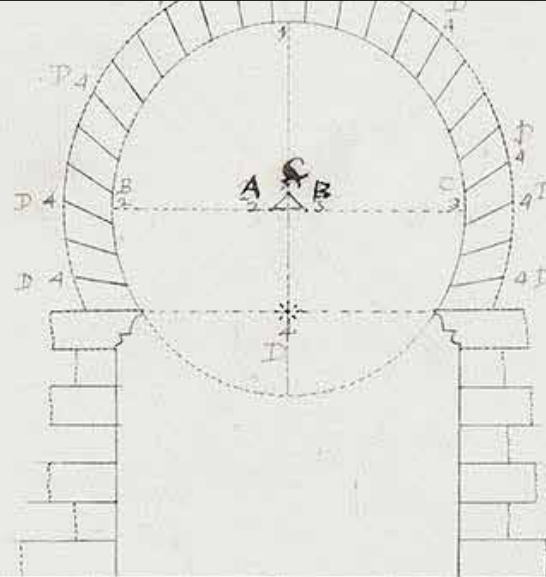


Axco construido segun
El metodo de los Arabes

Axco Axabe construido
segun el método de los Arabes

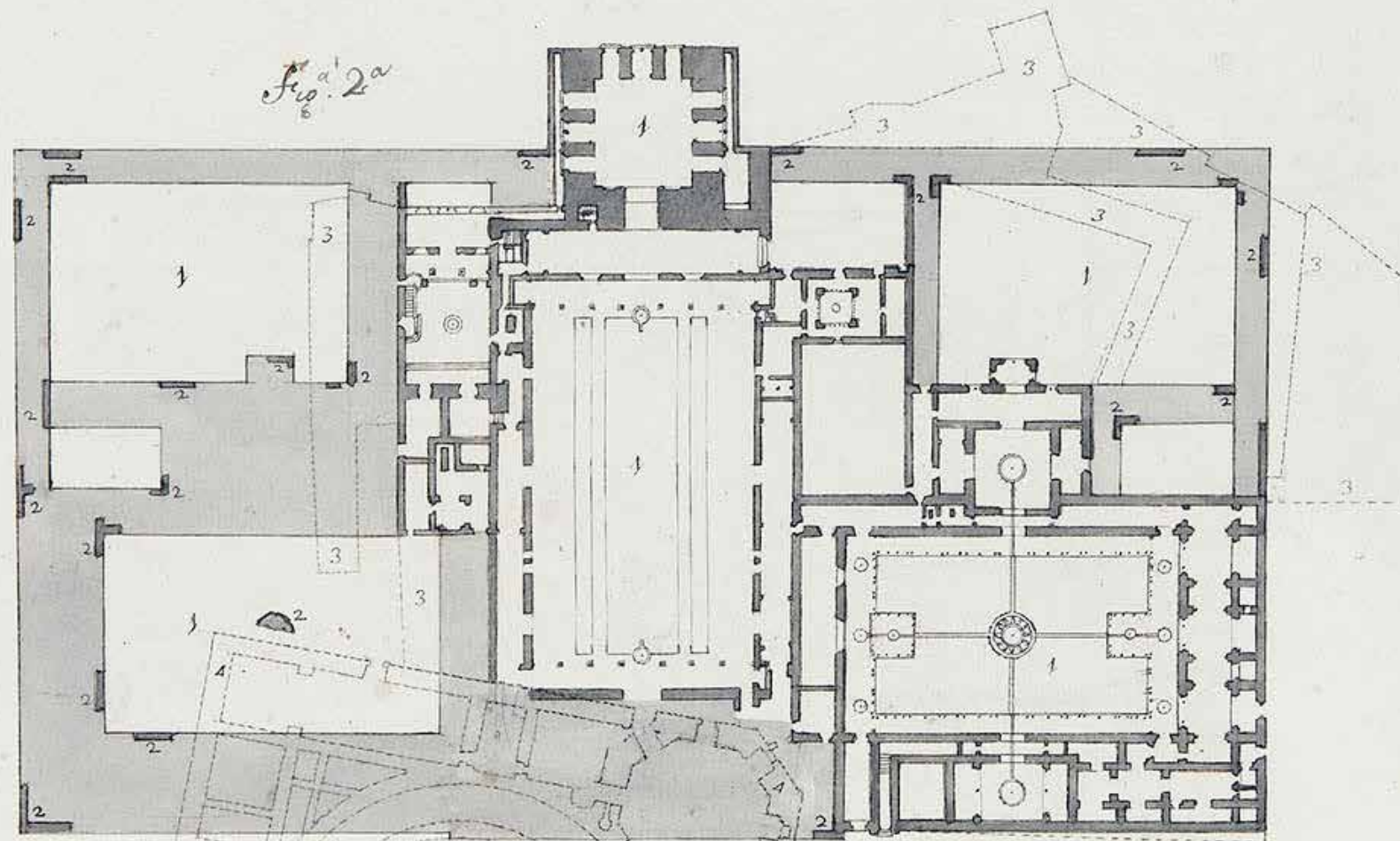


A B centros de la forma
en el diámetro menor
de la abertura

A B C
1. 2. 3. Centros para la forma
en el menor diámetro de la
abertura
D 4. Punto en forma de 2.º método de
donde concurren las dos alas
de la imposta

A. b. Centros para la forma
en el menor diámetro de
la ab.ª
C Centro en el mayor diám.
D punto en el mayor diám.
donde concurren las dos
al.ªs

Fig. 2ª



Plano del Palacio Axabe, ó Casa de
de los Reyes de Granada. Se ve en su an-
tigu estado las porciones de fundam.
existentes, y se señalan en la figura con el co-
lor negro. todo lo mas claro denota su de-
molición por los derrumbes y en los
puntos.

