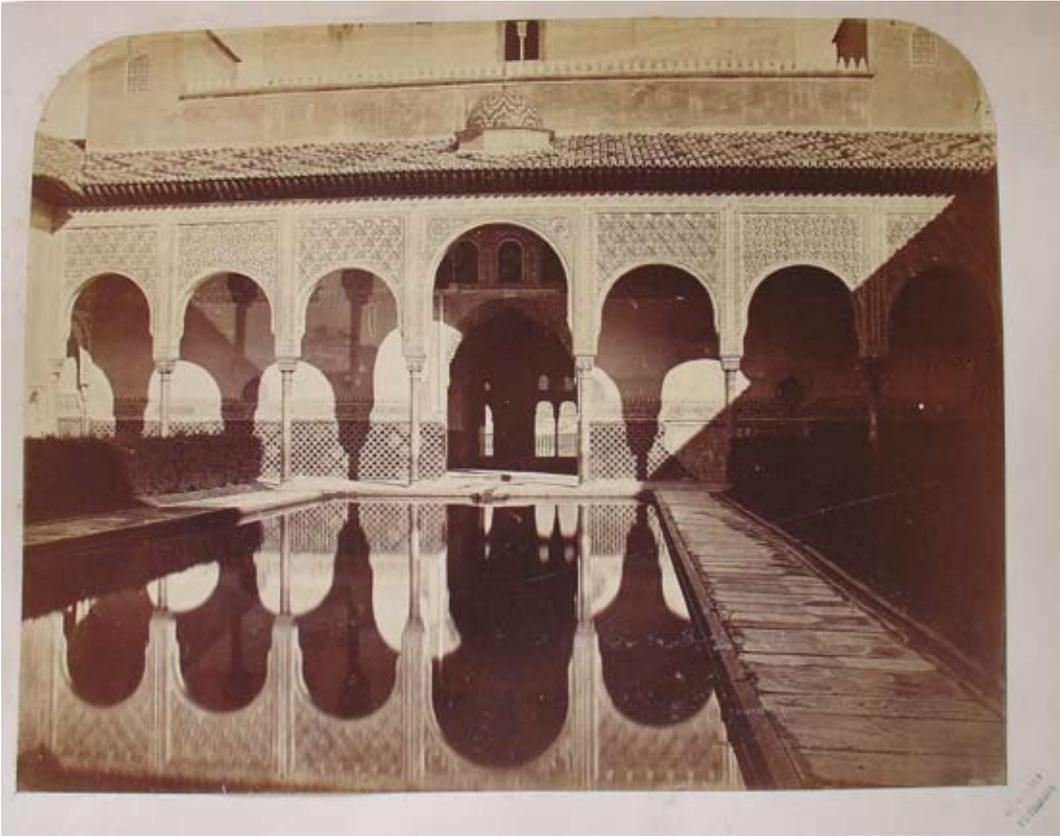
15. Revista *La Lumière* (facsimil). Collection du journal La Lumière fondé et dirigé par M.B.R de Monfort fondateur de la société Heliographique de Paris. Beaux-Arts-Heliographie – Sciences. Volume I 1851-1855. Volume II 1851-1860. Jeanne Laffitte 1995.



Curiosamente, el fotógrafo seleccionó esta vez la fachada norte del Patio de los Arrayanes, centrándola y enmarcando exclusivamente el apuntalamiento de la galería (fig. 12). En el par de la izquierda de la estereoscopia se observan claramente las iniciales C.S. (Clouzard-Soulier o Charles Soulier).

