

Los dibujos de la “arquitectura mahometana” en *Monumentos Arquitectónicos*

Javier Ortega Vidal

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM

Francisco A. Contreras,
Fachada del palacio de Comares, 1863
[detalle de cat. 102]

Desde una atractiva analogía biológica, y tratando de evitar posibles falacias, se pretende centrar nuestra atención en el concepto de la vida gráfica de los edificios. Entre el transcurrir material de los mismos, su vida física, y la paralela apreciación cualitativa a lo largo de los tiempos, lo que podríamos denominar su vida cultural o mental, el dibujo de los elementos patrimoniales desempeña un cometido específico de gran relevancia en la interacción de ambos aspectos.

De hecho, el conjunto de líneas, superficies y colores trazados sobre distintos soportes, permite establecer ciertas relaciones entre las obras materiales y su aprehensión como experiencia cognoscitiva. Entendiendo el dibujo de la arquitectura como una construcción diferida de la misma basada en el reflejo de su orden y su medida, se puede desarrollar una intensa resonancia entre la realidad y su abstracción gráfica que permite profundizar en el conocimiento de la conformación material y espacial de las construcciones; a su vez, el dibujo, en su potente vertiente comunicativa, contribuye decisivamente a la difusión de sus posibles valores culturales, estableciéndose así la trinitaria fusión de las vidas aludidas –física, gráfica y mental–, en la analogía vital de los elementos patrimoniales [Moneo (1985), Ortega (2011)].

Aunque asimilamos en primera instancia la noción de vida gráfica de un edificio a la secuencia de dibujos que sobre él se han realizado, conviene advertir sobre la primera acepción de la palabra gráfico en nuestro idioma, ésta es “perteneciente o relativo a la escritura y a la imprenta”; tan sólo en las siguientes acepciones aparece definido lo que aquí entendemos por dibujo. Atendiendo así al primer significado, se puede inferir un matiz de interés al constatar la proximidad entre las palabras y las líneas, tal vez unidas por la voluntad de descripción de las cosas. En este sentido, es oportuno destacar la tercera acepción, que se refiere al “modo de hablar que expone las cosas con la misma claridad que si estuvieran dibujadas”. Este marco conceptual previo sirve para centrar el argumento básico del presente texto, que consiste en atender prioritariamente a los dibujos sobre la arquitectura “mahometana” realizados para la gran obra editorial *Monumentos Arquitectónicos de España*, gestada y desarrollada entre 1849 y 1882.

ELENCO DE MODELOS Y DIBUJOS

Ya que el contexto general de esta experiencia concreta sobre el estudio y difusión de nuestro patrimonio arquitectónico ha sido objeto de varias y recientes aportaciones [Blas, Romero de Tejada y Urrutia (1988), Bordes (2014)], el enfoque que aquí se plantea es necesariamente reductivo en varios aspectos. En lo que sigue no se pretende abordar un panorama



general de la obra que, aunque estaría por hacer de una manera integral, se entiende en gran parte cubierto por los estudios particulares y generales que aparecen en la bibliografía; se trata más bien de atender a un aspecto específico, cual es el de observar la contribución de este empeño colectivo de documentar la vida gráfica de la arquitectura denominada en la propia obra como “mahometana”, que tal vez se podría enunciar o precisar mejor como hispano-musulmana. A partir de esta primera reducción, conviene advertir, además, que la atención prioritaria se va a centrar casi exclusivamente en el estudio específico de los dibujos realizados. Desde estas limitaciones, y sin renunciar a las necesarias referencias al contexto general de la obra, interesa atender a las razones de la identificación de los objetivos de los dibujos, esto es, los modelos o referentes arquitectónicos seleccionados, entreverados con el proceso de elaboración de los documentos gráficos.

En lo que al primer aspecto se refiere tan sólo habría que recordar que, tras ciertas dudas iniciales, la propia obra estableció, entre otras, una trinitaria clasificación de nuestro patrimonio edificado en función de un criterio que podríamos enunciar como religioso: los monumentos arquitectónicos se enmarcarían en primera instancia como pertenecientes al arte pagano, cristiano o mahometano (il. 1 y 2). De esta manera, y como parte inherente al dilatado proceso de producción, cada estampa iría acompañada de una cuidada rotulación, apareciendo en el margen superior izquierdo la pertenencia del monumento a uno de estos tres grupos; en paralelo, centrado en el margen superior bajo la denominación de cada monumento, se establecía otro criterio topográfico que se concretó en una estrategia “provincial”. A su vez, esta segunda coordenada o entrada espacial habría que relacionarla con la fuente y razón principal de producción de la obra que, en principio y sobre todo en la primera fase, no fue otra que los viajes de estudio de los alumnos pertenecientes a los distintos cursos o promociones de la Escuela de Arquitectura.

Atendiendo a las claves de edición de la propia obra a lo largo de su dilatada trayectoria, las estampas que incorporan en su rotulación la clasificación de arte mahometano se ofrecen en el siguiente cuadro, donde aparecen en orden cronológico según el número de los cuadernos de en-

il. 1

Portada de Monumentos Arquitectónicos de España.
Museo de la Academia,
MA/001.

il. 2

Grabado de Domingo Martínez por dibujo de Federico de Madrazo, ilustración para las portadas de las monografías de *Monumentos Arquitectónicos de España*, representando las tres artes: “pagana”, “cristiana” y “mahometana”.

trega y su fecha de edición, adjuntando el autor del dibujo preparatorio y el año de realización del mismo en los casos en que se ha podido precisar.

Estampas de arquitectura “mahometana” en *Monumentos Arquitectónicos de España* según el orden de edición:

