



## Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes

Pedro Navascués Palacio

*Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando*

Jerónimo de la Gándara,  
*Jamba del arco de entrada al  
mirador de Lindaraja, 1860*  
[detalle de cat. 114]

Resulta fácil hacer dos grupos con los autores de los dibujos preparatorios de las planchas de las antigüedades árabes por su fecha, formación y carácter editorial, pues mientras los correspondientes al siglo XVIII fueron obra de artistas vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los pertenecientes al siglo XIX los ejecutaron, en su mayoría, arquitectos formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Academia y Escuela fueron en cada caso el matraz de un proyecto distinto pero finalmente concurrente, pues de la Academia salieron las *Antigüedades Árabes de España* y de la Escuela los *Monumentos Arquitectónicos de España*, en este caso con estrecha colaboración entre ambas instituciones. Una y otra serie de grabados tuvieron, en alguna medida, un vínculo común a través de la Imprenta Real y de la Real Calcografía (1789) pues las primeras treinta y una estampas de las *Antigüedades* empezaron a venderse como “colección” en la Imprenta Real, según anunciaba la *Gaceta de Madrid* el 16 de enero de 1789, y los textos de los *Monumentos Arquitectónicos*, que iniciaron su publicación y venta el 1 de enero de 1860, se imprimieron en la misma Imprenta Real (luego Imprenta Nacional), y sus estampas salieron de la Real Calcografía (luego Calcografía Nacional o Calcografía de la Imprenta Nacional) que tenía su sede en la calle de Carretas, número 10. La primera imagen de la Alhambra editada fue la *Puerta del Vino* que, dibujada por Jerónimo de la Gándara, formó parte del primer cuaderno publicado en 1860. El resto de las estampas referidas a Granada, Córdoba y Toledo, iría apareciendo en años sucesivos hasta 1878, existiendo siempre un desfase entre la fecha de ejecución del dibujo y la edición del mismo.

Los autores de los *Monumentos Arquitectónicos* fueron mayoritariamente arquitectos, algún pintor y hábiles dibujantes salidos de las filas de los grabadores, como es el caso de José María Ramón, quien dibujó los *Alicatados del salón de Comares* al tiempo que grababa la plancha de los *Alicatados del Cuarto Real de Santo Domingo*, delineados por José María Rubio Escudero, ambas planchas estampadas en 1860 y 1861, respectivamente. A este grupo debió pertenecer el dibujante y grabador Alejandro Groinner, autor de la conocida perspectiva de las naves de la mezquita de Córdoba.

### SIGLO XVIII

**Diego Sánchez Sarabia [Saravia]** (Granada, 1704 - Fondón, Almería, 1779)

La primera noticia impresa de la relación de Sánchez Sarabia con los dibujos de la Alhambra nos la adelantó el padre Juan Velázquez de Echeverría, “uno de los Teólogos intérpretes de los monumentos”, como se le

cita en el conocido juicio “contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados, y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad” expresamente dirigido contra Juan Flores, en cuya causa aparecen muchos nombres, entre ellos el de Sánchez Sarabia. El hecho es que Juan Echeverría, en sus *Paseos por Granada y sus contornos* [Velázquez de Echeverría (1764)], hace decir a quien guía al “forastero” que permanece impresionado ante el palacio de Carlos V en la Alhambra: “Tiene V. razón y buen gusto en querer informarse a fondo de obra tan magnífica. No pudiera hacerlo yo si no hubiera leído la bella y circunstanciada descripción que hizo de esta Casa Real el infatigable estudio, destreza y habilidad de D. Diego Sánchez Saravia que, de orden de la Academia de las tres bellas artes de San Fernando, de que es individuo, trabajó con los dibuxos y planta de ella; los que presentó en Madrid y merecieron Real aprobación y de todos sus ilustres individuos”.

De este sencillo modo resumía el padre Echeverría la relación documentada de Diego Sánchez Sarabia con la Academia de San Fernando [Rodríguez Ruiz (1990) 225-257] que data de 1760 cuando este artista granadino, “Profesor de Pintura y Arquitectura, muy instruido en la antigüedad”, en sustitución de Manuel Sánchez Jiménez, recibió el mismo encargo de copiar “varios retratos de los Reyes Moros de Granada, que están pintados al fresco en algunos techos del Castillo de la Alhambra, con los trages propios de sus tiempos”, y “con expresión de sus tamaños, colores de sus ropajes y todas las demás partes y menudencias que puedan conducir a su entero conocimiento”. De este encargo conocemos indirectamente algún detalle como cuando Sánchez Sarabia presentó, aunque algo “tarde”, su cuadro al concurso de la Academia de 1760 (*San Fernando acompañado del Arzobispo de Toledo Don Rodrigo...*), obteniendo el 28 de octubre el premio de Primera Clase, “por todos los votos”. El lienzo está firmado en latín por Sánchez Sarabia como “escultor y arquitecto”. Para entonces “tenía ya dos quadros en las Bóvedas de la Alambra en estado de remitir”, todo lo cual le valió ser nombrado en aquella fecha académico supernumerario por la pintura. En diciembre había terminado el tercero de los seis que Sánchez Sarabia acabaría enviando a la Academia formando así, desde entonces, parte de sus colecciones como recogen los distintos inventarios [*Noticia de las pinturas*]. Dos años más tarde, el 12 de septiembre de 1762, fue nombrado académico de mérito por la arquitectura, tras los envíos hechos de los dibujos del palacio de Carlos V así como de la serie de inscripciones árabes copiadas de distintos lugares de la Alhambra, sumando un total de treinta y cuatro dibujos, además de los informes sobre todo ello. Sabemos que el futuro de aquel encargo acabaría coinvirtiéndose en el gran proyecto de las *Antigüedades Árabes de España*, dando entrada a Hermosilla, Arnal y Villanueva, quienes completaron, corrigieron y aumentaron la información proporcionada en su día por Sánchez Sarabia [Rodríguez Ruiz (1992)]. Pero inmediatamente antes de que estos arquitectos se desplazaran a Granada, la memoria leída en la Junta General de 3 de agosto de 1766 recogió el propósito de la Academia en relación con las antigüedades de la Alhambra y la participación de Sánchez Sarabia: “Con igual puntualidad hizo trabajar los planes, cortes y elevaciones del Palacio del señor Carlos V y sus admirables baxos relieves: todo por Don Diego Sánchez Saravia, Académico de Mérito, que desempeñó con el mayor acierto la confianza de la Academia, remitiéndola esta grande obra, en dos tomos en folio de marquilla, con otro en que explica muy prolixa y atentamente la materia, preparación, construcción y demás particularidades del Palacio Árabe” [*Premios de la Real Academia* (1766) 11].

Aquel nombramiento de académico de mérito por San Fernando reforzó sin duda la personalidad de Sánchez Sarabia en el medio granadino donde, con evidente orgullo no exento de vanidad, firma proyectos y colaboraciones como “Didacus Sánchez, Sculptor, Pictor et Architectus, faciebat Granata: Anno 1763”. Así lo hizo en el proyecto de plaza de toros o “anfiteatro” de Granada que, en competencia con Nicolás Agustín de Moya y Vicente Sánchez, encargó la Maestranza de Granada [AGS 04266] que, a su vez, se lo comunicó a Ricardo Wall, por entonces todavía Protector de la Academia y quien más adelante haría obras en el palacio nazari de la Alhambra [Téllez (2005) 90-105].

También en latín (“Didacus Sánchez Saravia faciebat, Granatae anno 1768”) firmó los dibujos que en su día localizó Hübner en la Real Academia de la Historia, referidos a las excavaciones de la Alcazaba de Granada guiadas por Flores, con los hallazgos del foro de la Granada romana, en cuyo lugar también estuvieron dibujando Arnal y Villanueva durante su estancia en aquella ciudad [Sotomayor y Orfila (2011) 349-403].