Las Antigüedades Árabes y José de Hermosilla: historia, arquitectura e ilustración en el siglo XVIII

Delfin Rodríguez Ruiz

Universidad Complutense de Madrid

José de Hermosilla, *Planta
del palacio de la Alhambra,*
1766-67 [detalle de cat. 48]

Tuvo el siglo XVIII, en España, una compleja y renovada relación con la historia y con la memoria del pasado, atenta tanto a los cambios que en Europa se producían en ese sentido, incluida la pasión por las ruinas y la Antigüedad, como a las peculiares condiciones nacionales. De este modo, una nueva casa reinante en la Monarquía Hispánica, la de los Borbones, se vio obligada a establecer difíciles y contradictorias relaciones con su pasado, especialmente con la memoria arquitectónica de los Austrias, aunque no siempre fueron negativas, como se tiende a considerar [Rodríguez Ruiz (2003) 57-94], ya se trate del Escorial o del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. De hecho, una forma de legitimación de su propio poder y nueva presencia en la Monarquía Hispánica consistió en apropiarse política y culturalmente de sus arquitecturas más simbólicas y representativas, sobre todo El Escorial, pero incluyendo también la medieval y la islámica y algunos testimonios anteriores, siempre en conflicto lo nacional y lo clásico, lo vernáculo y lo cosmopolita. Es decir, estableciendo una suerte de continuidad simbólica con reinos y épocas históricas ajenas a la nueva casa de Borbón, pero que, como en un palimpsesto, habían contribuido, incluso con su ruina, abandono y deterioro, a configurar una identidad nacional, o varias, como es sabido, por los diferentes reinos que acabaron configurando la Monarquía Hispánica.

En este contexto, enunciado muy genéricamente, nuestro Setecientos se vio obligado a reinventar y reescribir una tradición tan histórica y real como desdibujada, entre la leyenda y la razón, que, sin embargo, se había dado por descontada como un instrumento de propaganda –sin reflexión alguna que no fuera su mera presencia y continuidad aleatoria de usos–, especialmente en cuestiones de arquitectura y de sus significados simbólicos y representativos. El rutinario e ideológico uso de espacios ya construidos, incluidos los proyectos nuevos, fueran religiosos o laicos –de catedrales, iglesias y monasterios a palacios o edificios civiles y ciudades–, acompañó, desde mediados del siglo XVII y hasta comienzos del XVIII, una especie de indolencia creativa e histórica que sólo era corregida, desde el punto de vista artístico y arquitectónico, por el ceremonial cortesano, político o religioso, pleno de simbólicas grandezas nostálgicas y nuevas ambiciones, de tradiciones populares, hábitos locales y ornatos convencionales, un tanto rudimentarios y artesanales, en los que parecía residir la esencia de lo hispánico como una forma de identidad. Daba la impresión, si es que no fue así realmente, que la magnificencia de una ciudad, de un palacio o de una iglesia no residía tanto en la cualidad o perfección de sus obras artísticas y arquitectónicas, sino que le venía conferida fundamentalmente por la presencia misma, en esos lugares, de reyes, nobles o prelados y ceremonias religiosas y por sus singulares y excep-

cionales usos y ornatos temporales. Fue como si buena parte de la cultura artística y arquitectónica hispánica del siglo XVII, antes de la llegada de Felipe V y la casa de Borbón y durante los primeros años de su reinado, hubiera sido reducida a una extraordinaria celebración efímera y teatral del poder de la monarquía y sus estamentos más representativos, continuada, en un primer momento, a comienzos del siglo siguiente, con las crisis e indecisiones sobre la nueva estructura y organización del Estado y su aparato de símbolos durante e inmediatamente después de la Guerra de Sucesión.

Es cierto que el nuevo monarca, contando con el protagonismo decisivo de Isabel de Farnesio, pretendió retomar la memoria y grandezas de la excepción conscientemente mantenida, en relación a la arquitectura, por Carlos V y Felipe II, además de continuar la pasión coleccionista y artística de Felipe IV, entendida como un atributo propio de príncipes. Este último fue, fundamentalmente, un monarca sin arquitectura, a pesar del palacio y los jardines del Buen Retiro y de sus intervenciones en otros Sitios Reales: su magnificencia residió más en su convulso y refinado afán coleccionista y artístico, que no en el constructivo. Y, sin embargo, la arquitectura promovida por ese monarca, en su levedad, convencionalidad y fragilidad local, acabó configurando una especie de tradición nacional de enorme e insólita permanencia y ajena a los modelos de la arquitectura europea, especialmente los que le debieran haber sido más próximos, de Francia o Flandes a Italia, especialmente los de Roma, Milán, Nápoles o Sicilia. Se trató de una arquitectura, carente de monumentalidad, que también perdió, por otra parte, el pulso de la herencia del siglo XVI, del palacio de Carlos V en la Alhambra o de la catedral de Granada al monasterio del Escorial, de la catedral de Sevilla a la Lonja de la misma ciudad o a los conjuntos monumentales de Úbeda y Baeza, entre otros muchos.

Es verdad que en tiempos de Felipe IV se planteó el proyecto de acabar el palacio de Carlos V en la Alhambra, después de su estancia en la misma en 1624 –admirando especialmente el salón y torre de Comares–, aunque se había previsto añadirle una tercera planta, con cuatro torres en las esquinas, según la maqueta –que se conservó en la Alhambra hasta mediados del siglo XVIII– elaborada por Bartolomé Fernández Lechuga, lo que hubiera sido, sin duda, un desatino híbrido, traicionando así el modelo romano de Luis Hurtado de Mendoza y Pedro Machuca, o quien fuera el autor del proyecto, y disfrazándolo a la manera hispánica [Rodríguez Ruiz (1992) 49, Rodríguez Ruiz (2001) 417-447]. También fue una oportunidad perdida que la propuesta de Giovanni Battista Crescenzi, noble comprometido con las novedades de la vanguardia artística y arquitectónica romana, después de proyectar y diseñar, en las mismas fechas, el Panteón del Escorial –que, en un primer momento, tuvo en su altar un Cristo crucificado de Bernini [Rodríguez Ruiz (2014) 113-115]–, no tuviera consecuencias significativas en la arquitectura ni en la ornamentación españolas de la época. De hecho, los modelos del Barroco romano (Maderno, Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Fontana, etc.) sólo comenzaron a ser usados, conscientemente y como instrumentos de una incipiente modernización arquitectónica, por algunos arquitectos españoles a partir de mediados del siglo XVIII y ya por entonces de una manera a veces anacrónica y otras académica, de José de Hermosilla a Ventura Rodríguez [Rodríguez Ruiz (2013) 115-141], aunque entendiéndolos como lecciones ejemplares de arquitectura, justo en el momento en el que el interés por la historia de la arquitectura, incluida la nacional –de la clásica a la gótica y a la islámica [Rodríguez Ruiz (1992)] o al Escorial [Marías (2001) 2-19]–, conoció una nueva atención política, cultural y patrimonial gracias a las instituciones académicas fundadas por la nueva casa de Borbón.