1	1860	Granada	Arco llamado vulgarmente Puerta del Vino	Jerónimo de la Gándara	1857
2	1860	Toledo	Antigua mezquita, hoy ermita del Cristo de la Luz	José Picón García	1857
4	1860	Granada	Detalle de la parte superior del mirador de Lindaraja	Jerónimo de la Gándara	1857
		Toledo	Exterior del Cristo de la Luz y torres de varias iglesias	José Picón García	1857
5	1860	Toledo	Puerta antigua de Bisagra	Federico Ruiz y J. Calvo	1858
6	1860	Granada	Alicatados del salón de Embajadores	José María Ramón	1859
		Toledo	Parte de la sección de la antigua sinagoga, hoy Sta. María la Blanca	Jerónimo de la Gándara	1856
8	1861	Toledo	Mezquita llamada de las Tornerías	José Picón García	1857
9	1861	Granada	Alicatados del Cuarto Real de Santo Domingo	José María Rubio Escudero	1859
10	1861	Granada	Cúpula del pabellón del patio de los Leones	Nicomedes Mendivil Quadra	1859
		Toledo	Secciones y detalles de la antigua sinagoga, hoy Sta. María la Blanca	Jerónimo de la Gándara	1857
12	1861	Granada	Detalle del arco central del patio de los Leones	Jerónimo de la Gándara	1860
13	1862	Granada	Detalle de la parte central del mirador de Lindaraja	Jerónimo de la Gándara	1859
17	1863	Granada	Detalles de la sala de la Justicia	Francisco Antonio Contreras	1861
		Granada	Sección transversal de la mezquita	Rafael Contreras	1861
18	1863	Granada	Parte inferior del mirador de Lindaraja	Jerónimo de la Gándara	1860
19	1863	Granada	Detalles del testero de la mezquita del Harén	Rafael Contrera	1861
20	1863	Sevilla	Varias torres de Sevilla	Joaquín Guichot	1858
		Granada	Planta y ventana de la sala de la Justicia	Francisco Contreras	1861
22	1864	Granada	Sección transversal del salón de Justicia	Francisco Contreras	1861
27	1865	Granada	Sección del pabellón del patio de los Leones	Nicomedes Mendivil Quadra	1862
29	1866	Granada	Cornisa y ventana en el centro de la fachada de la mezquita	Francisco Contreras	1863
32		Córdoba	Nave principal y mihrab de la mezquita	Alejandro Groinner	1865
37	1870?	Granada	Fachada de la mezquita	Francisco Contreras	1863
38	1870?	Granada	Interior del gabinete de Lindaraja	Jerónimo de la Gándara	1860
39	1875	Granada	Detalle de las ventanas laterales de la sala de las Dos Hermanas	Francisco Contreras	1868
40	1875	Córdoba	Sección y detalles del mihrab de la mezquita	Agustín Ortiz de Villajos	-
		Córdoba	Mezquita y catedral de Córdoba. Planta general	Mariano López Sánchez	1868
46	1876?	Granada	Puerta de la Ley	Francisco Contreras	-
53	1877?	Granada	Fuente central y detalles [...] pintados del patio de los Leones	Francisco Contreras	-
62	1878?	Córdoba	Puerta murada correspondiente a la construcción de Alhaken II	Ricardo Arredondo	-
		Granada	Planta general de los Reales Alcázares de la Alhambra	Francisco Contreras	1876
66	1878	Córdoba	Tablero del basamento de la fachada del mihrab	Ricardo Arredondo	1877
		Córdoba	Tribuna árabe (hoy capilla de Villaviciosa) costado izquierdo	Ricardo Arredondo	-
73	1879?	Córdoba	Detalles de las portadas de la maksurah	Ricardo Arredondo	-
75	1880?	Córdoba	Arcadas de ingreso al vestíbulo del mihrab	Ricardo Arredondo	-
77	1880?	Córdoba	Exterior de la capilla de San Pedro, costado norte	Ricardo Arredondo	-
79	1880	Córdoba	Portada lateral derecha recinto maksurah	Ricardo Arredondo	1877
80	1880	Córdoba	Costado de levante del recinto exterior de la mezquita y detalles	Ricardo Arredondo	-
82	1881	Córdoba	Portada lateral derecha, dentro del recinto de la maksurah	Ricardo Arredondo	1879
		Córdoba	Detalles de la cúpula del mihrab	Ricardo Arredondo	1877
83	1881	Córdoba	Sección vertical de la bóveda y cúpula del mihrab	Ricardo Arredondo	-
84	1881	Córdoba	Planta de la bóveda y cúpula del mihrab	Ricardo Arredondo	-
		Córdoba	Secciones de la mezquita y catedral	Ricardo Arredondo	1879
86	1881	Córdoba	Portada del mihrab	Ricardo Arredondo	1877
87	1881	Sevilla	Palacio llamado de las Dueñas. Azulejos de los zócalos	Ricardo Velázquez Bosco	-
		Toledo	Arco de la entrada en el edificio llamado Taller del Moro	Ricardo Arredondo	-
88	1881	Sevilla	Palacio llamado de las Dueñas [pavimentos]	Ricardo Velázquez Bosco	-

El elenco total de estampas es de cuarenta y ocho que, frente a las doscientas ochenta y una editadas, supone un porcentaje del diez y siete por ciento. Habría que advertir que en algunos casos los rótulos incorporan la doble adjetivación de “mahometano” y “cristiano” e incluso la de “arte hispano mahometano”.

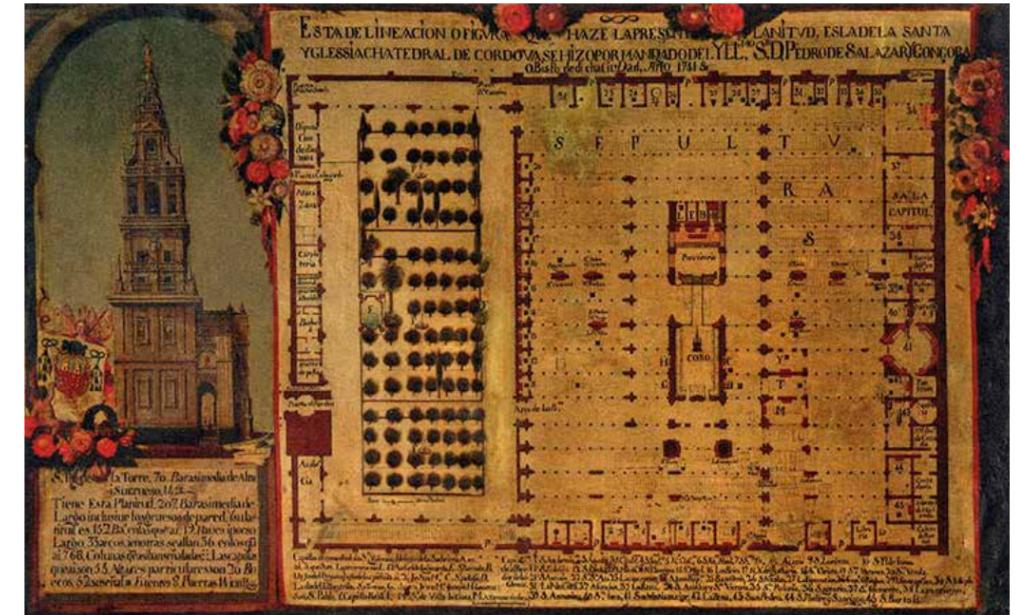
Considerando así el orden provincial y los viajes de estudios, los modelos seleccionados y los dibujos sobre ellos realizados se podrían acotar y sintetizar en tres secuencias y referencias fundamentales: Toledo, Granada y Córdoba. Mientras que en las dos últimas las intensas presencias de la Alhambra y la Mezquita-Catedral absorbieron todas las energías, en el caso de Toledo se incorporaron a la obra editorial varios edificios con perfiles algo difusos, cuya denominación estilística fue cambiando a lo largo del desarrollo de la obra, como se detallará más adelante. Causa cierta extrañeza el caso de Sevilla, donde la escasa presencia de elementos tal vez se explique por la doble razón de no haberse realizado el viaje de estudios y el estado del conocimiento sobre la arquitectura hispano-musulmana a mediados del siglo XIX.

Antes de comenzar esta exploración concreta, conviene plantear una sintética digresión de rango más general sobre la relación instrumental entre el dibujo y la arquitectura. Desde el ámbito disciplinar actual, el dibujo se suele considerar en gran medida supeditado al proyecto, relegando a un segundo plano su contribución al conocimiento y la transmisión de la arquitectura. En relación con ello, parece un hecho constatado que gran parte del patrimonio edificado a lo largo de la historia se sirvió de medios de proyecto distintos a los que utilizamos en la actualidad. En lo que a la arquitectura musulmana se refiere, no resulta fácil determinar exactamente el proceso de definición y construcción de la misma, aunque todo apunta a un hacer basado en ciertas tradiciones de generación de formas y elementos constructivos en los que predominaría un manejo sensible de la geometría; al enunciar sensible queremos apuntar a un doble y complementario sentido, en el que la geometría se concretaba en procesos físicos constructivos que producían a su vez espacios y ambientes de gran atractivo y sensibilidad.