21. 1865. *Jean Laurent.*

No se ha encontrado constancia documental del comienzo de los trabajos de reparación de la galería del patio de la Alberca, pero a partir de la documentación fotográfica podemos encajarlo en el primer trimestre de 1860. Existe una imagen de Louis Masson, fotógrafo francés residente en Sevilla, que cabe fechar a final de 1859 (fig. 13), donde el arrayán ha crecido de una forma espectacular -calculamos que cerca de los dos metros de altura por comparación con el tamaño de las columnas- y la galería permanece apuntalada. La referencia cronológica de esta imagen puede obtenerse por comparación con un calotipo tardío realizado por Louis de Clercq a finales de Abril de 1860 (fig. 15), que representa la fachada opuesta y donde el arrayán conserva la misma altura. Pueden apreciarse en la imagen dos cuer-



22. 1865. *Dubois*.

das lanzadas sobre las mesas de arrayán y el estanque, que cortan el paso por los bordes de la alberca hacia la galería norte. Es muy probable que se corresponda con el momento en que se está reparando la galería mediante un ingenioso mecanismo ideado por Ramón Soriano, que ostentaba en esas fechas el cargo de Administrador Comandante de la Alhambra y coronel de ingenieros.¹⁶ Aunque en la descripción de los trabajos precisa que se tardaron solamente siete horas en llevar toda la fachada a plomo, en el resto de las obra de remodelación de la fachada, dirigida ya por Rafael Contreras (decorador adornista de la Alhambra desde 1847), e hijo del arquitecto José Contreras, se tuvieron que emplear varios meses o quizás un año según se deduce de otra imagen de Masson tomada desde la Sala de la Barca hacia la fachada sur, donde se observa el arrayán cortado a

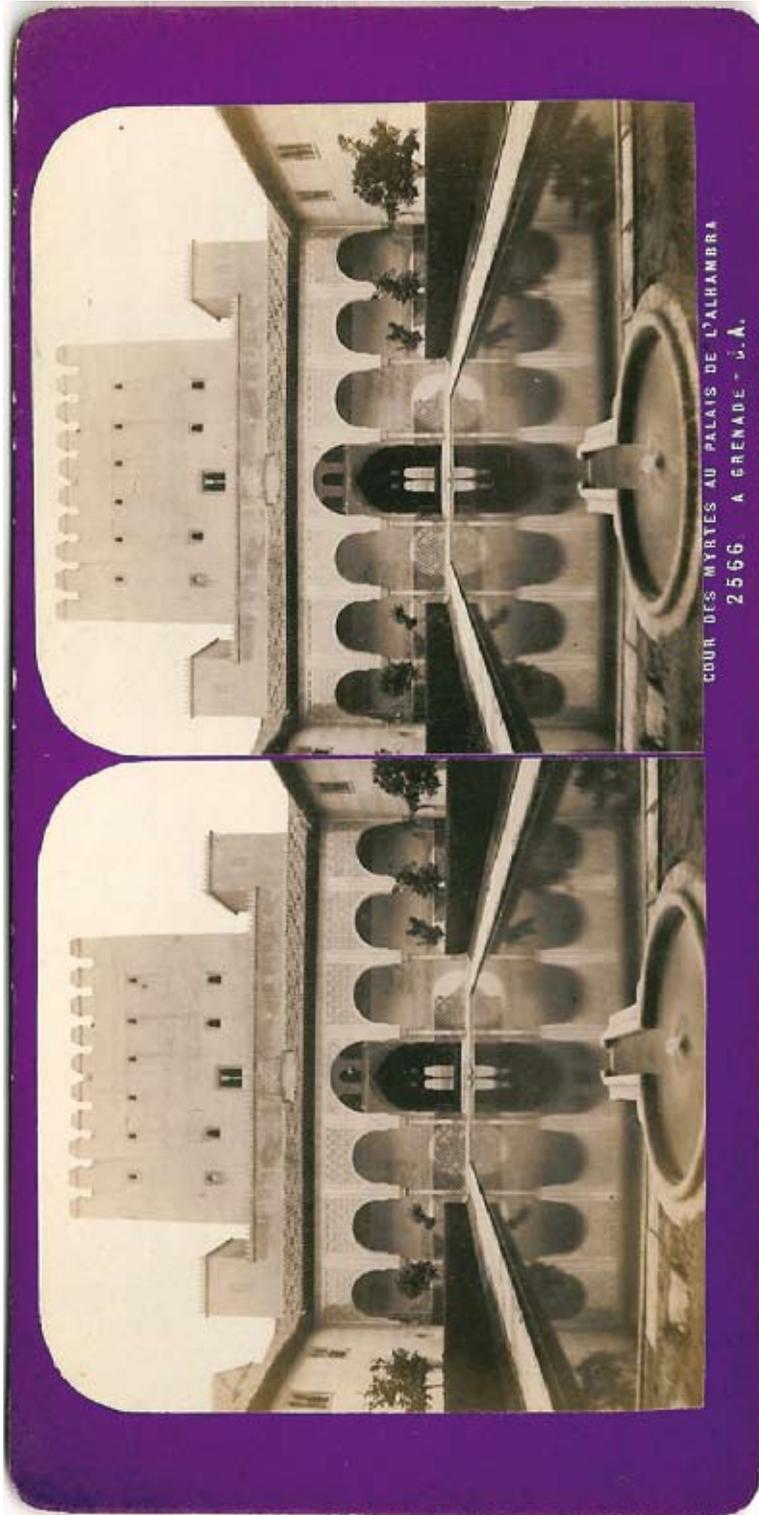
16. Ver nota 13.