En el siglo XVIII, el esfuerzo de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio consistió, entre otras cosas, en volver a sintonizar, no sin conflictos y contradicciones, con la cultura artística y arquitectónica europea, sin renunciar a releer y asumir la tradición hispánica en términos que legitimasen su propia presencia y poder. Fue la misma corte la que promovió nuevos proyectos: los megalómanos y no realizados de Robert de Cotte para el palacio y los jardines del Buen Retiro; el de Filippo Juvarra para la construcción del Palacio Real nuevo de Madrid, después del incendio en 1734 del Alcázar de los Austrias; así como la construcción efectiva o su comienzo, en los años veinte y treinta, del palacio y jardines de La Granja de San Ildefonso, con René Carlier y Andrea Procaccini al frente de la renovación cosmopolita del proyecto [Rodríguez Ruiz (2004)], o el Palacio Real definitivamente construido por Giovanni Battista Sacchetti, aunque completado al final por Francisco Sabatini. Se trata de proyectos y obras que no sólo permitieron que arquitectos franceses e italianos ocupasen un papel protagonista en la renovación de la arquitectura española, a partir de entonces pendiente de modelos europeos, sino que imprimieron un ritmo vertiginoso en la recuperación de una cultura arquitectónica internacional que, necesariamente, tenía que confrontarse con los viejos hábitos castizos e hispánicos de los Churriguera, Ribera o Ardemans, y que sirvieron para que jóvenes arquitectos españoles como José de Hermosilla, Ventura Rodríguez o Diego de Villanueva comenzaran a articular un nuevo discurso sobre la arquitectura, entendida como historia y como proyecto institucional y académico, a veces tardíamente barroco o racionalista y otras clasicista, aunque fuera enfrentándose entre ellos, de manera evidente, en la defensa de sus diferentes ideas y concepciones [Sambricio (1986), Rodríguez Ruiz (2002) 219-243].

Habitualmente se ha interpretado que los nuevos monarcas impusieron modelos europeos, franceses e italianos prioritariamente, ajenos a las tradiciones hispánicas. Pero se trataba de modelos que no sólo implicaban cambios en términos de estilo o de lenguaje, sino que comportaban un consciente esfuerzo por construir un proyecto nuevo entendido como representación y expresión de la magnificencia arquitectónica de la monarquía, heredera ahora también de la Francia de Luis XIV y de los Farnesio, tanto en Parma y Piacenza como en Roma. Se enfrentaban así lenguajes y tipologías académicas, barrocas y clasicistas, cargadas de un enorme prestigio, a tradiciones que habían perdido el ritmo de la historia, como de hecho representaban buena parte de los ejemplos de la arquitectura española desde mediados del siglo XVII a comienzos del XVIII, con algunas excepciones. Es más, las necesidades de la corte exigían no sólo una anhelada modernización de los lenguajes mediante la presencia hegemónica de artistas y arquitectos franceses e italianos, sino que esa modernidad era entendida como un instrumento de la política cultural de la nueva casa de Borbón. La fundación de academias, qué duda cabe, ayudó a esa labor: de la Academia de la Lengua a la de la Historia, finalizando por la que aquí interesa prioritariamente, la de Bellas Artes. Su Junta Preparatoria, creada a la sombra de la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid, organizó a partir de 1744 las enseñanzas y articuló las necesidades que debía asumir no sólo para atender las exigencias de la corte y su autorrepresentación figurativa y arquitectónica, sobre todo en relación a la construcción y ornamentación del Palacio de Madrid (verdadero nuevo retrato dinástico) y de las intervenciones en otros Sitios Reales, sino también para consolidar la renovación del gusto y de las ideas artísticas formando a jóvenes pintores, escultores y arquitectos, fundándose oficialmente en 1752 con el nombre de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [Bédar (1989)].

Paralelamente, la Academia comenzó también a enviar pensionados a Roma, como hacían ya desde el siglo XVII otros países europeos, para completar su formación y estudios. Precisamente entre los primeros que gozaron de esa oportunidad estuvo José de Herosilla y Sandoval [Melón Jiménez y Rodríguez Ruiz (2015), Rodríguez Ruiz (2015) 17-45], que residió en Roma entre 1747 y 1751, convirtiéndose después, a partir de 1766, en la figura clave en el estudio de la arquitectura islámica y en el cuidadoso levantamiento de planos de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba, que habrían de dar origen a una obra de enorme repercusión internacional como fue la de las *Antigüedades Árabes de España*. La obra se publicó en una primera edición en 1787, con las estampas relativas a la arquitectura y prólogo de Antonio Ponz, y en su edición definitiva, completada la primera con las yeserías, azulejos y otros ornatos, en 1804, incluyendo la revisión añadida por parte de Pablo Lozano de la traducción de las inscripciones, que ya había comenzado a hacer Miguel Casiri desde el comienzo de la empresa, a finales de los años sesenta [Rodríguez Ruiz (1992)].

En ese contexto era necesario hacer también un esfuerzo para normalizar y codificar los lenguajes y los sistemas de representación de la arquitectura, siguiendo el ejemplo de las academias europeas, de la de París a la de San Lucas de Roma. Se trataba de una tarea nada menor y que implicaba no sólo atender a la representación de la arquitectura del pasado, desde los modelos clásicos a los del Renacimiento y Barroco, incluida la restitución de las ruinas clásicas, con el fin también de conservar y difundir los ejemplos considerados paradigmáticos para proyectar la arquitectura moderna, sino que suponía, además, la incorporación de la arquitectura española a las novedades e intereses que la europea estaba comenzando a plantear en la época de la Razón. La presencia de los arquitectos franceses e italianos mencionados, la creación de la Academia de San Fernando y las necesidades de la corte y su consolidación, haciendo construir un renovado autorretrato arquitectónico, símbolo de su nueva presencia y magnificencia, contribuyeron a la puesta al día de la cultura arquitectónica española, resumiendo en pocos años, mediante tratados, libros de estampas y viajes, lo que había sido una experiencia histórica de más de un siglo en otros países.