Esta participación de Sánchez Sarabia en cuestiones de palpitante actualidad junto a sus inquietudes artísticas en los tres campos de las nobles artes le llevaron a encabezar la creación de la Escuela de Dibujo de Granada, erigida y sostenida por la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1777), germen de la futura Academia de Bellas Artes. En aquella Escuela Sánchez Sarabia se hizo cargo de las enseñanzas de escultura que con las pinturas de la iglesia y claustro del Hospital de San Juan de Dios, así como con su última obra pictórica en la iglesia de Fondón (Almería), reflejan una fuerte personalidad dentro del panorama artístico español del siglo XVIII.

**José (Agustín) de Hermosilla y Sandoval y Rojas** (Llerena, Badajoz, 1715 - Madrid, 1776)

Su primer y breve biógrafo fue Ceán Bermúdez quien en las adiciones a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (1829) recuerda sus primeros pasos en la Universidad de Sevilla donde estudió Teología y Filosofía, obedeciendo los deseos paternos de seguir la carrera eclesiástica. Sin embargo, su interés por las matemáticas le llevó a entrar en el Real Cuerpo de Ingenieros en Madrid haciendo, según Ceán, “grandes progresos en el diseño de la arquitectura militar”. No obstante, pronto se incorporó a la obra del Palacio Real nuevo, siendo “uno de los más hábiles delineadores de la obra de Palacio” [Bédat (1989) 251-252] de cuantos trabajaron en esta formidable empresa en la que se encontraban con un rango análogo Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva, todos bajo la dirección de Sacchetti. Aquella dedicación y competencia en el dibujo hizo que, ante la indecisión de Diego de Villanueva para ir a Roma, el rey enviara en su lugar a José de Hermosilla (1747) para continuar “sus estudios de Arquitectura con el Cavallero Fuga [Ferdinando], que es uno de los Maestros más célebres de Italia” [Moleón (2003) 88-101, Simal (2008) 31-48]. Hermosilla aprovechó bien el viaje, según Ceán, “pues formó sus estudios sobre los mejores autores, y con la observación de los edificios más famosos de la antigüedad. Tradujo al castellano a Vitruvio, ilustrándole con notas y disertaciones sobre los lugares oscuros de este autor. Y para la enseñanza de la Junta Preparatoria [de la Academia] escribió estando en Roma, por encargo del Sr. Carvajal [José de Carvajal y Lancaster, protector de la Junta Preparatoria de 1746 a 1752] un tratado de geometría y una explicación de las máquinas necesarias para la construcción de los edificios, lo que mereció grandes elogios en aquella corte”. Además de los obligados envíos hechos por

Hermosilla desde Roma como pensionado, nos es conocido el manuscrito de la *Architectura Civil* cuyo texto, fechado en Roma en 1750, está dedicado a “D. Fernando VI. Rey de las Españas” y a José de Carvajal y Lancaster, con la expresa aprobación de Ferdinando Fuga. Contiene excelentes dibujos y su texto discurre en paralelo a Vitruvio, no faltando las citas, al hablar de los órdenes, de Serlio, Palladio, Vignola, Perrault, Caramuel y Tosca, entre otros [Rodríguez Ruiz (1985) 57-80].

Hermosilla volvió de Roma en 1751 y al año siguiente la Junta Preparatoria se convirtió en la Academia propiamente dicha, asegurando su continuidad la permanencia como Protector de José de Carvajal. En el mismo año de 1752 fue nombrado director de Arquitectura y, en 1753, su hermano Ignacio de Hermosilla y Sandoval, obtuvo el cargo de Secretario de la Academia desempeñando este cometido hasta 1776 en que pasó a ser primer oficial de la Secretaría del Despacho Universal de Indias (1776) y ministro de capa y espada del Consejo Supremo de Indias (1785). Ignacio de Hermosilla (1718-1794), presbítero y colegial del Imperial de San Miguel de la Universidad de Granada, fue miembro de número de la Real Academia Española (1764) y de la Real Academia de la Historia, de la que fue también Censor (1754) y Secretario (1763). Llegó a tener mucha influencia en la Corte y en el medio académico, no siendo ajena esta circunstancia al sorprendente encargo hecho a su hermano José para ir a estudiar en Andalucía las antigüedades árabes. Ignacio de Hermosilla, persona que reunió todas las características del hombre culto de su tiempo buscando la modernidad en el conocimiento del pasado, apasionado por el concepto de “antigüedad” y lo que ello comportaba, ya había mostrado interés por los estudios históricos y arqueológicos, no dudando incluso en financiar de su propio peculio excavaciones como las de Talavera la Vieja (Cáceres), sobre cuyas antigüedades e inscripciones leyó un informe en la Academia de la Historia, en la Junta de 2 de julio de 1762, y cuya posterior publicación completaría José Cornide. Pero unos años antes, y dejando el más confortable y conocido espejo de la antigüedad clásica, Ignacio de Hermosilla ya había buscado en la vertiente islámica de nuestra historia otra documentación análogamente antigua y él mismo dejó manuscrita una *Disertación cronológica sobre la Entrada de los Árabes en España*, leída en la Academia de la Historia en 1752, y la *Relación de documentos sobre inscripciones árabes que entregó a la Academia Lorenzo Diéguez* (1768). En este sentido debe afirmarse que Ignacio de Hermosilla, junto a Pedro Rodríguez de Campomanes y José Carbonell, está en el origen de los estudios árabes en nuestro país desde los proyectos de la Real Academia de la Historia [Maier (2011) 31-60].

Ahora bien, estos estudios árabes, que se ceñían fundamentalmente a la numismática y a la epigrafía, dieron un salto cualitativo con el encargo hecho a José de Hermosilla para ir a medir y a dibujar la arquitectura islámica de Granada y Córdoba [Almagro Gorbea y Maier (2012) 229-243]. Entre 1766 y 1767 José de Hermosilla, siguiendo las “Instrucciones” dadas por el Viceprotector de la Academia de San Fernando y remitidas por su hermano Ignacio, entonces Secretario de la misma, hizo el viaje a Andalucía, acompañado de Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, cumpliendo así escrupulosamente el encargo hecho. Debe subrayarse que este cometido, no sin cierta extrañeza, se produjo una vez que Hermosilla había renunciado a su cargo como director de Arquitectura (1756) para reintegrarse en el Cuerpo de Ingenieros tras habersele conferido el “grado y empleo de Ingeniero Extraordinario de los Reales Ejércitos”, incorporándose de forma activa al servicio militar como documentan, por ejemplo, los levantamientos del castillo y plaza de Almeida [Biblioteca

Nacional de España] registrando la posición de los batallones y baterías en la campaña de Portugal (1762), en la que participó desde el ejército del conde de Maceda (1762).

La Academia no quiso entonces desprenderse de él y en aquel mismo año de 1756 le nombró a la vez académico de honor y de mérito por la Arquitectura lejos de sospechar que, andando el tiempo, iba a prestar otro servicio a la corporación. José de Hermosilla ejecutó la mayor parte del trabajo encomendado a la expedición, no sólo por el número de dibujos preparatorios que llegaron a veintinueve, sino por los asuntos abordados y su envergadura, de tal modo que desde las vistas generales de la Alhambra, los perfiles del terreno y la planta general del conjunto, hasta las columnas, capiteles y fuente de los Leones, sin olvidar la planta del Generalife, el Pilar del Emperador, un detalle de su palacio, la planta de la catedral granadina, la vista de la catedral de Córdoba y una colección de inscripciones árabes granadinas y cordobesas, todo pasó por sus manos haciendo un trabajo excelente que, necesariamente, debió de estar auxiliado por un verdadero equipo subalterno más allá del apoyo que pudieran prestarle Arnal y Villanueva.