la altura de un metro e incluso los nuevos brotes con unos 30 ó 40 cms (fig. 16). Estos cambios aconsejan situar esta toma a mediados de 1861, pudiendo incluso observarse en la imagen que no han finalizado las obras, pues queda aún descubierta la solería que se tuvo que levantar para aplomar las basas que soportan las columnas del pórtico reparado.

También es de Masson la primera imagen que conocemos del resultado de toda esa intervención, siendo de la misma fecha que la anterior, pues el arrayán está igual (fig. 17). En ella puede observarse que se han cerrado las dos ventanas con reja que se habían abierto en la Sala de la Barca en fecha temprana y el gran invento nada justificado de Rafael Contreras: dos torrecillas almenadas flanqueando la de Comares y un muro también almenado que los une y que sirve como canal maestra para recoger las aguas de la nueva cubierta de la Sala de la Barca; por último, otro capricho mas del restaurador: un cupulín de escamas imbricadas sobre el faldón de cubierta de teja vidriada multicolor de la

23. 1866. *Ramón Soriano.*



24. 1867. J. Andrieu.

galería, quizás porque había quedado muy satisfecho con el que inventó sobre la cúpula de media naranja del templete de levante en el Patio de los Leones. Progresaba de esta forma el proceso de “otomanización” de los palacios nazaríes. La imagen de esta fachada será el otro emblema fotográfico de la Alhambra, siendo tan reproducida como la del templete de Leones. No habrá ya cambios sustanciales en ellas hasta que en 1933 y 1934 Torres Balbás elimine ambas cúpulas de escamas imbricadas.

La secuencia casi anual de imágenes se continúa con la de la fachada norte realizada en 1862 por Charles Clifford (fig. 18) (no conocemos ninguna imagen durante su estancia en 1859, momento en que sí fotografió la fachada sur). Está tomada en octubre, días antes de la visita a la Alhambra de Isabel II (fig. 14). Dos anécdotas a destacar en la excelente imagen: se está cortando la mesa de arrayán y, para tensar el alambre o cuerda que sirve de guía, se protege con un lienzo el fuste de la columna; tampoco se ha terminado el zócalo de alicatado en el hueco cerrado de la ventana derecha de la Sala de la Barca, al parecer porque se acabaron los azulejos. Lo curioso es que nunca se finalizó y así se observa el zócalo inacabado en todas las imágenes hasta 1890.