Aunque nos faltan datos para constatarlo plenamente, todo parece indicar que la arquitectura propia de la cultura musulmana no debió utilizar el dibujo en el sentido de la cultura occidental, tal y como se consolidó en el siglo XVI. Desde estas premisas surgiría, así, una interesante pregunta: ¿es posible comprender mediante el dibujo unas arquitecturas que pudieron definirse con otros medios de proyecto? En lo que sigue, la respuesta es afirmativa. Reservando para otro nivel las sutiles disquisiciones sobre las hipótesis de producción y apreciación de la arquitectura, lo que resulta indudable es la potente capacidad del dibujo para conocer y describir la realidad.

Para evidenciar este hecho, y como contextualización que se estima necesaria, procede ahora referir el conjunto de dibujos realizados previamente sobre los edificios de la arquitectura hispano-musulmana incorporados a la obra que nos ocupa. En los términos aquí enunciados, se trata de esbozar un panorama general sobre la vida gráfica de los mismos hasta mediados del siglo XIX, para valorar la contribución de los dibujos de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* a este desarrollo.

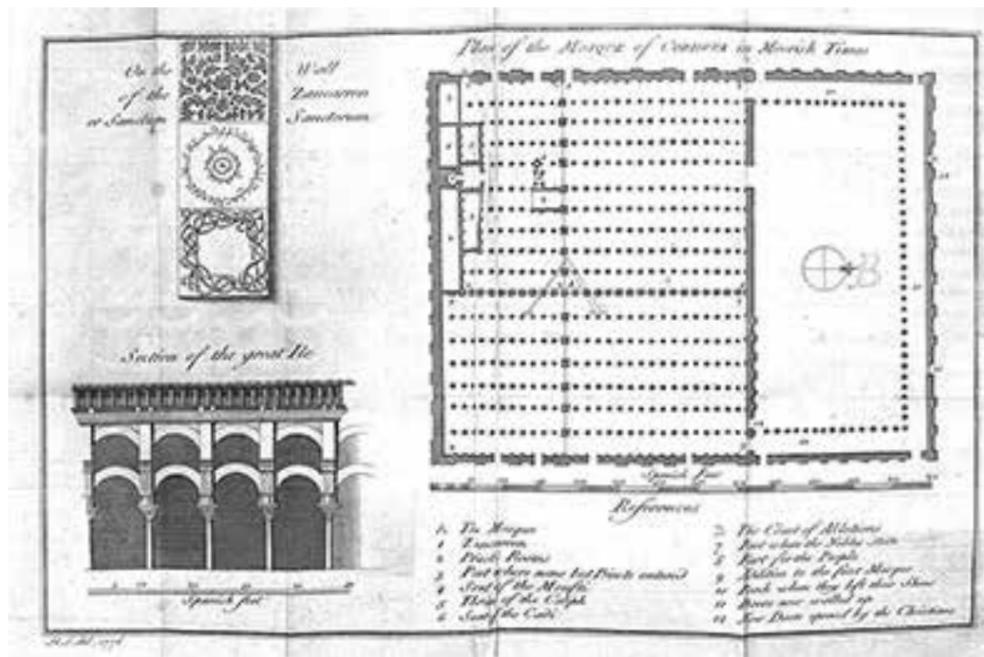
il. 3
Planta de la mezquita-catedral de Córdoba y elevación de la torre, realizada al óleo en 1741 para el obispo Pedro Salazar Góngora.



PRECEDENTES DIBUJADOS

Curiosamente, y en relación con lo antes argumentado, los primeros dibujos que se conservan sobre los edificios de Granada y Córdoba parecen estar en relación con procesos de proyecto. En el caso de la Alhambra tal ocurre con las trazas del siglo XVI conservadas en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y con los dibujos de 1686 realizados por Rueda de Alcántara sobre la Torre de Comares. En el caso de la Mezquita-Catedral los primeros fragmentos dibujados de su planta aparecen en los tanteos de Gaspar de la Peña para el proyecto de una Capilla Real. En relación con el concepto de difusión, habría que destacar las imágenes de la Alhambra debidas al dibujante y grabador Louis Meunier, realizadas hacia 1665-1668 [Gámiz (2008) 107-154].

Sin lugar a dudas, la gran contribución sobre la vida gráfica de los edificios de Granada y Córdoba se produce en la segunda mitad del siglo XVIII, con la ambiciosa obra pionera en nuestra cultura gráfica *Antigüedades Árabes de España*, iniciada en 1760 –al ser objeto de estudio específico en esta misma publicación, a él nos remitimos–. Como nota curiosa, aunque perteneciente a otro registro gráfico, conviene referir aquí la entrañable planta de la mezquita de Córdoba del año 1741, cuya leyenda comienza “Esta delineación o figura que haze la presente planitud [...]”, realizada para el obispo Pedro Salazar Góngora que desempeñó su cargo entre 1738 y 1742. Se trata de un cuadro o planta al óleo, que se acompaña con una perspectiva de la torre, incorporando una interesante leyenda sobre las dimensiones y los usos, todo ello entreverado por ramos de flores (il. 3). La primera obra editada con dibujos en relación con el tema que nos ocupa se produce en Londres en 1779, siendo su autor Henry Swinburne (1743-1803), con el título *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Las narraciones gráficas de la obra, dibujadas en la mayoría de los casos por el



il. 4
Henry Swinburne, *Planta de la mezquita de Córdoba "en tiempo de los moros" y alzado-sección de la arquería*, 1779. Ilustración de la obra *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*.

propio autor y escasamente valoradas hasta el momento, se centran casi absolutamente en la Alhambra y la Mezquita-Catedral, constando la primera de ocho dibujos y la segunda de tres. Mientras que en la Alhambra predomina un discurso con alzados de puertas y perspectivas de espacios interiores o patios, en el caso de la Mezquita se incorpora por primera vez un discurso basado en la planta, reconstituida "in Morisch Times", esto es, prescindiendo de las inserciones cristianas, acompañándose la misma con una sección-elevación del sistema de arquerías (il. 4). La sintética narración se complementa a su vez con la persuasiva visión perspectiva del eje de la nave hacia el mihrab y otra vista parcial de su fachada oriental. En el orden cronológico, la segunda planta publicada de la mezquita cordobesa aparece en 1787 con la primera edición de las estampas de las *Antigüedades Árabes de España*.

En las dos primeras décadas del siglo XIX las vidas gráficas de la Alhambra y la Mezquita van a conocer un impulso considerable. En 1804 se edita por fin la obra completa de las *Antigüedades Árabes*, de cuya base gráfica van a hacer buen uso dos obras de referencia publicadas con cierta inmediatez. Entre 1812 y 1820 va a salir a la luz editorial la gran obra promovida por Alexandre Laborde (1773-1842) con el título *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. En 1813, James Cavanah Murphy (1760-1814) comienza la edición de *The Arabian Antiquities of Spain* en Londres, que se finalizará en 1816, dos años después del fallecimiento del autor. Al parecer, la obra del arquitecto irlandés se basó en los estudios y dibujos por él realizados entre 1802 y 1809, adjuntando a su vez otros de diversas procedencias. La obra consta de ciento diez estampas, perteneciendo unas veinte

a la ciudad de Granada y una decena a la ciudad de Córdoba. En la obra de Laborde el número de dibujos relativos a ambas ciudades es más equilibrado, siendo una veintena en ambos casos [Gámiz y García Ortega (2012)].