Su obra más significativa como arquitecto se refiere al proyecto y primera etapa constructiva del Hospital General de Madrid (1756), al proyecto del Salón del Prado con sus fuentes y plantíos (1768) y al Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya (1770), en Salamanca, donde sobre planta cuadrada quiso recordar el plano del palacio de Carlos V de Granada.

**Juan Pedro Arnal** (Madrid, 1735 - 1805)

La experiencia de Juan Pedro Arnal en relación con las *Antigüedades Árabes de España* es semejante en todos los aspectos a la vivida por Juan de Villanueva con quien, también en una condición subalterna de mero “delineador”, hizo el viaje a Andalucía en 1766 formando parte de la expedición encomendada por la Academia a José de Hermosilla para dibujar los más importantes monumentos “árabes” en España: la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba. Juan Pedro Arnal era hijo de un platero de origen francés pero nacido en Madrid, Juan Enrique Arnal, quien habiendo alcanzado la condición de “maestro platero” en Madrid, en 1723, llegó a trabajar para Felipe V y Fernando VI, finalizando la vajilla del Príncipe de Asturias en 1733. Juan Pedro Arnal tuvo una formación inicial en la Academia Real de Pintura, Escultura y Arquitectura de Toulouse [Mesuret (1966) 74-81], donde estaba al menos en 1762. De su estancia tolosana se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid el proyecto de un *Arco de Triunfo* en honor a Carlos III [Sancho (1989) 287-302]. Pasó luego Arnal a completar su formación en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siguiendo sus cursos y alcanzando en 1763 un segundo premio de Primera Clase [Sambricio (1973) 299-312].

En julio de 1766 obtuvo un primer premio de Primera Clase en la Academia y el 18 de septiembre de aquel mismo año salía con dirección a Andalucía, acompañando a Hermosilla y Villanueva, para hacer los dibujos de las *Antigüedades Árabes de España*. En el reparto de las tareas le correspondió a Arnal hacerse cargo de los dibujos relativos al palacio de Carlos V en la Alhambra, realizando un total de seis sobre este edificio de los que sólo se conservan los originales hechos sobre los relieves de las portadas occidental y meridional, de Juan de Orea y Niccolò da Corte.

Resulta muy sintomática la desaparición de los dibujos preparatorios de la arquitectura del palacio propiamente dicha que, probablemente, pudieron pasar a formar parte de otras colecciones.

Quizás los pudo tener en su mano el ingeniero militar Domingo Belestá y Pared (1742-1819), el último director de la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona (1795-1802), cuando se le encargó terminar el palacio de Carlos V para destinarlo a “Colegio Militar por Real disposición del Sucesor Monarca el Señor Don Carlos IV. Año de 1793”, según figura en la leyenda del alzado de la fachada principal, dibujado y firmado por Belestá que adquirió la Academia de San Fernando en 1873 [Camacho (2014) 273-277]. Si no fueron los originales de Arnal, no cabe la menor duda de que Belestá tuvo en las manos las láminas XII y XIII de las *Antigüedades Árabes de España* grabadas por Barcelón, a las que tan sólo bastaría incorporar la desafortunada coronación general por encima de la cornisa, incluyendo el infeliz frontón sobre el cuerpo central de la fachada principal. La fachada sur dibujada por Belestá coincide exactamente con el fragmento central escogido y dibujado por Arnal.

La colaboración de Arnal en las *Antigüedades* se completó con el levantamiento de las plantas de la catedral-mezquita de Córdoba y de la mezquita sin el edificio cristiano. A su regreso a Madrid, estos dibujos, como en el caso de Villanueva, le sirvieron a Arnal para ser nombrado académico de mérito por la Arquitectura en 1767. Desde entonces permaneció íntimamente ligado a las tareas de la Academia, primero como docente, luego como director de Arquitectura a la muerte de Ventura Rodríguez, hasta ser nombrado Director General de la Academia, cargo que desempeñó entre 1801 y 1804. A su fallecimiento dejó claramente explícita su voluntad de “que todos los libros, estampas de arquitectura y demás cosas tocantes y correspondientes” a la profesión del arquitecto se vendieran directamente a quienes profesaren la arquitectura y “de ningún modo se vendan a cualquier chalán, persona, revendedor o librero que intentase y solicitare su compra” [Barrio Moya (1990) 481-492]. Entre aquellos papeles y dibujos bien pudieran estar los levantamientos hechos con motivo de las excavaciones de Rielves (Toledo), dirigidas por él e iniciadas el 1 de mayo de 1780, sobre cuyos mosaicos escribió y publicó un *Discurso sobre el origen y principio de los mosaycos, y sus varias materias, contraído a los que nuevamente se descubrieron en las excavaciones de la Villa de Rielves de orden de S.M.* Una rara publicación, de la que la Academia de San Fernando conserva un ejemplar así como las láminas de cobre grabadas por Bartolomé Vázquez, protegido de Floridablanca, en los años 1787-1788. En efecto, la obra fue generosamente ilustrada con los mosaicos medidos y dibujados por Arnal [Fernández Castro (1977-1978) 209-251] para preparar las veintinueve estampas a color de que consta.

Arnal fue arquitecto de la Casa de Alba y reformó su palacio de Buenavista (1777), proyectó la derribada Imprenta Real (1783) y la Casa de Postas (1795-1800), todos estos edificios en Madrid.

**Juan de Villanueva** (Madrid, 1739 - 1811)

Los dibujos preparatorios ejecutados por Juan de Villanueva para las *Antigüedades Árabes de España* representan, probablemente, el aspecto menos conocido de la obra del gran arquitecto del Neoclasicismo español. Esta tarea fue puramente circunstancial y tuvo lugar a su vuelta de Roma, de donde regresó en 1765. Juan de Villanueva, hermanastro del también arquitecto Diego de Villanueva (1715-1774), mayor que él en edad y ambos hijos del escultor Juan de Villanueva, de origen asturiano y afincado en Madrid, se formó en el ambiente familiar pero sobre todo con la mayor disciplina de los cursos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tras sus éxitos

escolares alcanzó la soñada pensión de Roma (1758). Permaneció allí entre enero de 1759 y octubre de 1764, e hizo los obligados envíos a la Academia mostrando su personal contacto e interpretación de la arquitectura clásica y participando igualmente en el concurso convocado por la Academia de Parma (1764), en el que no tuvo éxito su proyecto de *Capilla sepulcral* aunque se alabaran la bella ejecución de los dibujos y la buena imitación de la Antigüedad [Moleón (1998)].

Su regreso a España (1765) coincidió con el fallecimiento de su padre y el comienzo sorprendente de su carrera profesional, pues se incorporó con Juan Pedro Arnal en calidad de mero “delineador”, al viaje a Granada y Córdoba organizado por la Real Academia de Bellas Artes y a las órdenes estrictas de José de Hermosilla para medir y dibujar las “antigüedades árabes” de aquellas ciudades, es decir, todo un mundo desconocido para él y en el extremo opuesto a la estética neoclásica en la que se había formado, esto es, se trataba de enfrentarse con la arquitectura hispanomusulmana en sus dos monumentos más significativos, la mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada. El carácter subsidiario de su trabajo en esta expedición queda de manifiesto en las instrucciones que la Academia dio a José de Hermosilla, el 17 de septiembre de 1766: “Los Delineadores Don Juan de Villanueva, Don Juan Pedro Arnal u otros qualquiera que se nombre han de ir a la orden del dicho señor Académico de Honor para la ejecución de todo lo referido, trabajando baxo su dirección lo que a cada uno repartiere sin réplica ni disputa”. Su elección se debía a ser ambos “arquitectos mui hábiles en el dibujo” [Rodríguez Ruiz (1992) 84].