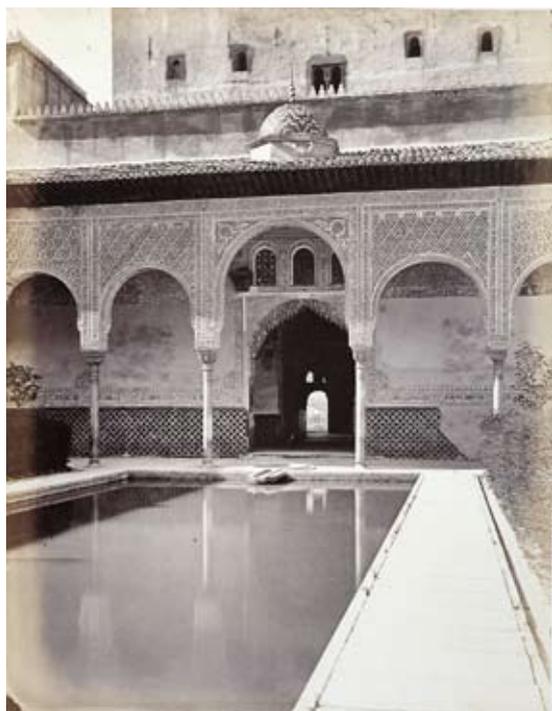
En 1863 el estereoscopista francés Ernest Lamy y el fotógrafo inglés R.P. Napper coinciden en la Alhambra (figs. 19 y 20). De Lamy consta su visita en el libro de firmas el 23 de Mayo y en la serie de 113 vistas estereoscópicas de España en la que el propio Lamy se fotografía con levita negra y pantalón blanco. Hay una en el Patio de los Leones donde se sienta a pintar o a hacer anotaciones al lado de un gran montón de arena, el mismo que aparece en las fotografías de Napper.

De 1864 no se ha localizado aun ninguna imagen inequívoca, aunque cada vez es más difícil concretar la fecha exacta, al ser mínimas las transformaciones en el patio. Es



25. 1870. Charles Mauzaisse.

entonces cuando el muro almenado que une las dos torres puestas por Contreras y que oculta la canal maestra pasa a ser el elemento que nos ayuda a fechar algunas imágenes fotográficas, debido al continuo atranque en la evacuación de las aguas, provocando un aumento progresivo de las manchas de humedad en el revoco. Por este motivo podemos confirmar como de 1865 la primera fotografía del



26. 1871. *George Washington Wilson (John Mann)*.

Patio de los Arrayanes realizada por el fotógrafo Jean Laurent y Minier (fig. 21) y que publicaría en una temprana obra titulada *Museos de España*, así como otra imagen firmada por Dubois (fig. 22), fotógrafo francés con establecimiento en la granadina Cuesta de Gómez nº 26. Lo curioso es que ambas imágenes están tomadas por la misma cámara, desde el mismo punto de vista y con no más de 20 minutos de diferencia en el tiempo. ¿Trabajó Dubois para Laurent? ¿Compró acaso Dubois un segundo negativo de cristal al colodión confeccionado por Laurent? También correspondiente a 1866 es la albúmina que Ramón Soriano utiliza para ilustrar algunas de las separatas de su publicación sobre la reparación de la Galería (fig. 23).¹⁷

Es conocido que el estereoscopista francés J. Andrieu edita en 1867¹⁸ su colección de 322 vistas de las principales ciudades de España, de las que 52 son Granada y, de ellas, 51 de la Alhambra (fig. 24); la única excepción la constituye la Abadía del Sacromonte desde la silla del Moro, por lo que se deduce que ni siquiera paso por la ciudad. En la imagen de Andrieu sobre Patio de Arrayanes se observa un importante cambio en las mesas de arrayán, dado que se han intercalado

17. Ver nota 13.

18. HERVÁS LEÓN, Miguel. "La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por la España de 1867". Separata *Archivo Español de Arte* C.S.I.C. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Instituto de la Historia nº 312. Madrid 2005.

aleatoriamente naranjos y nísperos. Esta circunstancia, que en principio puede ayudar en la datación, es compleja, dado que los árboles crecen, pero también los podan, se secan y se reponen en ocasiones, o sencillamente se eliminan. La vegetación es un indicio del paso del tiempo, pero constituye una prueba equívoca. Es necesario cotejarla con otras informaciones para poder establecer una línea de continui-



GRANADA... 1107... Vista general del patio de los arrayanes y de la torre de Gomez (izquierda) (Alhambra). J. Laurent Maillot

dad en un momento en el que hay pocas transformaciones aparentes y, muchos fotógrafos que se acercan al Patio de los Arrayanes: Mauzaisse, Garzon, Camino, Mann, Frith, etc (figs. 25 y 28).