Tras la Década Ominosa y en los balbuceantes inicios del estado liberal, en los años treinta y cuarenta del siglo XIX se van a producir un cúmulo de aportaciones gráficas sobre el tema que nos ocupa, que conviene dividir a nuestros efectos en dos grupos. En el primero podríamos englobar las publicaciones de rango más literario, normalmente acompañadas de vistas, cuyo interés preferente no es específicamente disciplinar y arquitectónico. Como ejemplo de este bloque tendríamos la obra editada en 1836 de John Frederick Lewis (1804-1876), *Sketches of Spain and the Spanish Character in the Years 1833-34*, o la de David Roberts (1796-1864) *Picturesque Sketches in Spain taken During the Years 1832 & 1833*, editada en Londres en 1837. Igualmente, y desde esta atmósfera gráfica coincidente con un entorno temporal, habría que mencionar aquí la atractiva obra gráfica de Richard y Harriet Ford [Rodríguez Barberán (2014)]. El segundo grupo de publicaciones se caracteriza por un enfoque gráfico claramente arquitectónico y se podría concretar en dos obras fundamentales. La primera en el tiempo se editó en París entre 1836 y 1839, y fue realizada por Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) con el título de *Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade*, cuyo subtítulo enuncia que fueron *dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. La segunda, más conocida, se editó en Londres entre 1842 y 1845 por Owen Jones (1806-1874) con el título de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. Como evidencian sus descriptivos títulos, esta última es de carácter monográfico mientras que la obra del autor francés resulta más panorámica; en concreto, dedica a Córdoba ocho ilustraciones, seis a Sevilla y treinta a Granada.

Como se puede deducir de lo observado hasta el momento, y antes de atender a la producción gráfica de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, podemos resaltar que a lo largo de casi un siglo la contribución nacional sobre el tema se centró casi exclusivamente en las *Antigüedades Árabes de España*, siendo el resto de las obras referidas realizadas por autores extranjeros. No obstante, en las décadas centrales del siglo XIX, comenzaron a producirse algunas aportaciones por autores españoles. Habría que mencionar, así, la meritoria obra promovida por Genaro Pérez de Villaamil (1807-1854) *España Artística y Monumental*, editada entre 1842 y 1850 con textos de Patricio de la Escosura (1807-1878). Curiosamente, y tal vez a modo de compensación, el predominio temático de los dibujos relativos al tema que nos ocupa se dirige a Toledo, apareciendo tan sólo una imagen de la mezquita de Córdoba, siendo notoria la ausencia de la Alhambra. De 1848 es la obra de José Caveda Nava (1796-1882) *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, obra de discurso verbal que, entre los capítulos X y XIV, nos transmite las bases conceptuales del entendimiento de la arquitectura árabe en ese momento. Aunque se comenzó a editar en 1839, conviene referir también la obra *Recuerdos y bellezas de España*, elaborada progresivamente en diez tomos hasta 1856, ilustrada por Francisco Javier Parcerisa (1803-1875) y con textos de diversos autores; en lo que aquí concierne, el tomo de Granada se editó en 1850, el de Castilla la Nueva en 1853 y el de Córdoba en 1855, con textos de Francisco Pi y Margall (1824-1901), Jose María Cuadrado (1819-1896) y Pedro de Madrazo (1816-1898), respectivamente.

En el caso de Toledo, desde un ámbito más específicamente académico y disciplinar, es importante referir por último dos obras de cierta importancia, tanto por el enfoque adoptado como por la personalidad de sus autores, ambos intensamente implicados con posterioridad en la obra de *Monumentos Arquitectónicos de España*. La primera se edita en 1845 con el título *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, y es debida a José Amador de los Ríos Serrano (1818-1878); la segunda se publica en 1848 con el título *Álbum artístico de Toledo* y se debe a Manuel de Assas Ereño (1813-1880). Ambos autores podrían encuadrarse en un incipiente perfil de historiadores o arqueólogos, practicando a su vez las artes del dibujo [Cabeza (2009)]. El doble interés de estas aportaciones es que suponen una aproximación conceptual de los monumentos toledanos previa a los inminentes viajes de estudios a la ciudad, aportando en ciertos casos atractivos y novedosos diseños, como la sección fugada del Cristo de la Luz dibujada por Amador de los Ríos (il. 5).

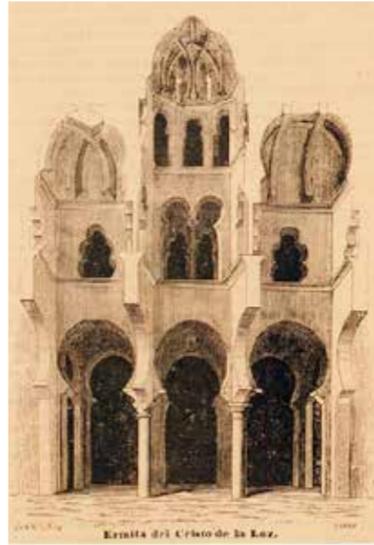
LOS DIBUJOS PARA *MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA*

Casi sin darnos cuenta, nos hemos solapado en el tiempo con el proceso de gestación de la obra objeto de nuestra atención. Antes de adentrarnos en ello, cabría preguntarse sobre las posibles relaciones e influencias del elenco de dibujos referidos a la arquitectura hispano-musulmana en la apretada síntesis anterior, sobre los que ahora vamos a considerar. Por limitaciones de espacio no procede en este momento profundizar en tal cuestión, que estaría necesitada de una atención específica y de un mejor conocimiento tanto de los canales de transmisión de las informaciones bibliográficas como del proceso de producción de los dibujos realizados y editados entre 1849 y 1882.

Concentrándonos en el segundo aspecto, y como ya ha sido advertido, en lo que sigue se adopta un criterio de compromiso entre los tiempos de producción de los dibujos y los temas tratados, teniendo en cuenta su relación con los viajes de estudio de los alumnos de la Escuela de Arquitectura. Resulta conocido que el detonante inicial de la obra se gestó a partir de los dibujos producidos en el iniciático viaje a Toledo de 1849, repetido en 1850; en lo que aquí concierne, el viaje a Granada se realizó en 1856 y el de Córdoba en 1861. De esta manera, consideraremos la producción gráfica en tres grandes bloques, dedicando nuestra atención preferente a las relaciones entre los dibujos de las diversas expediciones y los producidos finalmente para la obra. Según creemos, éste es un aspecto de cierto interés que no ha sido objeto de una atención específica. Conviene advertir que la información sobre ello es limitada, pues no se conservan los conjuntos de dibujos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura, ni su información textual complementaria, que probablemente se perdieron en el dramático episodio que tuvo lugar en la Ciudad Universitaria de Madrid entre 1936 y 1939. En lo que sigue, se tratará de coordinar la información conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando atendiendo a las relaciones de los expedientes del Archivo-Biblioteca con los dibujos conservados en el Museo.