Por otra parte, esas circunstancias nuevas favorecieron la codificación de los sistemas de representación en proyección ortogonal, como era canónico y habitual en las academias de París y Roma, además de que el mencionado José de Herosilla, durante su estancia en la segunda ciudad, pudo asistir en 1748 a la publicación de la extraordinaria *Pianta di Roma*, de Giovanni Battista Nolli [Bevilacqua (1998)]. Herosilla poseía en su biblioteca esta obra [Rodríguez Ruiz (2015) 17-45], que tanta influencia habría de tener en su planimetría topográfica de la fortaleza de la Alhambra, así como en su intervención posterior en el *Plano de Madrid*, grabado y dedicado al conde de Aranda, en 1769, por Antonio Espinosa de los Monteros, quien coincidió precisamente con aquél en Roma [Rodríguez Ruiz (2009) 46-48].

Todo este proceso renovador promovido por Felipe V e Isabel de Farnesio con sus iniciativas artísticas y arquitectónicas –de la construcción de San Ildefonso a la del Palacio Real de Madrid y la fundación de la que habría de ser Academia de Bellas Artes de San Fernando–, continuado inmediatamente después por Fernando VI y Bárbara de Braganza y culminado en tiempo de Carlos III, fue acompañado por los primeros intentos para realizar una colección de monumentos arquitectónicos de España –proyecto siempre inacabado, incluso después del enorme empeño del siglo XIX, ya fuera mediante estampas o fotografías de arquitectura [Bordes (2014), Pérez Gallardo (2015)]–.

Los objetivos de ese plan eran no sólo ayudar a la conservación real y figurativa del patrimonio y de su memoria sino, fundamentalmente, a la propaganda de la magnificencia de la monarquía y de sus nuevos reyes, a la formación de los arquitectos y a atender la curiosidad de los viajeros, aunque en esas fechas España, como es sabido, no formaba parte del *Grand Tour*, salvo para algunos extraviados británicos atraídos por el arte islámico y el exotismo oriental, que comenzaban a interesar tanto en su condición de arquitecturas anticlásicas y pintorescas, incluso entendidas como posible origen del gótico, cuanto por su enorme poder de evocación de culturas mágicas, legendarias y suntuosas.

En todo caso, se trataba de imitar una tradición europea –abandonada por la cultura arquitectónica de los Austrias– en la que las arquitecturas nacionales o las propias de ciudades habían servido para fijar desde el siglo XVI, y sobre todo en los dos siguientes, la imagen de la historia y el esplendor de naciones y lugares, de príncipes y pontífices, además de construir así una historia visual de la arquitectura y sus modelos más afortunados. De Falda y Gian Giacomo de Rossi a Carlo Fontana o Domenico de Rossi [Rodríguez Ruiz (2013) 115-141], de Carlevarijs a Mariette, Capmbell o Fischer von Erlach, Blondel y Félibien, esos repertorios de imágenes eran conocidos en la corte y Felipe V e Isabel de Farnesio, conscientes de su importancia y significado como instrumentos de propaganda, los poseían en sus respectivas bibliotecas.

LA COLECCIÓN DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII.

LA ARQUITECTURA ISLÁMICA ENTRE LA HISTORIA, LA SENSIBILIDAD, LA FÁBULA Y LA RAZÓN
En España, solamente El Escorial había recibido un tratamiento semejante a los ejemplos europeos descritos, en la época de Felipe II, con las estampas de Juan de Herrera y Pedro Perret (1587) y, después, en tiempo de Felipe IV, especialmente con la monografía de fray Francisco de los Santos, en 1657. Sin embargo, ya en los años cuarenta del siglo XVIII, Felipe V e Isabel de Farnesio habían tenido la intención de promover una publicación de estampas con su palacio, jardines y fuentes de La Granja de San Ildefonso. Intención que, al menos en relación a las obras de escultura clásica y moderna del palacio –especialmente las procedentes de la colección de Cristina de Suecia, reina que a mediados del siglo XVII cuando se la esperaba ingenuamente en la corte de Madrid, parece que habría querido ver la Alhambra–, pretendió continuar, muerto Felipe V en 1746, la reina viuda Isabel de Farnesio a mediados de la década de los años cincuenta, coincidiendo con la fundación oficial de la Real Academia de San Fernando, aunque finalmente la iniciativa no llegó a realizarse [Elvira (1997), Elvira (1998)].

Si el proyecto no tuvo una solución feliz, lo cierto es que la idea anidó –no sólo reducida a un Sitio Real tan importante para Felipe V e Isabel de Farnesio y para la cultura artística y arquitectónica del siglo XVIII– entre las que habrían de consolidarse como tareas prioritarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es decir, se trataba de comenzar la formación de una colección de monumentos arquitectónicos de España a la manera de las que poseían otras naciones, reinos, príncipes y ciudades europeas. De este modo, si El Escorial seguía siendo un monumento predilecto entre los académicos, especialmente presente desde los orígenes de la Academia en arquitectos españoles como Ventura Rodríguez y José de Herosilla, aunque también en Diego y Juan de Villanueva, lo cierto es que no sería hasta 1756 cuando se plantee la posibilidad de realizar una colección de antigüedades y monumentos arquitectónicos de España –no circunscrita a un

solo edificio, Sitio Real o colección concreta-, constituyéndose la Academia de San Fernando en promotora de la iniciativa, en sintonía con propuestas anteriores realizadas con un carácter marcadamente erudito, entre la anticuaria y la naciente arqueología, por la Academia de la Historia.