27. 1871. *Jean Laurent.*

De ahí que una parte de la producción fotográfica de mejor calidad, muestre unos espacios muy similares; esta relativa abundancia de fotografías contrasta vivamente con el parón que sufren las obras de conservación con motivo de las convulsiones políticas e institucionales que se viven entre 1868 y 1875. Sabemos, por ejemplo, que Laurent está en Granada en 1871 y de esa fecha son las dos fotografías de la serie general nº 224 y 1107. La diferencia tan grande de numeración no viene sino a confirmar que iba repo-



28. 1872. Frith.

niendo tomas desde el mismo punto de vista (fig. 27). Casi de ese mismo momento son también las vistas editadas por el fotógrafo y editor escocés George Washington Wilson, pero que en realidad fueron realizadas por John F. Mann el 26 de Julio de 1871. En este caso, la ayuda para la datación no ha sido el libro de firmas, sino la circunstancia de que el fotógrafo grabara la fecha con un alfiler en la placa emulsionada (fig. 26).

Continuando con las pistas que proporcionan los deterioros en el revoco del muro almenado de la galería sur provocados por la humedad, es posible concretar el segundo semestre de 1885 como fecha muy probable de la expedición fotográfica de la casa Lévy por España. Si bien es cierto que algunos datos relativos a otras ciudades andaluzas la sitúan en 1888-1889, las imágenes alhambrenas corresponden inequívocamente a Diciembre de 1885, por lo que es probable que la firma fotográfica organizara más de una expedición. Las diversas tomas realizadas en formato 24x30 y en versión estereoscópica componen una serie muy ilus-



trativa acerca de visitas y reparaciones puntuales. Con respecto al Patio de los Arrayanes (figs. 29 y 30), estas fotografías recogen tanto el desprendimiento del enfoscado en el muro almenado que une las torres como las labores de reparación del mismo y el blanqueado de la fachada, ejecutado probablemente con motivo de la visita de una embajada marroquí,¹⁹ que sería también recogida por la cámara. Tales reparaciones permiten datar como posteriores a ese año algunas de las fotografías de los granadinos Garzón y Camino, realizadas en los años inmediatamente anteriores al pavoroso incendio de 1890.

Algunas modificaciones no arquitectónicas perceptibles en el patio durante estas décadas permiten situar con

29. Diciembre de 1885. Lévy.

19. En el tomo 3º de los libros de firmas de la Alhambra (1883-1893) en el folio 107 rubrican en árabe miembros de la Embajada marroquí y autoridades de Granada. (30 Diciembre 1885). Tomado del libro: *Brevísimo (sic) guía del Palacio Árabe y demás Alcázares que deben visitarse con un estudio del Álbum de la Alhambra por D. Rafael Sánchez Valdivia*. Granada. Imprenta de D. José López Guevara.1900.

mayor precisión ciertos registros fotográficos relevantes. Tal es el caso de la producción del también británico James Valentine (fig. 31), que venía siendo fechada entre 1870 y 1875. Ahora, al observar con detenimiento la vista del Patio de los Arrayanes, ver los pararrayos en la torre de Comares y en las galerías de Levante y Poniente, que se colocaron en el segundo semestre de 1881 y si fijamos la mirada en el muro almenado podemos comprobar que ya se aprecia



30. Diciembre de 1885. Lévy.

la reparación del revoco realizado en Diciembre de 1885 y que se cubrió inmediatamente con una mano de pintura de cal; todo esto retrasa la datación de Valentine por lo menos hasta final de 1886 y quizás hasta 1887 después de observar la fotografía de Camino, fotógrafo granadino, donde vemos que en el muro almenado han comenzado a salir nuevas humedades y son menores que las observadas en James Valentine.