El 18 de septiembre Hermosilla, Arnal y Villanueva salieron de Madrid hacia Granada, alojándose en la Alhambra en el “Quarto que compuso Carlos V y llaman de las frutas que es lo mejor y menos abandonado de este edificio”, y el 17 de abril de 1767, después de su estancia en Córdoba, ya estaban de nuevo en Madrid. Fueron seis meses de trabajo intensivo, donde cada uno cumplió una misión distinta, como diferente fue la cuantía y alcance de sus dibujos, pues mientras que Hermosilla hizo veintiocho diseños, Villanueva no pasó de seis. De todos modos es de imaginar que los tres arquitectos contaron con un apoyo logístico y con mano de obra notable para hacer los correspondientes levantamientos, cuyos croquis y demás notas pudieron terminar en Madrid, hasta la entrega definitiva de los dibujos acabados en octubre de 1767. Este trabajo sirvió a Villanueva para alcanzar el grado de académico de mérito por la Arquitectura, el 8 de noviembre de aquel año.

En 1768 comenzó propiamente Villanueva a ejercer su profesión con un interesante itinerario, sobradamente conocido, en el que, tras una experiencia escorialense con la Casa de Infantes, la Casita del Príncipe o de Abajo y la llamada de Arriba, a las que se sumaría la del Príncipe en El Pardo, acometió sus grandes obras en el periodo más importante de su carrera, de 1785 a 1790, entre Carlos III y Carlos IV: el Museo de Ciencias Naturales, hoy Museo del Prado [Chueca (1952)] y máximo exponente del Neoclasicismo español [Moleón (2011)], el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico y el Oratorio de Caballero de Gracia, todos ellos en Madrid. Dejó igualmente obra en Aranjuez y fue nombrado Arquitecto Mayor de las reales obras (1798), compatibilizando este cargo con el de Arquitecto y Fontanero Mayor de Madrid desde el que acometió muchos trabajos de alcance municipal, entre otros el diseño de la nueva Plaza Mayor y calles adyacentes después del incendio de 1790. Llegó a ser Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1792), dejando una amplia escuela de discípulos que terminaron algunas de sus principales obras [Chueca y de Miguel (2012)].

**Jerónimo [Gerónimo] de la Gándara** (Ceceñas, Cantabria, 1825 - Madrid, 1877)

Pertenece a la primera promoción de la Escuela Especial de Arquitectura, creada en 1844 al desgajarse sus enseñanzas de las de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero dependiente de ésta durante algún tiempo. Allí obtuvo Gándara el título de arquitecto en 1848, pero antes y siendo aún alumno de la Escuela, ya había participado en la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1846), donde presentó un “Proyecto de escuela de bellas artes con arreglo a nuevo plan de enseñanza” [Pérez Sánchez y de Miguel (2005) 482], sin duda coincidiendo con el nuevo espíritu y cambios en las enseñanzas artísticas que entonces se vivieron: “Según el dictamen de los inteligentes, este proyecto es digno de elogio y honra al autor [Gándara], discípulo aventajado de don Antonio Zabaleta” [*El Español*, 1846]. Acabada la carrera se presentó a las becas de pensionados en Roma que la Real Academia de Bellas Artes venía dispensando desde el siglo XVIII pero que quedaron reguladas de nuevo, siendo esta convocatoria de 1848 la primera a la que podían acceder los también primeros arquitectos salidos de la Escuela Especial de Arquitectura. La convocatoria y acta del jurado se recoge en el *Diario oficial de avisos de Madrid* (26 de agosto de 1848) del siguiente modo: “Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Celebrado en el día de ayer el juicio definitivo de las obras de los opositores a la plaza de pensionados de Roma por la arquitectura, creada por S. M. por real orden de 15 de septiembre de 1847, resolvió la Academia se hiciese público el nombre del que ha merecido el premio, de cuyo pliego resultó ser don Gerónimo de la Gándara, alumno de la escuela especial de este noble arte, y como no estuviese en sus facultades el asignar más de un premio por este año, el cual se adjudicó a las obras que merecían el primer lugar, no pudiendo por otra parte desentenderse del grande mérito de las del otro opositor don Francisco Jareño y Alarcón, alumno también de la escuela especial, acordó asimismo por unanimidad proponer a S. M. para éste otra pensión extraordinaria, y que las obras de los dos se expongan en sus salas por seis días, de diez a dos de la tarde, que concluirán el jueves 31 del presente mes para satisfacción de los interesados y noticia del público. Madrid, 25 de agosto de 1848. El secretario general, Marcial Antonio López”.

Desde entonces los nombres de Gándara y Jareño (1818-1892) quedaron unidos en una suerte de vidas paralelas, primero durante los años de pensionados en el extranjero (1848-1852), con una ampliación especial concedida a Gándara por la reina Isabel II el 11 de enero de 1853 hasta mayo de 1854, que le permitió visitar Francia, Inglaterra y Alemania. Gándara llegó a Roma el 15 de diciembre de 1848, en vísperas de la proclamación de la República Romana a cuya corta vida asistió y, muy probablemente, pudo ver en aquellos agitados días a Mazzini y Garibaldi. Una interesante fotografía de Giacomo Caneva, fechada en abril de 1849 –la República Romana duró desde el 9 de febrero hasta el 4 de julio–, recoge al grupo de pensionados españoles que en esos complicados momentos se encontraban en la capital italiana, entre los que figuran Gándara y Jareño [Hernández Latas (2002) 59-60]. Vueltos a España, ambos arquitectos figuraron ya en 1854 como “profesores agregados” en la Escuela de Arquitectura, y esta doble condición de pensionados y profesores les hizo especialmente idóneos para acometer desde sus inicios el ambicioso proyecto de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, de tal forma que en septiembre de 1856, Gándara y Jareño, al frente

de treinta alumnos de la Escuela de Arquitectura, salían con destino a Toledo para “empezar sus tareas artístico-arqueológicas” y “hacer los oportunos diseños” de San Juan de los Reyes, incorporándose igualmente el pintor Carlos Mújica, el fotógrafo Eduardo García Guerra, cuyos trabajos se prolongarían hasta 1859, y otros dibujantes [Vela y Cabeza (2009)]. En el fondo, seguían el camino abierto por Antonio Zabaleta, quien en 1849 había iniciado estos viajes artísticos con los alumnos de la Escuela, siendo Toledo también la ciudad a estudiar, y que desde 1850 habían tomado carta de naturaleza al recoger el reglamento de la Escuela el contenido de la Real Orden publicada en la *Gaceta de Madrid* (12 de octubre de 1850) sobre que “los alumnos de tercer año de la escuela de arquitectura de la Real Academia de San Fernando, harán todos los años una expedición artística a uno de los puntos de España en que se contenga mayor número de monumentos notables”. Por último, cabe añadir que tanto Jareño como Gándara fueron dos de los arquitectos más representativos del eclecticismo de la época isabelina, cada uno por un derrotero diferente, debiéndose a Gándara obras muy señaladas como el Teatro de la Zarzuela en Madrid –luego alterado– y el Teatro Calderón de la Barca en Valladolid, además de obras tan particulares como el Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1867 [Navascués (1973), Navascués (1993)].