Lo cierto es que en 1756 la Junta Ordinaria de la Academia de San Fernando, por iniciativa de Ignacio de Hermsilla, su Secretario y hermano del arquitecto José de Hermsilla –protagonista poco después, como se ha visto, de la fascinante restitución, representación gráfica y análisis de la arquitectura islámica de la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba, realizada entre 1766 y 1767, publicada tardíamente en 1787, con las estampas relativas a la arquitectura, y completada en 1804 con las inscripciones y azulejos de la Alhambra-, lo cierto, decía, es que aquel año de 1756 Ignacio de Hermsilla propuso a la Academia que, con el fin de “conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos singularmente aquellas que están más expuestas a perecer con el transcurso del tiempo”, se encargase al pintor Manuel Sánchez Ximénez que “sacase un copia en papel de los retratos de los Reyes Moros de Granada, que están pintados al fresco en algunos techos del Castillo de la Alhambra” [Rodríguez Ruiz (1992) 35]. Con independencia de las imprecisiones sobre las pinturas de los “Reyes Moros de Granada”, lo importante es que en esas fechas la Academia se había impuesto difundir, conservar y propagar las “Antigüedades y Monumentos” de España, especialmente “las más expuestas a perecer por el transcurso del tiempo” y que, entre ellas, estaban las de la Alhambra, cuyo deterioro y abandono eran conocidos, a pesar de contar con el prestigio histórico y simbólico de sus restos, tanto nazaríes como modernos, incluida la memoria arquitectónica e iconográfica de los Reyes Católicos y de Carlos V.

Por otra parte, un año después el conde de Aranda [Rodríguez Ruiz y Sambricio (1998) 149-171]), académico y responsable por entonces de la Dirección General del Cuerpo de Ingenieros Militares, encargaba a una brigada de ingenieros, dirigidos por José de Hermsilla –arquitecto, pensionado en Roma, académico e ingeniero militar, reincorporado al cuerpo en 1756 por petición del propio Aranda-, el levantamiento de planos del Escorial. De Hermsilla, que luego habría de responsabilizarse del levantamiento de los magníficos planos de la Alhambra, el palacio de Carlos V y la mezquita de Córdoba, rectificando los que había realizado de los dos primeros, entre 1761 y 1762, Diego Sánchez Sarabia, se ha conservado un conocido apunte del monumento de Felipe II que estaba vinculado, sin duda, con esa empresa de 1757. Dirigida por él, con ella cabría poner en relación un juego extraordinario de planos debidos a los ingenieros Bernardo Fillera y Balthazar Ricaud, firmados en 1759 [Marías (2001) 2-19]. Sea como fuere, lo cierto es que ambas iniciativas, nacidas entre 1756 y 1757, la relativa a la Alhambra y la del Escorial, parecían consolidar la idea de la necesidad de la creación de una colección de monumentos arquitectónicos españoles con el fin de difundirlos mediante la estampa.

De hecho, en 1770, mientras se llevaban al grabado los dibujos de Sarabia y Hermsilla sobre la Alhambra, el palacio de Carlos V, la catedral de Granada y la mezquita de Córdoba, la Academia contempló la posibilidad de trasladar a estampas también los planos del Escorial mandados levantar por Aranda a Hermsilla y una brigada de ingenieros [Rodríguez Ruiz (2000) 16-27]. El duque del Infantado ofreció para ese proyecto una colección que poseía de planos del Escorial y otros edificios escorialenses, que incluían los conocidos de Machuca relativos al palacio de Carlos V y su encaje en la planimetría de la Alhambra y los palacios nazaríes, conservados ahora en la Real

Biblioteca [Rodríguez Ruiz (2001) 417-447]. Pero lo extremadamente significativo es que Ignacio de Hermsilla y la Academia contemplasen, a finales de 1770, la posibilidad de unir El Escorial y la Alhambra, el palacio de Carlos V, la catedral de Granada y la mezquita de Córdoba en lo que habría sido un extraordinario comienzo de la nunca realizada colección de monumentos arquitectónicos de España. Es más, se había previsto, en ese año de 1770, mientras continuaba el grabado de las láminas de Granada y Córdoba y se decidía comenzar las del Escorial, acompañar la futura edición de todas ellas con la memoria escrita por José de Hermsilla a propósito de esas arquitecturas y de “un catálogo historiado de los Arquitectos, que han florecido en España escrito con mucha crítica, juicio y diligencia por D. Eugenio Llaguno”. La memorable y célebre obra de Llaguno, usada manuscrita ya antes de su tardía edición por Francesco Milizia [Rodríguez Ruiz (2000), Rodríguez Ruiz (2000 b)], fue publicada, póstuma y con añadidos de Céan Bermúdez, en 1829, con el título de *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* [Llaguno (1829), Rodríguez Ruiz (1992)].

De ese modo, vinculados desde el comienzo, la Alhambra, el palacio de Carlos V y El Escorial parecían ser considerados la forma idónea y los ejemplos más representativos para construir un repertorio de imágenes de una posible arquitectura “nacional”, origen mismo de una nunca completada colección de monumentos arquitectónicos de España, a pesar de tantas iniciativas y esfuerzos posteriores, especialmente durante el siglo XIX. De hecho, Hermsilla acabaría por dar sentido, con su cuidada y rigurosa formación historicista, sus estudios en Roma y su respeto por la memoria del pasado y la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico –de la que hizo gala durante toda su vida frente, por ejemplo, a Ventura Rodríguez, especialmente en sus diametralmente opuestas posturas ante la restauración o destrucción de la catedral del Burgo de Osma, precisamente en 1755/1756-, a todo el proyecto de la colección, llegando incluso a restituir la planta del palacio nazarí de la Alhambra como si de un Escorial vestido de árabe se tratase, siguiendo convenciones clasicistas, vitruvianas y académicas en la representación gráfica arquitectónica en proyección ortogonal y sus necesarias consecuencias compositivas, históricas y teóricas [Rodríguez Ruiz (1992)].

En todo caso, parece que la iniciativa de 1756 con respecto a las pinturas de la sala de los Reyes no tuvo respuesta por parte del mencionado pintor Manuel Sánchez Ximénez, y en 1760 se retomó el proyecto, encargándose el mismo al ya mencionado pintor Diego Sánchez Sarabia, raro erudito y profesor, aficionado a la arquitectura como lector y anticuario, “muy instruido –según el alcaide de la Alhambra, Luis Bucareli- en la antigüedad”. El hecho es que Sarabia envió en diciembre de 1760 las primeras tres pinturas al óleo, de un total de seis terminadas en junio de 1761, que representaban las tres cubiertas de la sala de los Reyes en el patio de los Leones en la Alhambra [Piquero (1993-1994) 649-662]. Como Sarabia aprovechó para remitir, junto a las pinturas, un primer informe en el que describía el interés del resto de ornatos y decoraciones de los palacios nazaríes, así como su estado de deterioro, favoreció que la Academia, ya en diciembre de 1760, le encargase dibujos de los mismos, así como del palacio de Carlos V y una representación de las inscripciones, acompañado todo de explicaciones.