La noche del 15 de Septiembre de 1890 se produce en la Alhambra un tremendo incendio, que destruye por completo los techos de la galería norte de la Sala de la Barca y de la crujía de levante del Patio de la Alberca y, con ellos, toda la obra realizada por Rafael Contreras treinta años antes, torres almenadas incluidas. La fotografía de Valentín Barrecheguren tomada a los pocos días de incendio [32], desde el borde izquierdo del estanque nos muestra la frágil arquería felizmente conservada y la sobre elevación del

muro almenado que unía las dos torres ahora desaparecidas, conservando solamente el enlucido de la última reparación ejecutada en 1885. Al fondo, la Torre de Comares parece observar incrédula el desastre acaecido.

Las obras de reparación comenzaron inmediatamente, el 19 de Septiembre. Desde 1888 era arquitecto restaurador de la Alhambra Mariano Contreras Granja, hijo del decorador-adornista Rafael Contreras. La primera decisión que se adoptó fue la de reconstruir exactamente lo que se

había perdido o, lo que es lo mismo, lo que había proyectado Contreras treinta años antes. En una primera fase se reconstruyeron las Torres, se cubrió de aguas la Sala de la Barca y la galería que la precede se hizo de forma provisional con tejas sin vidriar, volviendo a construir el cupulín inventado por su padre, pero dejándolo inacabado, en mortero de cal. Del techo de lazo que cubría esta galería quedaron restos importantes, pues se desplomó al incen-



diarse primero las vigas que lo sostenían. No obstante, se rehízo en esta primera intervención moldeando en escayola los restos y completando el resto. Del mismo modo, se incluyó en la parte central una media esfera lisa y también en escayola. El aspecto final de esta intervención de urgencia queda reflejado en una fotografía de Rafael Garzon realizada cerca de 1892 (fig. 33). Las obras se paralizaron en Agosto de 1892 por falta de presupuesto y así estuvieron varios años.²⁰ La imagen más nítida de este momento

31. 1886. James Valentine.

20. ÁLVAREZ LOPERA, José. *La Alhambra entre la conservación y la restauración*. 1905-1915. Cuadernos de Arte, XIV 29-31. Granada 1977.