Pero aquí interesa resaltar la especial vinculación que Gándara tuvo con el mundo de la arqueología y de las antigüedades árabes, tanto a título personal como institucional a través de la Escuela de Arquitectura. El año de 1856 fue decisivo en muchos aspectos para el país pues puso fin al Bienio progresista, pero para Gándara, que ya contaba entonces con treinta y un años y vivía en Madrid en la calle de la Cruz, número 33, coincidió por una parte con la Exposición General de Bellas Artes, la primera de carácter nacional, montada en las galerías del Ministerio de Fomento (antiguo y desaparecido convento de la Trinidad) donde nuestro arquitecto mostró sus trabajos de pensionado y un proyecto propio que figuran en el catálogo de la exposición con los números 297 a 400, dentro de la sección de los “trabajos de profesores” para distinguirlos de los presentados por los alumnos: “Fachada oriental del Partenón de Atenas –hoy en el despacho del director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–; fachada que debió de construirse en el teatro de la calle de Jovellanos [Teatro de la Zarzuela, Madrid]; Pared negra de la casa del mismo nombre en Pompeya y otra pared de la casa de Cástor y Pólux, Pompeya” [*Exposición General de Bellas Artes* (1856)]. Estos dibujos de Pompeya eran parte de los envíos como pensionado que estuvieron constituidos, al menos, por dieciocho entregas: “Cuatro paredes pompeyanas, dos de la casa de Cástor y Pólux y otras dos de la titulada Pared Negra; cinco del Partenón; cinco del Erecteo; cuatro del templo de la Victoria”. Los levantamientos del Partenón, del Erecteion y del templo de Atenea Niké en Atenas los realizó Gándara “después de haber hecho algunos monumentos de Pompeya”, y estando entre abril y octubre de 1849 “en Nápoles, se fue a Atenas a estudiar los restos de los monumentos de aquella clásica tierra de las Bellas Artes” [Barrio (1966) 89], si bien el alzado que guarda la Real Academia de San Fernando está firmado en “Atenas 1850”. De los envíos de Jerónimo de la Gándara siempre se alabó el rigor de los levantamientos, el alcance de su hipotética restauración y el color de sus aguadas.

Por otra parte, en aquel año de 1856, Gándara hizo a comienzos del verano otro viaje a Granada, ligeramente anterior al de Toledo, esta vez acompañado del “profesor agregado” Nicomedes de Mendivil, un fotógrafo, un formador y dieciséis alumnos, según consta en el traslado de la Real

Orden que el 13 de junio de 1856 hace llegar el ministro de Gobernación accidental, Francisco de Luxán, al Director General de Agricultura, Industria y Comercio: “Debiendo salir en los días 26 y 27 del corriente para Granada la expedición artística compuesta de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura bajo la Dirección de los profesores D. Gerónimo de la Gándara y D. Nicomedes de Mendivil, cuyo efecto principal consiste en el estudio del Real Palacio de la Alhambra” [Ortega y Sobrino (2007) 23]. La presencia de un formador nos recuerda que una de las misiones de estos viajes era la de sacar vaciados de algunos detalles arquitectónicos y escultóricos del edificio con el fin de crear un museo de arquitectura.

El hecho es que este viaje granadino coincidía prácticamente en fecha con la constitución de la primera Comisión de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, nombrada por Real Orden de 3 de julio de 1856 “para llevar a cabo el pensamiento propuesto por la Escuela Superior de Arquitectura” de la que formaban parte, además del Director de la Escuela, entonces Juan Bautista Peyronnet pero pronto sustituido por Aníbal Álvarez, el mismo Gándara y Francisco Jareño, a los que se sumaron los académicos Pedro de Madrazo y José Amador de los Ríos, así como “un apreciable y modesto literato y escritor de Bellas Artes, D. Manuel de Assas”. Los trabajos de Toledo y Granada se solaparon en el tiempo, hasta el punto de que en 1857 se libraban a Gándara “diez mil quinientos reales por cinco láminas”, de las que una pertenecía al claustro de San Juan de los Reyes de Toledo, dos a Santa María la Blanca y otras dos a la Alhambra: la puerta del Vino de Granada y el “Gabinete de Lindaraja”. Sabemos que Gándara fue, efectivamente, uno de los arquitectos que más dibujos proporcionó para la colección de los *Monumentos*, hasta un total de treinta de los cuales seis pertenecían a la Alhambra, si bien se había ofrecido a dibujar ocho, para lo cual hubo de hacer, al menos, un segundo viaje a Granada documentado el 8 de junio de 1859: “El Sr. D. Gerónimo de la Gándara se ofreció a hacer una expedición a Granada a estudiar y copiar la Alhambra a fin de hacer ocho dibujos para la Comisión, y habiendo la Junta aceptado con agrado lo propuesto por el Sr. Gándara, se convino en que se pagarían los dibujos a tres mil reales cada uno”. Por la documentación que obra en el Archivo de la Academia, Gándara estuvo entregando los dibujos para grabar hasta noviembre de 1860, cuando se aprueba el pago de cuatro mil reales por el “conjunto de uno de los muros del mirador de Lindaraja”. El asunto del justiprecio de cada uno de los dibujos tiene un interés añadido al intentar equilibrar precio y mérito, llegando en algunos casos el arquitecto a manifestar que “se conformaría con que se justiprecien cada uno en dos mil quinientos reales”, refiriéndose a un detalle del patio de los Leones y a otro del “Gabinete de Lindaraja”, acordando entonces la Junta “que constase en el acta su agradecimiento al Señor Gándara por considerarse este precio inferior al mérito de su trabajo” (22 de marzo de 1860).

Al hablar de estos dibujos debe añadirse que se trata de los preparatorios para grabar, y que hasta llegar a la versión y tamaño definitivo fueron otros muchos los diseños preliminares en los que cabe distinguir los tomados *in situ* con sus correspondientes mediciones, detalles y color, y los elaborados luego en Madrid previos al dibujo final. En éste, el que aprobaba la Junta de la Escuela y la Comisión de la publicación para entregar al grabador, se observa un modo de trabajar muy peculiar, pues aprovechando el alma geométrica del trazado de la ornamentación de la Alhambra, bastaba al dibujante ofrecer una parte del todo en cada uno de los campos decorativos, sobre una fina retícula a lápiz en la que se incluía el color, para que después el grabador completara el todo

siguiendo dicha traza y color. Los dibujos de color son de una indiscutible belleza pero, a nuestro juicio, revelan un sentimiento romántico que en la Alhambra impuso la familia Contreras, muy diferente a la interpretación del color por Gándara en sus obras de pensionado o en la misma puerta del Vino (1857), de un color muy templado frente a la alta temperatura cromática alcanzada en los interiores. Esto resulta especialmente delicado por cuanto que las propias estampas, como las restauraciones de los Contreras, influirían en posteriores intervenciones en el monumento como si fueran originales, en un curioso fenómeno de imagen mutuamente reflejada: el monumento en su interpretación gráfica y los grabados en la restauración del monumento.

Que Jerónimo de la Gándara, además de dibujante, fue voz autorizada y directiva en el proyecto de los *Monumentos Arquitectónicos de España* queda de manifiesto por varios detalles, desde la adquisición en París de un daguerrotipo y una máquina de rayar, pasando por la presentación de dibujos a la Junta, como el que llevó el 20 de mayo de 1861 con la sección transversal del “Salón de Justicia de la Alhambra de Granada” hecho por Francisco Antonio Contreras Muñoz, hasta la solución de algunos problemas, como cuando se detectaron errores en las mediciones de la mezquita de Córdoba y la Junta le encomendó el 3 de abril de 1862 que, junto a José Amador de los Ríos, se trasladara a esta ciudad, haciéndose acompañar entonces por los dibujantes Domingo Pérez Pomareda y Leandro Serrallach. La relación de Gándara con la arqueología no terminaba aquí y, además de otros dibujos sobre la arquitectura asturiana realizados en 1860 para los *Monumentos Arquitectónicos*, con motivo de las excavaciones de Guarrazar (Toledo) que habían iniciado José Amador de los Ríos y Emilio Lafuente Alcántara, a quienes se sumó voluntariamente el mismo Pedro de Madrazo, es decir, prácticamente el mismo equipo de la primera Comisión de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, fue requerido Jerónimo de la Gándara para hacer “ciertos trabajos facultativos”. José Amador de los Ríos era miembro de la Real Academia de la Historia y, en el mismo año 1859, leyó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes sobre *El arte mudéjar en la arquitectura*, coincidiendo con la publicación de las *Inscripciones árabes de Granada* de Emilio Lafuente Alcántara. Las “excavaciones exploratorias” de Guarrazar, utilizando la mano de obra de ocho presos [Mederos (2010) 159], necesitaron de la presencia de un arquitecto y, a propuesta de Amador de los Ríos, fue Gándara quien “levantó los planos de las excavaciones, y dibujó en Madrid todos los objetos artísticos descubiertos en las Huertas de Guarrazar, por lo cual S.M. se dignó darle las gracias” [Balmaseda (2001) 68], pues había una fuerte discordancia con respecto a los primeros levantamientos hechos, por lo que Jerónimo de la Gándara trazó “las curvas de nivel, así respecto de la planta del edificio descubierto como del cementerio adjunto”, dibujando las “jambas, frisos, capiteles y otros miembros de arquitectura [...] con grande esmero y exactitud”, de donde salieron las láminas grabadas por Émile Ancelet, uno de los principales grabadores de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, que ilustraron *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar* de José Amador de los Ríos (1861), inaugurando con este volumen una serie editada bajo el título de *Memorias de la Real Academia de San Fernando*. En él se reproducen también unos “detalles de las basílicas y de las cruces de Asturias”, igualmente dibujados por Gándara, coincidiendo con los trabajos hechos en Asturias en noviembre de 1860.