Sarabia fue extremadamente diligente y entre 1761 y 1763 envió dibujos de los ornatos y decoraciones –que serían publicados en la edición definitiva de las *Antigüedades Árabes*, en 1804-, así como de los edificios, los nazaríes y el de Carlos V y el Pilar del Emperador, a los que añadió una prolija memoria escrita, tan interesante como imaginaria y fabulosa [Diego Sánchez Sara-

bia, *Descripción Histórica que comprende la delineación de los Reales Alcazares de la Ciudad de Granada...*, 1761-1763, manuscrito en la Biblioteca Nacional de España: Mss/13.188]. Los dibujos de arquitectura serían criticados por la Academia y nuevamente realizados entre 1766 y 1767 por Hermosilla, ayudado por dos jóvenes arquitectos: Juan Pedro Arnal y Juan de Villanueva. En esa memoria Sarabia introdujo toda una legendaria genealogía sobre la antigüedad de Granada, de la Alcazaba Cadima o Vieja y de la Alhambra y que incluía falsificaciones de inscripciones y objetos que remitían a los llamados *libros plúmbeos* del Sacromonte, impostura iniciada a finales del siglo XVI y apasionante como historia imaginaria –en la que colaboraron, entre otros, dos eruditos amigos de Sarabia como Cristóbal de Medina Conde y Juan Velázquez de Echeverría [Velázquez de Echeverría (1764)]- aprovechando también la nueva pasión que por las antigüedades y las ruinas se había despertado en toda Europa, comenzando por las de Pompeya y Herculano [sobre estos temas y su compleja relación con el proyecto de la Academia –de lo que Jovellanos ya se hizo eco en 1786– he tratado en diferentes ocasiones: Rodríguez Ruiz (1992), (2000 b) y (2006)].

Las composiciones de los ornatos de azulejos y de las inscripciones y un capitel, de las que se conservan los dibujos originales de Sarabia, fueron grabadas a partir de finales de los años sesenta y hasta 1775, siendo definitivamente publicadas en 1804, a pesar de algunas imprecisiones. Es cierto que entre 1762 y 1763 la Academia había decidido grabar los dibujos del granadino e incluso que José de Hermosilla, por indicación del marqués de Grimaldi y encargo del mismo Carlos III, realizó en 1763 dos copias de los jarrones de la Alhambra, dibujados por Sarabia, para que fueran sacadas réplicas en la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro [Rodríguez Ruiz (2006) 97-122], lo que sería la primera toma de contacto directa del arquitecto con el trabajo del pintor granadino, con independencia de que conociera, en su condición de académico, lo enviado por aquél a la Academia de San Fernando.

Sin embargo, los dibujos de Sarabia relativos a la arquitectura de la Alhambra nazari y al palacio de Carlos V fueron, como se ha visto, juzgados críticamente en la Academia. Críticas al proyecto que habían comenzado en 1764 cuando el propio Grimaldi había propuesto enviar todos los dibujos a Francia para que fueran grabados. La Academia reaccionó en contra, señalando la inconveniencia del proyecto y recordándole que fue iniciativa de Fernando VI encargar a la institución realizar una colección de monumentos de España. El proyecto nunca se realizaría, pero la existencia de los dibujos de la Alhambra y el palacio de Carlos V estaban presentes en esa consideración, así como los de la mezquita de Córdoba y los del Escorial, ya mencionados. Es más, el marqués de Távara, consiliario de la Academia, proponía en ese mismo año de 1764 que se hiciera una colección de estampas con “las Fuentes, estatuas, vistas de jardines y edificios del Real Sitio de San Ildefonso”. De este modo, se unía la primera iniciativa de Felipe V e Isabel de Farnesio a los proyectos de la Alhambra y del Escorial, con el fin de ir construyendo la imagen de la arquitectura nacional en una colección de monumentos que siempre quedaría inacabada. De hecho, para ese proyecto relativo al palacio, jardines y esculturas de San Ildefonso, la Academia de San Fernando, en 1766, pensó ya en José de Hermosilla, ayudado por dos jóvenes pensionados en Roma como Juan de Villanueva e Isidro Carnicero. El proyecto, en ese momento, contemplaba editar las estampas de San Ildefonso “en todo igual al determinado para los libros de los Palacios de la Alhambra de Granada”, es decir, los dibujados por Sarabia.

Sin embargo, el proyecto de San Ildefonso quedó en nada, ya que el marqués de Grimaldi respondió, por indicación de Carlos III, que era prioritario el de la Alhambra, con los dibujos del pintor granadino, incluidos los de arquitectura relativos a los palacios nazaries y al de Carlos V, con el fin no sólo de formar a los alumnos de la Academia, sino de mostrar a “la consideración de las Naciones extrañas una Luz de nuestros antiguos monumentos de Arquitectura, de que generalmente ni remota noticia tienen” [Rodríguez Ruiz (1992) 80-85]. Carlos III y Grimaldi consideraban, posiblemente no sin criterio, que era más importante atender a la Alhambra y al palacio de Carlos V que a San Ildefonso. Es más, la Academia había previsto, en esta tesitura, que las estampas tuviesen las mismas medidas que las de los volúmenes de *Le Antichità di Ercolano esposte*, comenzadas a publicar en 1757, cuando Carlos III aún era rey de Nápoles. Es cierto que en ese momento lo que se pensaba grabar de la Alhambra eran las composiciones de Sarabia, incluidas las de arquitectura, pero Vicente Pignatelli llamó la atención sobre la incorrección de estas últimas, tomándose la decisión, fundamental en este relato, de que Hermosilla se encargase de dibujarlas de nuevo, acompañado de los jóvenes arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, cambiando así, con la diferencia de un mes (de agosto a septiembre de 1766), el destino del viaje de los dos primeros, de San Ildefonso a Granada, e incorporando a su encargo no sólo levantar planos, detalles y vistas de la Alhambra, sino también de la catedral de Granada y, a su regreso, y de manera un tanto improvisada, de la mezquita de Córdoba.