LOS DIBUJOS DE TOLEDO

Los viajes de 1849 y 1850 a Toledo fueron promovidos y dirigidos por Antonio Zabaleta (1803-1864). El primero contó con la participación de veintitrés alumnos pertenecientes a distintos cursos de las primeras promociones de la recién fundada Escuela de Arquitectura [Prieto (2005), Vela (2009)]. Los resultados iniciales debieron resultar estimulantes a la par que limitados, pues al año siguiente



il. 5
Grabado de Sierra por dibujo de J. Amador de los Ríos, *Sección y perspectiva interior de la "ermita" del Cristo de la Luz*, 1845. Ilustración de la obra *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*.

se repitió la campaña participando tan sólo, en teoría, los del tercer curso. Mientras que se conoce la lista completa de los alumnos del primer viaje y poco se sabe de los dibujos realizados, del segundo viaje se conserva un informe del director del mismo con la relación de los dibujos y sus autorías [Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF), sig. 1-32-4].

De este documento se deduce que los alumnos del segundo viaje fueron del orden de treinta y cuatro; de ellos, doce repitieron la experiencia del año anterior. En el informe de Zabaleta se enumeran los edificios documentados y los dibujos sobre ellos realizados; el total de dibujos fueron ciento cincuenta, y tan sólo veintiséis de ellos se encuadraban en el apartado relativo a los edificios árabes, que según el listado eran: la Casa de Mesa, el Taller del Moro y Santa María la Blanca. Del primer modelo se realizaron nueve dibujos, casi todos de detalles y fragmentos, incluyendo en la lista el ábside de la iglesia de Santa Isabel; los autores de esta serie fueron Madrazo, Martín, Menéndez y Villar. Del Taller del Moro se realizaron diez dibujos con un enfoque igualmente fragmentario, incorporando en la lista la capilla de San Jerónimo del convento de la Concepción Francisca; los autores de esta serie coincidían en parte con los del modelo anterior, casos de Madrazo y Martín, siendo el resto Asensio, Picón, Vega, Herrera y Lavandera. Los seis dibujos de Santa María la Blanca constaban de una planta y una sección longitudinal, reservando cuatro de ellos a detalles de los arcos y capiteles; los alumnos autores de esta serie eran Hernández, Villar, Ortiz y Lozano.

Hasta aquí llega nuestro conocimiento sobre los dibujos de las expediciones a Toledo. En primer lugar, sorprende un tanto la selección de los modelos de la segunda campaña, de la que se encuentran ausentes monumentos como las mezquitas del Cristo de la Luz y las Tornerías así como las puertas de la muralla, considerando a su vez como árabes edificios que hoy englobamos en el acomodaticio enunciado de lo mudéjar. En relación con las ausencias cabe preguntarse si éstas hubieran sido tratadas en la primera campaña, mientras que en lo relativo a la adjudicación de tiempos y estilos habría que hacerse cargo del incipiente estado del conocimiento arqueológico en la España de 1850 –consideremos que profundizar en el mismo era una de las principales razones de la empresa que estudiamos–. De hecho, a lo largo del desarrollo de la obra tan sólo quedarían encuadrados en el “arte mahometano” las mezquitas del Cristo de la Luz y de las Tornerías, la puerta de Bisagra, Santa María la Blanca y el Taller del Moro; frente a las aproximaciones iniciales, se editaron como pertenecientes al “arte cristiano” el salón de la Casa de Mesa y la sinagoga del Tránsito.

Llegamos así al año 1856, cuando se concreta definitivamente el proyecto editorial, comandado en su primera etapa por el equipo presidido por el director de la Escuela de Arquitectura. En lo que a Toledo y la arquitectura hispano-musulmana se refiere, la Comisión creada al efecto activó prioritariamente la producción de dibujos sobre el salón de la Casa de Mesa, las mezquitas del Cristo de la Luz y las Tornerías, las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito y la antigua puerta de Bisagra. Casi todos los encargos de dibujos sobre estos modelos se concretaron entre 1857 y 1858 respondiendo a ellos distintos autores. Atendiendo a su relación con los viajes, es curioso observar que tan sólo en el caso de Luis Martín Menéndez, ya arquitecto desde 1852, coincide el encargo de los dibujos sobre los detalles del salón de la Casa de Mesa: el mismo “tema” en el que había participado como alumno en 1850.

Caso peculiar es el de José Picón García (1829-1873), autor de los dibujos preparatorios sobre las mezquitas del Cristo de la Luz y las Tornerías, además de otros diseños complementarios sobre



torres y ábsides de Toledo. Participó en los viajes a Toledo en 1850 y a Salamanca en 1853, tal vez como ayudante vocacional de Jareño, pues obtuvo el título de arquitecto en mayo del mismo año. De hecho, Picón se ofrece el 30 de abril de 1857 para dibujar el patio del convento de Santo Domingo en Salamanca o cualquier otro edificio, encargándole la Comisión la realización de los dibujos de Toledo [ASF, sig. 4-83-1]. Al parecer, el proceso de ejecución no estuvo exento de dificultades y tensiones, quejándose epistolarmente a Jerónimo de la Gándara y Aníbal Álvarez: “Llevo once meses trabajando y he ganado 8.000 reales. Esto es muy elocuente y no necesita comentarios”. Tras la entrega final de los dibujos y sus fallidos intentos de incorporarse a la Escuela de Arquitectura, Picón derivaría su carrera hacia la producción literaria de obras de teatro y zarzuelas, alcanzando un relativo éxito. Esta vena sería continuada con otros matices por su sobrino Jacinto Octavio Picón.

Los dibujos de las sinagogas fueron realizados por Jerónimo de la Gándara y Carlos Gondorff. El primero adoptó un papel fundamental en el desarrollo y la gestión inicial de la producción gráfica de la obra editorial, alcanzando un total de treinta dibujos repartidos entre Toledo, Asturias y Granada. Además de la cantidad, habría que destacar también su elevada calidad general, sin perder de vista el elevado conjunto de ingresos económicos que alcanzó. Resulta difícil saber hasta qué punto pudo utilizar Gándara los dibujos producidos en la expedición de 1850, antes aludidos, sobre la sinagoga de Santa María la Blanca (il. 6 y 7). Para los detalles de la sinagoga del Tránsito, no tratada previamente en el segundo viaje, se acudió a Carlos Gondorff, arquitecto titulado en 1847, que entregaría sus trabajos en 1857 y 1858 con tardías adiciones o correcciones en 1870 [ASF, sig. 5-227-5]. Un caso realmente singular es el de los dibujos preparatorios de la puerta de Bisagra,

il. 6
Jerónimo de la Gándara,
Planta, alzado y detalles
de la iglesia de Santa María
la Blanca (Toledo). Museo
de la Academia, MA/379.

il. 7
Jerónimo de la Gándara,
Sección longitudinal de
la iglesia de Santa María
la Blanca (Toledo). Museo
de la Academia, MA/380.



il. 8
Ricardo Arredondo, *Arco*
de entrada, Taller del Moro
(Toledo). Museo de la
Academia, MA/428.

realizados por Federico Ruiz y Joaquín Calvo, que no tuvieron su pago correspondiente, estando anotados en el libro de cuentas como dibujo realizado en la visita de 1858.