Al año siguiente, el 20 de diciembre de 1861, se formó en la Real Academia de la Historia una nueva comisión compuesta por varios académicos y Gándara para que “pasasen en viaje literario

con objeto de examinar el mosaico mencionado y proponer lo conveniente”. Se trataba de un mosaico aparecido en Algorós, término de la villa de Elche (Alicante) y, sin entrar ahora en más detalles, satisfecha la Academia del trabajo y dibujos de Gándara, envió el 18 de febrero de 1862 una carta al ministro de Fomento en la que no sólo se daba cuenta del resultado de la comisión sino que se recomendaba que el Gobierno tuviera “en cuenta como mérito para su carrera los servicios gratuitos prestados por el arquitecto Jerónimo de la Gándara como dibujante de esta comisión”, que puede servir para subrayar la calidad y aprecio de su trabajo por parte de historiadores, arqueólogos y arabistas.

**Nicomedes de Mendivil [Mendibil] y Quadra [Cuadra]** (Amurrio, Álava, 1828 - Madrid, 1869)

De origen vasco Nicomedes Mendivil hizo la carrera de Arquitectura en la Escuela Especial de Madrid, donde como alumno formó parte de la expedición artística a Salamanca que dirigió Francisco Jareño en 1853. Al año siguiente, terminada la carrera, concurrió a la oposición de pensionado en Roma por la arquitectura, para lo cual debió superar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tres ejercicios consistentes en el dibujo de un “trozo de adorno de arquitectura de la Puerta de San Clemente de Toledo”, de una “silla presidencial que debe formar parte de la sillería del coro de una patriarcal, con todo el gusto del siglo XVI” y el proyecto de un “circo para espectáculos ecuestres y gimnásticos” [Arbaiza y Heras (2007) 202]. Ganada la oposición, a la que se presentaba igualmente José Díaz de Bustamante, una Real Orden de 2 de noviembre de 1854 le concedía la pensión romana. Desde entonces su corta vida transcurre entre dos viajes a Roma. El primero lo hizo a finales de diciembre de 1854 y el segundo viaje romano tuvo lugar en el verano de 1869, cuando a su regreso por Barcelona llegó ya muy enfermo a Madrid, donde falleció en los primeros días del mes de septiembre de aquel año. Entre una y otra fecha los episodios más sobresalientes de su biografía responden a la convocatoria de las oposiciones a las vacantes de profesores agregados de la Escuela de Arquitectura que ganó en 1855; al año siguiente, ya como “profesor agregado a la parte artística”, viajó a Granada, acompañando a Jerónimo de la Gándara con los alumnos de la Escuela de Arquitectura; en 1860 presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes los que creo fueron trabajos de pensionado en Roma por los que obtuvo uno de los dos premios de tercera clase: “Las columnas y entablamiento del Graecostasis, Templo de Minerva, Júpiter Stator, en el foro romano”; en 1864 hizo el proyecto de restauración de la colegiata de San Pedro de Soria; en 1868 se le encarga el monumento funerario de Leopoldo O'Donnell pensado para la Real Basílica de Atocha y montado finalmente en la iglesia de las Salesas Reales de Madrid [Bravo (2012) 357-378]; quedando pendiente el verdadero alcance de su participación en el proyecto de la desaparecida Casa de la Moneda y Fábrica del Sello de Madrid [Navascués (1973) 118-119].

Nicomedes Mendivil fue formalmente invitado por la Comisión encargada de la publicación de los *Monumentos Arquitectónicos de España* a participar en aquella empresa científico-artística, según recoge *La Época* (2 de febrero de 1856), y en el verano de aquel año viajó a Granada con Gándara y los alumnos de la Escuela. Debíó de hacer entonces croquis y dibujos de detalle que, con otros tomados por los alumnos, las fotografías y los vaciados que se hicieran, pudo dibujar en Madrid y presentar a la Comisión en 1862 la sección y detalles del pabellón de poniente del patio de los Leones, cuya estampa se incluyó en el cuaderno 27 (1865). Nicomedes Mendivil colaboró en

otros cuadernos de los *Monumentos Arquitectónicos de España* con dibujos pertenecientes a monumentos de Madrid, Alcalá de Henares, Toledo, Salamanca, Cáceres, Trujillo, Mérida y Badajoz.

**Rafael Contreras Muñoz** (Granada, 1824 - 1890)

**Francisco Antonio Contreras Muñoz** (Granada, ? - ?)

El apellido Contreras se identifica de un modo inmediato con la restauración de la Alhambra a lo largo del siglo XIX, en cuya operación destaca Rafael Contreras, hijo del arquitecto José Contreras Osorio (1795-1868), hermano del también arquitecto Francisco Antonio Contreras Muñoz, y padre del arquitecto Mariano Contreras Granja que, por su matrimonio con Josefa María Careaga Moreno-Bravo, llevó los títulos de marqués de Torre-Alta y vizconde de los Villares (fallecido en 1912). Rafael y Antonio Contreras eran, a su vez, hermanos del pintor de historia Marcelo Contreras Muñoz (1827-1892). Pese a no haber conseguido el título profesional de arquitecto, Rafael Contreras fue el más conocido de la familia, figurando indistintamente como arquitecto, adornista y restaurador y llegando a alcanzar fama internacional por sus trabajos en la Alhambra como autor de reproducciones a escala del palacio nazarí, siendo distinguido como miembro honorario del prestigioso Royal Institute of British Architects (RIBA) de Londres [Raquero (1988) 201-244].

Rafael nació en el Albaicín de Granada, en la parroquia del Salvador, aprendió el dibujo en la Academia de Bellas Artes de Granada y se naturalizó con el monumento granadino en el ambiente familiar donde su padre trabajaba ya como arquitecto de la Alhambra [Barrios (2010) 311-338]. Hizo también estudios de matemáticas, física y química en la Real Maestranza y en la Universidad de Granada. La nota necrológica publicada tras su fallecimiento recordaba que dirigió “preferentemente su atención al estudio de los monumentos árabes de España, siendo su primera reducción geométrica en relieve ‘la sala de las dos hermanas’ de la Alhambra, obra notabilísima y que sirvió a su autor para librarse del servicio de las Armas, la cual fue adquirida para el Real Museo del Prado” por la reina Isabel II, actualmente en depósito en el Museo Arqueológico Nacional.