El encargo que Hermosilla y sus dos jóvenes ayudantes, Villanueva y Arnal, llevaban era básicamente el de rectificar los dibujos de arquitectura de la Alhambra y el palacio de Carlos V, así como el de dibujar algunas vistas de los mismos. Tarea imprescindible para solventar la insuficiencia de Sarabia en el dibujo de arquitectura en proyección ortogonal, algo de lo que el propio pintor era consciente. En realidad, Hermosilla, al final, no rectificó nada –volviendo a hacer todos los planos–, usando los dibujos de arquitectura de Sarabia, que se llevó a la Alhambra, sólo como material de trabajo. Esos dibujos no se conservan, pero Hermosilla debió guardarlos, como puede deducirse del inventario de las entradas de su biblioteca, realizado a su muerte en 1776 [Rodríguez Ruiz (2013) 115-141]. Confirmada la corrección de los dibujos decorativos de Sarabia (yeserías, azulejos y los dos jarrones de la Alhambra, aunque los representase completos, cuando no lo estaban), los arquitectos comenzaron un riguroso y nuevo trabajo de representación de la arquitectura del lugar, al que progresivamente la Academia añadiría que se hiciesen otros, de la catedral y la Capilla Real de Granada, así como de la mezquita de Córdoba, que no habían sido previstos en sus instrucciones al comienzo del viaje [Rodríguez Ruiz (1992)].

Del mismo modo que nuevos encargos de dibujos y planos iban sumándose al proyecto original que había recibido Hermosilla, la Academia, como se deduce de la correspondencia que el arquitecto mantuvo con la misma y con su hermano Ignacio de Hermosilla, Secretario de la institución, también le pidió otros informes reservados que, por otra parte, se deducían sin dificultad de sus propias observaciones. Los informes se referían, en primer lugar, al tema de las falsificaciones e historias fabulosas sobre la Alcazaba Cadima y la Alhambra, sobre el origen bíblico de su arquitectura, en el que estaban implicados como protagonistas el propio Sarabia y sus amigos ya mencionados, Cristóbal de Medina Conde y Juan Velázquez de Echeverría, entre otros. En segundo lugar, la Academia, a partir de las descripciones de Hermosilla sobre el estado de deterioro

de los palacios nazaríes, así como el inacabamiento del palacio de Carlos V, le consultó sobre la posibilidad y costes de una restauración de aquellos y sobre la terminación y cierre de cubiertas del palacio del Emperador, lo que quedó implícitamente expresado en la sección que dibujara Arnal del mencionado edificio, con el tejado de la segunda planta del palacio con una cubierta de tejavana, como mucho después, ya en el siglo XX, se realizaría.

De este modo, la estancia en Granada de Hermosilla, entre octubre de 1766 y los primeros días de marzo de 1767, continuada después en Córdoba, hasta finales de ese mismo mes, se convirtió en una extraordinaria excusa para realizar una de las obras más complejas y fascinantes sobre la historia de la arquitectura española y sobre la arquitectura islámica en particular. Obra que llegaría a tener una enorme repercusión internacional ya en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX [Galera Andreu (1992)], copiándose, plagiándose directamente, en diferentes publicaciones (de Murphy a Laborde o Séroux d'Agincourt) los levantamientos, publicados en 1787 y en 1804, realizados por Hermosilla y sus ayudantes, así como la interpretación de la arquitectura nazarí de la Alhambra derivada de su concepción clasicista y académica de la arquitectura.

La historia de la edición de las *Antigüedades Árabes de España* fue enormemente compleja. Como se ha visto, en octubre de 1766 llegaron Hermosilla, Villanueva y Arnal a Granada para dibujar el complejo monumental de la Alhambra, aunque también la catedral de Granada. El trabajo de dibujar la planimetría de la Alhambra y sus edificios [Almagro Gorbea (1993)], de los palacios nazaríes al palacio de Carlos V o el Generalife, les llevó hasta los primeros días del mes de marzo de 1767. A mediados de ese mismo mes viajaron a Córdoba con el fin de dibujar la mezquita. Hermosilla se reservó la planimetría general, sus perfiles y secciones, así como dos magníficas vistas de la Alhambra, una desde Torres Bermejas y la otra desde el alto de San Nicolás en el Albaicín. Dibujó también una fantástica e imaginaria vista de la Alhambra como portada, que luego no sería grabada.

Luis Bucareli, alcaide de la fortaleza, aposentó a Hermosilla en el llamado “cuarto de las Frutas”, es decir, en las habitaciones preparadas para Carlos V y que ocuparon tantos otros posteriores e ilustres visitantes de la Alhambra, incluido el más célebre entre ellos, Washington Irving. En carta privada del 6 de octubre de 1766, de José a su hermano Ignacio de Hermosilla, el primero dice: “Quedamos ya medio alojados en el Alhambra en el Cuarto que compuso Carlos V y llaman de las frutas que es lo mejor y menos abandonado de este edificio, se ha reparado en el corto tiempo lo mejor que se ha podido”. La llegada de Hermosilla no gustó en Granada o, al menos, desconcertó a los granadinos, intrigados por su presencia. El primer descontento fue, sin duda, Sarabia, que pensaba, como en efecto era, que los arquitectos de la Academia iban a enmendar sus planos y trabajo. Esa situación la describe con elocuencia Hermosilla, en la misma carta: “Villanueva y Arnal te dan memorias [...] Bucareli me ha hecho mil finezas [...] el viernes te daré noticias de Sarabia que ya ha estado a verme y se explica muy quejoso y no le ha gustado mi venida por lo que le ha dicho a los muchachos [se refiere a Villanueva y a Arnal] que conmigo no se ha atrevido pero yo le he hecho mil cocos y alavado mucho su obra y que mi comisión es muy diversa de lo que piensa. Estas gentes son muy raras y así me voy con mucha precaución y los dejo a todos aun mas confusos de lo que se hallan, unos dicen que el Rey se viene, otros que el palacio de Carlos 5 se a de acabar, otros que se fortifica la Alhambra y otros, otros muchos desatinos en fin yo los dejo con sus dudas”.