La secuencia de estampación y edición de las estampas correspondientes a estos dibujos, fue más o menos correlativa con la producción de los mismos, destacándose tan sólo el considerable retraso de casi veinte años en el caso de la sinagoga del Tránsito. Tan sólo a última hora, en la penúltima entrega de las realizadas, se incorporó una estampa sobre el Taller del Moro de Toledo, cuyo dibujo realizó el prolífico pintor Ricardo Arredondo (il. 8), sobre el que volveremos a tratar más adelante.

LOS DIBUJOS DE GRANADA

Del viaje a Granada en la primavera de 1856, poco más podemos aportar a lo ya publicado sobre las decisiones oficiales y los permisos solicitados al Gobernador de la provincia para el acceso al monumento [Ortega (2007)]. A diferencia de las expediciones de Toledo y Córdoba, no se conserva ningún informe que nos permita conocer con precisión los dieciséis alumnos que fueron y los dibujos realizados. El director del viaje fue Jerónimo de la Gándara que tenía por entonces treinta y un años de edad, acompañado por el ayudante Nicomedes de Mendivil Quadra, dos años más joven. El primero había estado pensionado en Roma y Atenas desde 1848, entrando como profesor ayudante en la Escuela en 1853; obtuvo el título en enero de 1854 y el de catedrático de Composición en mayo de 1855. El segundo participó como alumno en los viajes a Salamanca y Guadalajara, y había obtenido el título en noviembre de 1854, entrando como profesor agregado en 1855. Además de los dos dibujos que realizó para la Alhambra, Mendivil realizó ocho dibujos

más para la obra con una cierta dispersión geográfica entre Alicante, Badajoz, Cáceres, Madrid, Salamanca y Toledo.

Nada más volver de Granada, en julio de 1856, Gándara entraría a formar parte de la recién estrenada nueva Comisión creada para la publicación de *Monumentos Arquitectónicos*. A partir de este momento comienza una frenética actividad, tanto en la gestión general de los procesos como en la producción personal de los dibujos. Como ejemplo de lo primero volverá a dirigir en 1860 la expedición de Asturias, mientras que como dibujante comenzará a actuar de inmediato en los temas de Toledo y Granada, para continuar más tarde con Asturias. A su vez, esta intensa actividad se repartiría igualmente en su nada desdeñable labor de proyectista y su faceta docente en la Escuela; según algunas referencias, esta última fue la que experimentó una cierta falta de atención.

En lo que a los diseños de la Alhambra se refiere, las autorías de los dibujos preparatorios para las veintiuna estampas finalmente editadas poco tuvieron que ver con el trabajo de los alumnos. De este total, Gándara realizó seis, Mendivil dos, Escudero uno y Ramón uno, haciendo el resto del trabajo los hermanos Contreras Muñoz, con dos de Rafael y nueve de Francisco Antonio. Los primeros dibujos de Gándara se facturaron en 1857. En mayo de 1859 propone a la Comisión un viaje personal a Granada para rematar su labor centrada fundamentalmente en el mirador de Lindaraja, añadiendo además un detalle del patio de los Leones; estos se concretarán entre octubre de 1859 y noviembre de 1860. Los dos dibujos de Nicomedes de Mendivil, aunque relativos al mismo tema del pabellón del patio de los Leones, se realizarán con un cierto desfase, entregando el primero en febrero de 1859 y el segundo en marzo de 1862. Menor interés arquitectónico suponen los dibujos de alicatados realizados por José María Ramón y José María Rubio Escudero; ambos se entregaron en el verano de 1859 y fueron los de menor coste de la serie. El primer autor figura como ayudante de la publicación, mientras que el segundo había obtenido el título de arquitecto en noviembre de 1858, con veintisiete años de edad.

En 1861, y a través de los contactos personales de Gándara, comienza la relación con la familia Contreras que, como es conocido, gozaba de gran protagonismo en todo lo referido a la Alhambra. De los dos hermanos, hijos del arquitecto José Contreras y ninguno de ellos con tal título oficial, Rafael fue el que alcanzó más fama en relación con el neo-arabismo, quedando un tanto oscuros los perfiles profesionales de Francisco Antonio. Es de suponer que ambos se formaron con su padre y en la escuela de dibujo de Granada. De cualquier modo, el mayor protagonismo gráfico en la obra que nos ocupa fue el de este último, tanto en la cantidad de los dibujos, nueve frente a dos, así como en la calidad de sus trazos. El primer lote de los hermanos Contreras se evaluó en noviembre de 1861, y a partir de entonces la continuidad de los dibujos la asumió exclusivamente Francisco Antonio. Aunque esta contribución alcanzó una cierta calidad gráfica, su condición general como documentación arquitectónica del monumento resultó claramente episódica y fraccionaria, siendo sintomático el hecho de que la planta general del conjunto palaciego nazarí fue uno de los últimos dibujos realizados.

Esta falta de argumentación arquitectónica general sería extensible al conjunto de los dibujos que finalmente formaron el cuaderno. A pesar del intento de la Comisión en abril de 1875, que pretendió producir una documentación más integral sobre los conjuntos centrados por los patios de los Leones y Comares, ésta tan sólo se concretó en la planta general examinada en 1876 y editada

en 1878. De esta manera, los dibujos de la Alhambra alcanzaron una brillantez en cierta medida ensimismada, realizada a su vez por las virtuosas labores de grabado, cromolitografía y estampación, quedando el monumento en su globalidad un tanto ausente y desestructurado. Frente a lo atisbado en el conjunto de los precedentes antes aludidos, lo que entendemos como la vida gráfica de la Alhambra recibió en este caso una contribución un tanto secundaria, muy brillante en aspectos puntuales mas un tanto difusa en la descripción general.

LOS DIBUJOS DE CÓRDOBA

Algo parecido ocurrirá con los dibujos relativos a la catedral-mezquita de Córdoba [Ruiz Cabrero (2011)]. Pero antes de reflexionar sobre la contribución de éstos a la vida gráfica del monumento, atendamos a su proceso de gestación. Para ello disponemos de un documento privilegiado, cual es el informe que redacta el profesor al cargo de la expedición de la Escuela Superior de Arquitectura, Máximo Fernández de Robles Mendivil –natural de Bilbao, arquitecto desde 1850 con veinticinco años de edad y catedrático de Construcción en mayo de 1856–, del que se conserva un ejemplar manuscrito encuadernado [ASF, sig. 3-412]; el título de la portada es “Expedición artística del año 1861” y está firmado el 27 de agosto.

Lo interesante del caso es que don Máximo, como profesor de su ramo, redacta un ordenado y amplio texto de veintidós hojas a doble cara, estructurado en dos partes. La primera, de siete hojas o catorce páginas, es una introducción en la que se justifica el hecho de centrar el objetivo del viaje en la Mezquita, adquiriendo después una condición híbrida entre las sensaciones experimentadas y la historia del monumento. En la segunda se refieren las instrucciones previas recibidas de Aníbal Álvarez Bouquel, por entonces director de la Escuela, así como los comentarios particulares a su desarrollo, adjuntando en cada epígrafe los listados correspondientes de los dibujos realizados; las instrucciones se concretan en ocho apartados a los que se corresponden un total de cincuenta y tres dibujos. A diferencia de lo que ocurría con el sucinto listado de Zabaleta sobre el viaje a Toledo de 1850, no aparecen aquí los nombres de los alumnos.