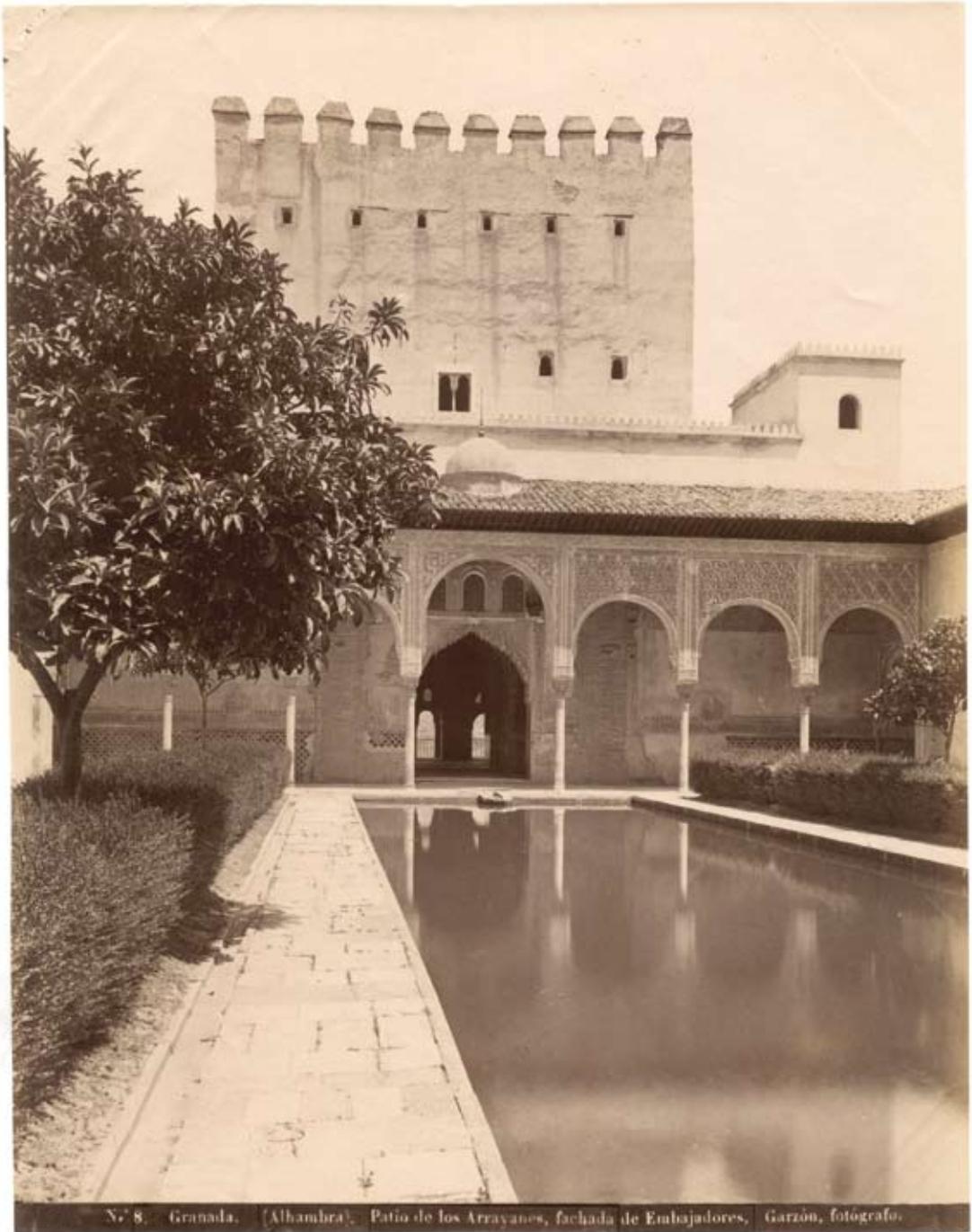


32. 1890. *Valentín Barrecheuren*. puede observarse en una impresión en tarjeta postal de la Casa Hauser y Menet publicada en 1897, aunque bien pudo tomarse en 1894.

En Mayo de 1902, casi diez años mas tarde, se levanta de nuevo la cubierta de la galería, para retejarla ahora con las tejas vidriadas de colores, componiendo los tradicionales dibujos en zig-zag, al tiempo que se remató el cupulín con sus escamas imbricadas, pero esta vez con un diseño menos caprichoso (fig. 34). Los trabajos se acabaron en septiembre. Coincidiendo con estos trabajos, hubo de realizarse la serie devistas estereoscópicas de la casa Underwood&Underwood ambientada con personajes vestidos a la usanza árabe, pues la única vista que hay del Patio de los Arrayanes es la de la fachada opuesta.

Las obras se reanudaron en Enero de 1904, completándose los enlucidos, (fig. 35) yeserías y zócalos de azulejos del interior de la galería, como prueba la fotografía. Estas obras se terminaron en 1905.

El cese de Mariano Contreras como arquitecto de la Alhambra se produce en 1907, nombrándose en ese momen-



33. 1892. Rafael Garzón.

to a Modesto Cendoya arquitecto director, cargo desde el que dirigirá su trabajo hacia otras zonas de los palacios nazaríes. En el Patio de los Arrayanes se produjeron desde entonces pocos cambios que ayuden a identificar fotografías: algún árbol que crece u otro que se seca, cambios de especies vegetales y así hasta 1923, momento en que cesa Cendoya y tiene lugar el nombramiento de Leopoldo Torres Balbás como arquitecto restaurador.