En 1851 terminó el salón árabe del palacio de Aranjuez [Panadero (1994) 33-40] y recibió un premio en la Exposición Universal de Londres de 1851 por dos modelos a escala de la Alhambra. Para aquella magna Exposición Universal de Londres, celebrada en el Crystal Palace, Owen Jones hizo el conocido *Alhambra Court* que reproducía a escala el patio de los Leones. Rafael Contreras obtuvo igualmente otros premios en las Exposiciones Universales de París de 1855, dentro de la sección de “Dibujo y plástica aplicados a la industria”, por las “Reproducciones arabescas de escayola pintadas y doradas de la Alhambra; Modelos arquitectónicos de la Alhambra”, y de 1867 por los “Modelos reducidos de los fragmentos de arquitectura más interesantes del palacio árabe de la Alhambra y ejemplos de las restauraciones que se han hecho con arreglo a los restos y datos que se han descubierto en el mismo edificio”, todos ellos expuestos en la galería de la Historia del Trabajo [Lasheras (2009) 1172-1173].

En aquel tiempo, escribe Sevilla, Rafael Contreras ejecutó “una galería árabe para el Palacio de la Condesa de Montijo [Navascués (2015)], una espaciosa sala en el Palacio del Duque de Alba, varias colecciones de modelos y reducciones a una doceava parte del original con destino a la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, al Museo Kensington de Londres, Viena y París” [Sevilla (1891) 79-80].

En 1847 fue nombrado “restaurador adornista” de la Alhambra pero no empezó a trabajar como tal hasta 1851, después de terminar el gabinete árabe de Aranjuez, cuando la Alhambra vivía un clima de frecuentes cambios en la dirección facultativa de las obras, mezclados con enfrentamientos personales y profesionales. Siempre hubo un arquitecto dirigiendo las obras, siéndolo muy fugazmente el propio Francisco Antonio Contreras (1851), formado en el mismo ambiente de la casa paterna que Rafael pero habiendo hecho la carrera de arquitecto, al que siguió Juan Pugnai-re [Barrios (2009) 42-70], Baltasar Romero (1858), etc., sin que por ello faltaran continuas críticas externas sobre la orientación de lo ejecutado como las muy conocidas del pintor Galofre. Ante esta situación, Rafael Contreras representó la continuidad frente a la suma de cambios facultativos, políticos e institucionales en los que la Alhambra fue pasando administrativamente de unas manos a otras. Finalmente, en 1868, Rafael Contreras fue nombrado Director de la conservación y restauración de la Alhambra.

Él fue probablemente quien más dibujos realizó sobre la Alhambra, antes y después de su restauración, pues necesitó para el taller familiar de muchas mediciones, croquis y dibujos de detalle de los vaciados que tanta fama le dieron, además de los exigidos en las labores de restauración. Pero llegado el momento de hacer acopio de dibujos para las planchas de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, Rafael hizo tan sólo dos, sobre “La mezquita de la Alhambra”, y dejó el peso de la colaboración en los *Monumentos Arquitectónicos* a su hermano Francisco Antonio. Éste llegó a firmar un total de ocho composiciones incluyendo la de la fuente y detalles del patio de los Leones de la que no se conserva el dibujo preparatorio [Ortega y Sobrino (2007)]. Varios de los diseños de Francisco Contreras debieron de realizarse entre 1861 y 1863, a juzgar por la fecha de su presentación, los pagos hechos y el año de edición de la estampa correspondiente, debiendo añadir que los dibujos preparatorios de las planchas calcográficas o de las matrices litográficas se hicieron siempre sobre la obra restaurada o en curso de restauración y sobre la Alhambra tal cual era en ese instante, por lo que las estampas de los *Monumentos Arquitectónicos* fijan y difunden sobre todo la imagen de la restauración de la Alhambra de los Contreras. Sirvan de ejemplo las estampas de la llamada sala de la Justicia (sala de los Reyes), cuyos dibujos preparatorios debieron estar terminados en 1861, grabados o litografiados, estampados y editados en 1863 (cuadernos 17 y 20) y 1864 (cuaderno 22), cuando las obras de restauración se habían llevado a cabo, fundamentalmente, entre 1856 y 1859 [Orihuela (2008) 126-152]. En este aspecto es muy significativo el comentario hecho sobre los envíos de Rafael Contreras a la Exposición Universal de París de 1867, citándose “una caja que contiene una reducción a la cuarta parte del testero del Patio de la Mezquita en la Alhambra, con colores y oro, como muestra de las restauraciones que se están haciendo”; no otra cosa ofrecían las estampas de los *Monumentos Arquitectónicos* de la Alhambra: “muestras de las restauraciones que se están haciendo”.

Francisco Contreras firmó igualmente la “Planta general de los Reales Alcázares de la Alhambra” pero no deja de ser curioso que en las actas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Granada que publicó la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* (17 de junio de 1868), se recoge el siguiente comentario sobre Rafael Contreras, que además era miembro de aquella comisión provincial, atribuyéndole el haber “logrado rectificar los planos de la Alhambra, publicados por hábiles arquitectos en el siglo pasado [siglo XVIII], bajo la inspección

y a costa de la Real Academia de San Fernando; y que los monumentos árabes de aquel real sitio, parafraseados entonces de una manera clásica, según el gusto despótico del siglo, aparecen ahora, en los dibujos de nuestro entendido comisionado [Rafael Contreras], tales cuales debieron de ser cuando existían en toda su integridad. Los mágicos alcázares de Alhambra y de Jucef [sic] no eran, no podían ser modelos de acabada arquitectura griega: eran como todos los de su clase, palacios caprichosos, alojados y comprimidos, digámoslo así, dentro de un radio inflexible de adarves y torreones”. Entre 1869 y 1874, según la documentación del Archivo del Palacio Real de Madrid, Francisco Contreras se encontraba en Sevilla abriendo una nueva etapa en la restauración de los Reales Alcázares hispalenses cuya ciudad fue, a nuestro juicio, la gran olvidada de los *Monumentos Arquitectónicos de España*.

Rafael Contreras acabaría siendo nombrado restaurador en el propio Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en 1875, el mismo año en que apareció en Granada su libro *Del arte Árabe en España, manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita, apuntes arqueológicos*, que en su segunda edición, tres años más tarde, cambió su título por el de *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba ó sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Esta obra, que es en parte una justificación de su trabajo y de lectura obligada para conocer y entender su visión del arte hispano-musulmán, comienza con la siguiente advertencia: “Después de habernos ocupado durante veintisiete años de restaurar los singulares arabescos de la Alhambra, de revelar inscripciones perdidas, y de restablecer el monumento que se hallaba casi hundido [...], pensamos resumir en un pequeño libro el fruto de nuestras investigaciones y descubrimientos”.

**Agustín Ortiz de Villajos** (Quintanar de la Orden, Toledo, 1829 - Madrid, 1902)

Agustín Ortiz de Villajos hizo la carrera de Arquitectura en la Escuela de Madrid, donde obtuvo el título en 1863, tras simultanear sus estudios con los de ingeniero de Minas que no llegó a terminar. Tuvo un hermano, Manuel, que también fue arquitecto por la Escuela de Madrid en 1875. Siendo todavía alumno, Agustín recibió una mención honorífica en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1856; en la de 1862 expuso el proyecto de una “Escuela de Arquitectura” que mereció un premio de segunda clase; y en la de 1864, llevó el proyecto de la iglesia del Buen Suceso, que recibió una medalla de primera clase. En aquel mismo año comenzó la obra de dicha iglesia en la calle de la Princesa de Madrid, iniciando así una carrera profesional de importantes encargos y éxitos, donde además de edificios de viviendas y palacetes particulares, realizó edificios singulares entre los que se pueden señalar el Teatro Garcilaso y Casino de Quintanar de la Orden (1867), el Teatro de la Comedia (1875), el hospital e iglesia de San Andrés de los Flamencos (hoy Fundación Carlos de Amberes), en colaboración con su hermano Manuel (1877), el Circo Teatro de Price (1880) y el Teatro de la Princesa (hoy María Guerrero) (1885), todos ellos en Madrid, donde también se le atribuye el desaparecido Teatro Alhambra. En Toledo hizo la Diputación Provincial (1882).