Antes de intentar una síntesis sobre lo esencial del asunto, interesa transcribir a modo de preámbulo el ánimo o atmósfera vivida por el director de la expedición, expresada en la segunda hoja del informe de la siguiente manera: “El tiempo escaso, limitados los recursos y no sobrada la idoneidad de los alumnos, ni aún, fuerza es decirlo, la del profesor que suscribe, mucho más, tratándose de estudios tan difíciles como importantes, así en la parte histórica como en la artístico-científica”. Si lo que enuncia como artístico-científico se refiere a los dibujos, habría que observar que el plano nº 1 de la lista se encuentra referido en la primera parte, y no es otro que la planta general del conjunto. Al comentarla, en el verso de la hoja 5, refiere textualmente que las dimensiones del gran rectángulo son 178,87 x 128,70 m, adjuntando el siguiente comentario: “Dicha proyección horizontal fue tomada por el famoso Villanueva, la hemos rectificado y comprobado con la del Sr. de Madrazo, notándose diferencias insignificantes”. Acto seguido, informa de los tonos de color utilizados para identificar las sucesivas fases: tierra siena tostada para Abderramán, tinta neutra para Al-Hakem, y tinta amarilla para Almanzor; la cruz latina cristiana, la Catedral, no tenía color.

Esta preocupación o atención arqueológica está presente en casi todos los enunciados redactados por Aníbal Álvarez, que estructuran la segunda parte del informe. El primer apartado consta

de dos números, 1 y 2, refiriéndose textualmente a los muros que sirven de recinto a la Mezquita; habría que suponer que el 1 estuviera centrado en la planta general antes aludida, siendo el 2 lo que podíamos entender como estudio de los alzados. En las instrucciones se señala el interés prioritario por analizar las diferencias de construcción entre las fases, aludiendo además, genéricamente, a las puertas, postigos y torres. De hecho, los catorce dibujos realizados se refieren casi todos a las puertas y sus elementos de la siguiente manera: Perdón (2 y 3), San Esteban (4, 5 y 6), Palacio (7, 8 y 9), Santa Catalina (10) y Sagrario (11 al 15).

El apartado tercero centra los objetivos en el patio de los Naranjos y su construcción subterránea. Al igual que los anteriores, los fines se centran en identificar lo que se conserva de los “claustrros o pórticos árabes” y si se notan obras de épocas diversas. Sin mayores precisiones, Robles informa que cuatro dibujos se dedicaron al conjunto y detalles (16 al 19), mientras que dos pliegos (20 y 21) abordaron la planta, alzado y perspectiva de la construcción subterránea. Al describir el proceso de toma de datos de este elemento, el director del viaje abandona el tono un tanto plano del discurso, transmitiendo el episodio con cierta intensidad literaria; nos habla, así, del gentío que acudió expectante a la apertura y registro del antiguo aljibe, que se encontraba lleno de restos humanos y que exhalaba un intenso hedor. Transcurrido un tiempo para evacuar los peligrosos aires mefíticos, narra que en un determinado momento: “Estábamos solos, todos nos habían abandonado excepto el Sr. Artigas y el Sr. Villajos. Urgente era proceder deprisa. Los cirios que llevábamos apenas alumbraban, colocamos varios en los cóncavos vacíos de algunas calaveras [...]”. En este episodio es el único lugar del informe en el que se precisan los apellidos de dos alumnos, que probablemente aludan al barcelonés José Artigas Ramoneda y al manchego de Quintanar de la Orden, Agustín Ortiz de Villajos; ambos obtuvieron el título de arquitecto en 1863, el primero con veinticuatro años y el segundo con treinta.

El apartado cuarto del informe señala un curioso objetivo de investigación; éste se refiere a la “Antigua armadura de madera de Alerce, labrada y pintada, que cubría las naves de la mezquita”. Se trata de descubrir las armaduras ocultas sobre las bóvedas tabicadas posteriormente añadidas, investigando a su vez las diferencias entre las fases iniciales y la de Almanzor. Al parecer, a este objetivo se respondía con cinco planos (22 al 26).

Llegamos así a lo que parece el culmen documental de la expedición, al cual se responde con una intensa producción de dieciséis dibujos (26 al 41). Este conjunto se refería al enunciado siguiente: “Vestíbulo del Mihrab o santuario. Este magnífico recinto forma tres compartimentos, cubiertos con otras tantas cúpulas. Están actualmente ocupándolas la capilla de D. Pedro o del Zancarrón, la de la leña y otra. Hay que estudiar minuciosamente esta parte que es la principal de la Mezquita, incluso el Mihrab o adoratorio que es así mismo de capital interés. No debe olvidarse ninguna de sus inscripciones. De la Cúpula debe hacerse un estudio muy razonado y concienzudo”. Aunque no cabe aquí pormenorizar los detalles del informe, tiene interés señalar que el plano nº 41 era un “dibujo perspectivo” y que, como expresa al final el director del viaje, tras la intensa labor realizada “tenemos la satisfacción de entregar a V. E. un estudio completo en cuanto cabe, pues no es preciso olvidar que ha sido ejecutado por los alumnos”. A este argumento del quinto apartado se adjunta el sexto, que se centra en lo que se denomina como “Sacristía de Villaviciosa”; aflora nuevamente el interés arqueológico al señalar como objetivo complementario que “también conviene

estudiar la parte baja de esta cámara o sacristía para que se vea lo que hay en ella de primitivo. Esta planta baja no ha sido nunca examinada con este objeto”. Se responde a estos planteamientos con siete dibujos (42 al 48).

Finalmente, los apartados séptimo y octavo se referían al “Pasadizo del Califa” y a la “Cámara de la limosna o Dar-as-Sadaca”. Tras someras aproximaciones, el primero de los temas se estima de difusos perfiles y no es objeto de dibujos concretos, mientras que al segundo corresponden los últimos cinco planos del listado (49 al 53).

Tras este apretado resumen del informe literario de Máximo Fernández de Robles, es de lamentar la pérdida de este conjunto de dibujos, cuya contemplación nos hubiera permitido afinar las posibles relaciones entre esta base gráfica inicial y los diseños realizados con posterioridad. No obstante, conviene valorar positivamente su existencia, pues constituye uno de los escasos testimonios que permiten establecer algunas hipótesis concretas sobre estas relaciones. Como hemos podido atisbar hasta el momento, sí se detectaban algunas conexiones en el caso de Toledo, siendo prácticamente inexistentes en el caso de Granada.