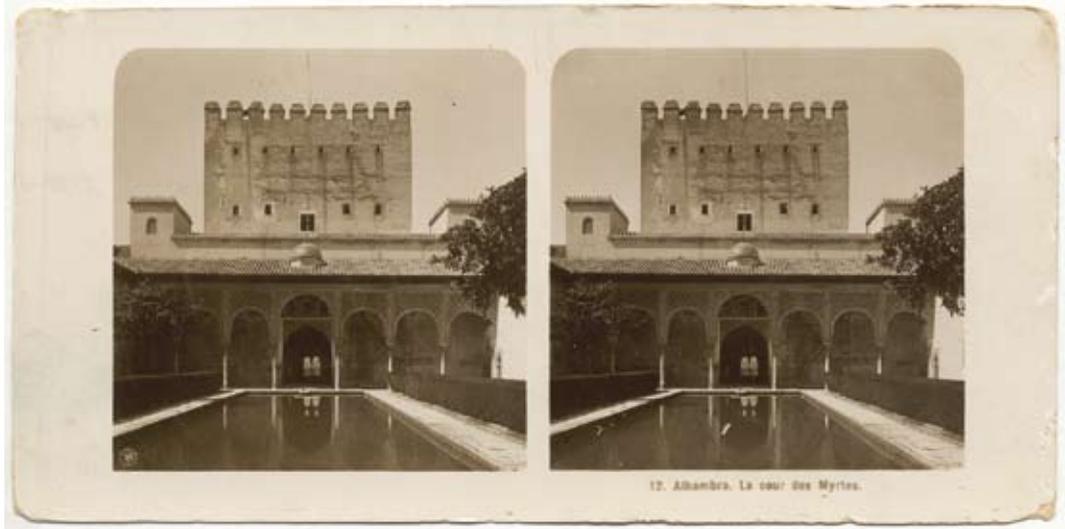
34. 1910. Gallegos.

Con Torres Balbás la Alhambra vivirá sus mejores años. Merced a su gestión, se aplican criterios científicos en todas sus intervenciones, incluso en la que más problemas causó, que no fue otra que el desmontaje en 1934 de la cúpula de escamas imbricadas del templete Oriental del Patio de los Leones.²¹ Un año antes, dejaba escrito en el Diario de obras “...1933-Septiembre: Se arreglaba la galería que precede a la Sala de la Barca. Se había quitado

21. VÍLCHEZ VÍLCHEZ, Carlos. *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás (Obras de restauración y conservación.1923-1936)*. Editorial Comares. Granada 1988.

el cupulín que sobresalía de la cubierta a un agua y las tejas de colores de esta, y el techo y el alero, a los que se les dio aceite.”

Don Leopoldo creía que en el arte hispano musulmán no existió la cúpula exterior como elemento arquitectónico²² y fue consecuente con ello, eliminando en 1933 el cupulín de Arrayanes (fig. 36) y en 1934 la cúpula del templete de Leones, pues ambos habían sido un invento del restaurador-adornista Rafael Contreras. Una fotografía de A. Campaña y J. Puig-Ferran, fechada en la década de 1940 deja constancia de esta transformación, que hace desaparecer el cupulín y las tejas vidriadas, observándose también que se ha enlucido de nuevo el muro almenado



35. 1904. Alois Beer.

que une las dos torrecitas, ya que por lo visto seguía dando problemas la canal de recogida de aguas de la cubierta de la Sala de la Barca.

Con ese hacer y deshacer a lo largo de casi cien años, se abre y cierra un periodo crucial en la historia contemporánea del monumento granadino. Las imágenes conservadas nos ilustran sobre los efectos del tiempo y de la incuria humana sobre un monumento frágil, pero también nos muestran las cambiantes concepciones que inspiraron su

²² Ver nota 21.



36. 1934. A. Campaña.

Quizás sea el momento de plantearse la desrestauración de lo falseado en el pórtico del Patio de los Arrayanes

restauración y conservación. En ellas, la rotunda fisonomía de la Torre de Comares sigue definiendo y dominando el conjunto, casi como única permanencia cierta en un tiempo de cambios.

Cabe preguntarse si se quedó pendiente en la mente de Leopoldo Torres Balbas seguir eliminando invenciones que como las torretas almenadas y el muro que las une habían modificado la imagen del Patio de los Arrayanes que nos transmitieron artistas como Lewis o Girault de Prangey y que los fotógrafos Tenison y Masson nos han confirmado. Quizás sea el momento de plantearse la desrestauración de lo falseado en el pórtico del Patio de los Arrayanes.