Proyectó el pabellón español para la Exposición Universal de París de 1878, construido sobre la calle de las Naciones, cuyas obras dirigió su hermano Manuel. La fachada era un ecléctico muestrario en el que los críticos coetáneos veían “los diferentes estilos arquitectónicos de las gentes musulmánicas, tomando del estilo árabe-bizantino de Córdoba y Tarragona [sic], de la fantasía granadina,

de las transiciones caprichosas de Sevilla”, mientras que para los franceses era esta obra “*une des plus importantes du Champ-de-Mars* [...] *Avec ses arcades ciselée, son architecture rapelle celle de l’Alhambra, de Grenade*”. El pintor Ferrant inmortalizó su imagen en un óleo que conserva el Museo de Historia de Madrid [Navascués (1973) 238-246, Navascués (1993) 334-335]. Agustín Ortiz de Villajos tan sólo dibujó dos composiciones para los *Monumentos Arquitectónicos de España* referidas al *mihrab* de la mezquita de Córdoba.

**José Picón García** (Madrid, 1829 - Valladolid, 1873)

Para los estudiosos de la música española del siglo XIX el nombre de José Picón García evoca inmediatamente, entre otros, el libreto de la zarzuela de *Pan y toros* que, aunque censurada, tuvo gran éxito desde su estreno en 1864 con música de Barbieri [García del Busto (2013) 11]. Sus triunfos como libretista, poeta y dramaturgo oscurecen los orígenes de este arquitecto que formó parte de la primera Escuela de Arquitectura en Madrid, pues fue alumno de la promoción inicial, participó en uno de los primeros viajes artísticos a Salamanca y fue uno de los prístinos arquitectos que obtuvo el título tras una reválida en 1853. Fue igualmente profesor agregado de la Escuela al tiempo que también lo eran Jareño, Gándara, Inzenga y Maffey. Sin embargo, pronto se fue apagando aquel entusiasmo por la arquitectura y la docencia pues, sin conocer el motivo, en septiembre de 1854 una Real Orden cesó a Picón como profesor, lo cual no le desanimó para presentarse en 1855, junto con Ruiz de Salces y Ávalos, a unas oposiciones a cátedra que ganaron Jareño, Gándara y Fernández Robles.

A estos tropiezos se viene achacando el abandono de la arquitectura para dedicarse a la literatura que, dicho sea de paso, fue siempre para él una herramienta de gran utilidad que manejaba con destreza, pues con motivo del viaje artístico a Salamanca escribió unas encendidas crónicas, reproducidas luego en la prensa diaria y en el *Semanario Pintoresco Español*, recordando la necesidad de la escritura como complemento del dibujo: “Estas crónicas no prueban talento, sino buena intención. Su lectura, curiosa en todas y amena en las más, aumenta el interés que espontáneamente inspira la vista de un dibujo. Mis compañeros han trasladado al papel los monumentos que encierra Salamanca, pero mi propósito ha sido resumir en breves palabras las noticias históricas [...], la copia de cualquier edificio antiguo no es un trabajo perfecto si no va acompañada de una memoria histórico-artística” [El Heraldo, 21 de julio de 1853]. Pero para su tío, el gran escritor Jacinto Octavio Picón, “el abandonar el tiralíneas y el lápiz por la pluma de autor dramático obedeció a su carácter independiente: entre desempeñar un cargo de arquitecto oficial, sujeto a superiores jerárquicos, y aguantar las imposiciones de aristócratas de mal gusto y burgueses ignorantes, que encargan hoteles ridículos y casas baratas, o escribir libérrimamente lo que le viniera en gana, optó por lo segundo” [Valis (1991) 22-25].

Los últimos pasos como arquitecto se solapan sobre los primeros como dramaturgo, de tal forma que en 1857 acude a las tertulias literarias en casa de Cruzada Villaamil, donde leyó una sátira contra las corridas de toros, y en los días 12 de julio, 3 de agosto y 1 de noviembre de aquel año firmó los dibujos de las mezquitas del Cristo de la Luz y de las Tornerías de Toledo, para la colección de los *Monumentos Arquitectónicos de España*. Si el 26 de agosto de 1858 finalizó el alzado exterior del Cristo de la Luz y los alzados de varias torres toledanas, en septiembre de 1858 se anunciaba

en la prensa diaria la conclusión de dos comedias de Picón. Curiosamente, Rodrigo Amador de los Ríos no menciona ni se refiere a los dibujos de Picón en su obra sobre *La ermita del santo Cristo de la Luz en Toledo* (1899), conociendo perfectamente la existencia del correspondiente cuaderno (1877) que sobre este monumento había escrito su padre, José Amador de los Ríos, para los *Monumentos Arquitectónicos de España*, en el que se pondera la dificultad de los dibujos de Picón dada la desfigurada imagen del templo-mezquita y que “habían sido de mucha utilidad en la presente monografía”.

A partir de 1859, tras el éxito de la comedia *El solterón*, estrenada en el Teatro del Príncipe, José Picón abandonó definitivamente cualquier trato con la arquitectura. Extraviada la razón en sus últimos días, fue trasladado a un manicomio de Valladolid por su mujer y su hermano Felipe, conocido magistrado y político, donde falleció a las pocas semanas de llegar, el 4 de julio de 1873.

**Ricardo Arredondo y Calmache** (Cella, Teruel, 1850 - Toledo, 1911)

Ricardo Arredondo era hijo de un modesto militar que, retirado en 1862, se instaló con su familia en Toledo donde un hermano suyo fue capellán mayor de Reyes Nuevos en la catedral. Padre y tío quisieron que Ricardo siguiera la carrera militar, pero su fuerte inclinación hacia el dibujo y la pintura le llevaron al estudio del pintor y copista afincado en Toledo Matías Moreno, matriculándose luego en el curso 1872-1873 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo alumno de Carlos de Haes [Sáinz Moreno (2011) 28]. Otro pintor toledano, Enrique Vera, escribiría en la revista *Toledo* (1916) que “Arredondo, después de haber recibido su primera educación artística de este inteligentísimo maestro [Matías Moreno], desvióse del arte puro, pues se dedicó durante algunos años a colaborar en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*”. Esto ocurría hacia 1875, dejando la ciudad de Toledo temporalmente para tomar en numerosos viajes por España los datos para los dibujos preparatorios de las estampas de los *Monumentos*. Lafuente Ferrari fue el primero en llamar la atención sobre la existencia de aquellos, recordando que en la “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando existen 18 dibujos originales de Arredondo para ilustrar diversos aspectos de la Mezquita de Córdoba, algunos de ellos en color, más 55 finísimos dibujos de capiteles que muestran un dominio que en las pinturas de monumentos toledanos del pintor turolense tendrá igualmente ocasión de manifestarse [...]. Con esta formación que su colaboración en los *Monumentos Arquitectónicos de España* le completó, redondeó en él la pasión por el arte antiguo que iba a ser marginal afición a su profesional dedicación a la pintura” [Lafuente Ferrari (1969) 37-79]. Cuando falleció su tío, dispuso de una herencia que le permitió viajar por Europa. En la Exposición Nacional de 1884 obtuvo una tercera medalla. En 1891 fue elegido concejal en Toledo por el partido republicano, y gozó de la amistad de Galdós, del joven Marañón, de Giner de los Ríos y de Manuel Cossío, entre otras personalidades de la cultura española. Cuenta con obra en las colecciones del Museo del Prado.