En este sentido, las primeras estampas sobre Córdoba se editan en 1864 en las entregas 22 y 23. No tratan estrictamente sobre la arquitectura musulmana pues aparecen en la edición como “arte cristiano”, y se titulan con la confusa denominación de “capiteles y fragmentos de las basílicas visigodas y católicas” en la mezquita. Los autores de los dibujos son Leandro Serrallach Mea y Domingo Pérez Pumareda; ambos eran ya arquitectos desde el 1 de septiembre de 1862, con veinticinco y veinticuatro años de edad, respectivamente. Aunque esta temática concreta no aparecía en los apartados del informe, es probable que formaran parte de la expedición, aunque nos faltan datos para confirmarlo. La tercera estampa sobre Córdoba es la vista en perspectiva de la nave principal hacia el Mihrab, que se edita en 1866 formando parte de la entrega nº 32. Como vimos, en el informe de 1861 se mencionaba la entrega de un dibujo de características similares con el nº 41 de la lista. No obstante, el autor que figura en la edición es Alejandro Groinner, a veces citado como Gwinner, a quien se le pagan 500 escudos (5000 reales) el 8 de julio de 1865.

El proceso final de la edición de la monografía y estampas de Córdoba se iniciará una década más tarde, con la estructura final de la Comisión, ahora dependiente de la Academia, en la que jugará un papel fundamental el editor Dorregaray [ASF, sig. 3-194]. Entre el 17 y el 20 de abril de 1875 se precisa, junto a otros, el doble objetivo de finalizar las monografías de la Alhambra y la Mezquita; en este sentido, se establece una lista de temas y dibujos cuyo seguimiento se encomienda a Pedro de Madrazo. A partir de este empuje, el 1 de junio de 1875 se ven las primeras pruebas de dos estampas que se decidirá incorporar en la entrega nº 40 el 26 de junio; éstas, cuyos temas no aparecían en el listado de abril, eran la sección con detalles del Mihrab y la planta general. La primera se basa en los dibujos de Agustín Ortiz de Villajos y el dibujo de la segunda es de Mariano López Sánchez. Como hemos visto, el primero formó parte de la expedición a Córdoba siendo uno de los casos en que los datos documentales confirman una relación directa entre ésta y el dibujo preparatorio de las estampas. El que figura como autor final de la planta obtuvo el título de arquitecto con veintisiete años de edad en 1866, siendo, así, problemática su participación en la expedición a Córdoba. Los datos documentales sobre la planta, además de lo ya mencionado sobre la realizada en 1861 con colores alusivos a las fases, se concreta en el dibujo preparatorio a la escala

de 1 a 200 firmado en febrero de 1868. Entre la documentación conservada, aparece una noticia fechada el 12 de enero de 1869 en la que se menciona un encargo a Fernando Arbós para la reducción de la planta de la Mezquita al tamaño de la publicación, que parece concretarse el 16 de febrero del mismo año [ASF, sig. 5-225-1].

Finalmente, entre 1878 y 1881 se editan el resto de las diecisiete estampas relativas a Córdoba; todas ellas se basan en dibujos realizados por el mismo autor, Ricardo Arredondo (1850-1911). El prolífico pintor, natural de Cella (Teruel) y enraizado en Toledo [Lafuente Ferrari (1969), *Arredondo* (2002)], fue el autor del mayor número de dibujos preparatorios para la monumental obra, alcanzando un total de cuarenta y seis. Las precisiones documentales sobre este proceso final en el caso de Córdoba resultan un tanto difusas e incompletas: el 16 de enero de 1877 se menciona en las actas que “se presentaron los dibujos que había remitido de Córdoba el mismo Sr. Arredondo relativos a los monumentos latino bizantinos y a la Mezquita Catedral, los cuales agradaron mucho a la Junta, y se acordó que el Sr. Amador de los Ríos se encargara de ordenarlos en láminas conforme a las necesidades científicas y al orden cronológico que fuese posible [...]”; el 20 de noviembre del mismo año se examinaron otros cuatro dibujos de Arredondo correspondientes al Mihrab –detalles, tablero de mármol, portada principal y puerta lateral–; finalmente, el 8 de mayo de 1879 Dorregaray presenta a la Comisión otros cuatro dibujos de Arredondo –secciones de la Catedral Mezquita, puerta del Perdón, Sacristía de Villaviciosa, y una puerta cegada sin nombre–, cuyos grabados se encargan a Buxó en la misma sesión [ASF, sig. 3-194].

A partir de estos datos, en los que no consta ninguna noticia sobre los pagos de los dibujos, todo parece indicar que la impresionante labor de Arredondo tuviera una cierta condición de destajo empresarial para conseguir una eficacia productiva. Por ciertos indicios colaterales, cabría suponer que en determinados casos, como pudo ocurrir en Córdoba y en Asturias, Arredondo habría dispuesto de los dibujos producidos en las expediciones. Sin que esto signifique un demérito, su labor final habría consistido en asumir las determinaciones de la Comisión, comprobando los datos *in situ* y produciendo la documentación gráfica definitiva. Si esto hubiera sido así, no dejaría de resultar un tanto irónico que la ambiciosa labor inicial basada en los trabajos de los estudiantes de arquitectura tuviera que ser rematada por un pintor al que no se le conoce ninguna formación específica sobre el asunto, más allá de su indudable destreza gráfica.

CONCLUSIÓN

De lo observado hasta el momento, cabría concluir que la aportación de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* a la documentación gráfica de nuestro patrimonio hispano-musulmán supone un episodio importante. Como ya ha sido anticipado, las lógicas limitaciones conceptuales del momento histórico en la consideración de este bloque temático y las variadas situaciones en cuanto a la dirección y gestión del dilatado proceso editorial, dieron como resultado una producción general algo confusa y un tanto desestructurada. No obstante, en lo relativo al apartado gráfico se alcanzaron logros puntuales de gran calidad, ante la doble consideración de los dibujos aportados y las brillantes labores de arte gráfico y estampación realizadas en sus diversas técnicas.

Centrándonos en los dibujos preparatorios, tal vez el gran logro y, al mismo tiempo, la cierta limitación de la ambiciosa obra fuera su condición de empresa o voluntad colectiva de documen-

tación gráfica, abordada por muchas y diferentes manos en muchos y diferentes lugares de la geografía española. En este dilatado recorrido de algo más de tres décadas, desde los dibujos iniciales de los alumnos a los posteriormente elaborados por profesores y profesionales de la arquitectura junto a otros dibujantes, el corpus gráfico producido supone un hito de elevado rango en nuestra tradición arquitectónica.

De hecho, esta colaboración a tres bandas con un objetivo global y unitario entre el Estado, la Escuela de Arquitectura y la Academia de Bellas Artes no volvió a repetirse en el siglo y medio que ha transcurrido hasta el momento presente. Ante el abrumador incremento de los elementos patrimoniales susceptibles de ser documentados, la complicada estructura de atribuciones sobre los mismos en el Estado de las Autonomías y la proliferación indudablemente excesiva de las escuelas de arquitectura, tan sólo la Academia de Bellas Artes parece permanecer más o menos fiel a su estructura original.

Siendo evidente la complejidad del panorama actual en el ámbito de la documentación gráfica de nuestro patrimonio, y tratando de evitar las nostalgias de los tiempos pasados, lo que parece incuestionable es que siempre resulta oportuno conocer mejor nuestra historia y reflexionar sobre la misma. En este sentido, no deja de resultar un tanto inquietante que en el siglo XIX, con los ajustados medios a su alcance, lograran concretar realizaciones tangibles como el corpus gráfico aquí considerado, mientras que en los tiempos actuales, sobrados de medios y recursos de todo tipo, resulte tan difícil establecer unas claras finalidades en las que confluyan y colaboren las instituciones al cargo de nuestra cultura arquitectónica.