Ese mismo día del 6 de octubre de 1766, Hermosilla –que había llegado a la Alhambra el día 3 de ese mes– escribe también a Tiburcio de Aguirre y le señala que “en los pocos ratos que he tenido de buen tiempo he cotejado varias cosas y en cuanto a inscripciones, solados, vassos y adornos puede continuar su gravado”. Es decir, que los dos jarrones dibujados por Sarabia, y copiados por él hacia más de dos años, ya había tenido oportunidad de verlos y no encontrar mayor dificultad para que se grabaran conforme a los diseños del granadino. En realidad, los dibujos de Sarabia que Hermosilla se llevó a la Alhambra fueron sólo los de arquitectura, relativos tanto a los edificios nazaríes como al palacio de Carlos V. Sobre ellos realizó medidas, acotaciones y observaciones, lo que pudiera explicar que no se conserven ya que los dio por inservibles para su uso posterior, aunque es posible que los guardara en su biblioteca personal. En todo caso, le sirvieron para anotar las incorrecciones y realizar los nuevos planos. De hecho esa había sido la razón de su viaje a la Alhambra. Al respecto, en carta a Ignacio de Hermosilla del 28 de octubre de 1766, escribe que “[...] pues ni planos ni perfiles ni chicos ni grandes han podido servir más que para poner los números de lápiz y esto sólo en los planos porque en las elevaciones ni una línea siquiera está en su lugar. Esto no he podido yo enteramente ocultarlo, lo que no se si acaso a llegado a noticia de Sarabia por Ximénez o por Palomino que se lo habrán dicho los muchachos porque yo los trato muy por encima con toda ceremonia y nada mas oygo lo que dicen y santas pascuas”.

El trabajo que Hermosilla y sus ayudantes Arnal y Villanueva realizaron en la Alhambra fue excepcional. No sólo dibujaron levantamientos precisos del estado de los edificios, sino que incluso Hermosilla intentó su restitución. Así, en primer lugar, contempló todo el complejo como un edificio unitario, construido en diferentes épocas. En segundo lugar, planteó la posibilidad de restituir a su disposición original el palacio nazarí, en función de lo conservado. En este punto, su formación clásica le llevó a imaginar el palacio islámico como una especie de Escorial vestido de árabe, con una puerta central imaginaria que habría sido destruida al construir el palacio de Carlos V [Rodríguez Ruiz (1992), Rodríguez Ruiz (2000 b) 163-193]. Villanueva, por su parte, se encargó de dibujar las secciones de la torre y patio de Comares y del palacio y patio de los Leones.

Enormemente interesantes son los dibujos, que fueron luego reproducidos en grabado, del palacio de Carlos V. Se conservan las estampas, pero no los diseños. Realizados por Juan Pedro Arnal, incorporaban una posible terminación del edificio, cuyo cerramiento no se concluyó, como ya he mencionado, hasta los años sesenta del siglo XX. La idea de cómo cerrar el edificio es de Hermosilla, aunque fuera dibujada por Arnal. Confirma así su pasión por la historia de la arquitectura y su atención a la conservación del patrimonio arquitectónico, lo que sería ratificado después, cuando realizó para la Academia un informe, fechado en 1769, que contemplaba la restauración de los palacios nazaríes y la terminación del palacio de Carlos V, repitiendo en su escrito lo que ya había afirmado en su correspondencia desde Granada en 1766 [Rodríguez Ruiz (1992), Rodríguez Ruiz (2006) 97-122, Merino de Cos (2011) 897-906]. La sección del palacio de Carlos V fue grabada en continuidad con la sección del patio de Comares, dibujada por Juan de Villanueva. Hermosilla se reservó el dibujo de la puerta llamada del Zaganete, posiblemente por sus especiales características debidas a la inclinación del friso y del frontón, tan vitruvianas.

Es verdad, sin embargo, que el ánimo restaurador de Hermosilla fue muy complejo e interesante en relación a la Alhambra y constituye, de hecho, uno de los planteamientos más modernos

que la cultura artística y arquitectónica españolas podía formular en aquellos años sobre la conservación y restauración del patrimonio. En primer lugar, demostró un cuidado muy especial en testimoniar, por medio del dibujo y en sus escritos, el estado real de lo conservado. Por otra parte, también usó los sistemas habituales de restitución de la arquitectura clásica para intentar explicar arquitectónicamente la compleja construcción del palacio nazarí a partir de sus restos, lo que le llevó a proponer un estado ideal de cómo debió ser el palacio en su disposición original y que en planta presenta una extraordinaria semejanza con la del Escorial, regida por la simetría como principio compositivo. Pero también, aunque de forma no oficial, contempló durante su estancia en Granada la posibilidad y necesidad de restauración, como se ha visto, de los palacios nazaríes e incluso la terminación del palacio de Carlos V. Se trata de temas que están implícitos en algunos de sus dibujos, sobre todo con respecto al palacio del Emperador, e indudablemente explícitos en la correspondencia que mantuvo desde la Alhambra con su hermano y con la Academia. Así, por ejemplo, en la ya citada carta a Ignacio del 31 de octubre de 1766, afirma que las pinturas del tiempo de Carlos V que se hallan en sus cuartos y en la llamada torre del Peinador de la Reina, le parecen “de Federico Zucaro, aunque aquí dicen y lo trae Sarabia en su explicación que son de Julio y Alejandro, sean de quien fueren son excelentes y lo poco de ellas que ha quedado no me irá sin ello. Como quanto aya de provecho y sea digno [...]. No ay más piezas pintadas que esta que he dicho, en la que yo habito ay pintadas algunas frutas en el techo, en unos casetones octágonos que lo forman, dicen lo estuvieron las paredes y de la misma mano, pero oy están enyesadas y con muchos letreros de carbón como todo el resto del Palacio”.

Y, respondiendo seguramente a alguna pregunta confidencial procedente de la misma Academia de San Fernando, continúa escribiendo lo siguiente: “Quedo en lo que me dices del reconocimiento y cálculo, se hará sin que lo sepa la tierra. El Palacio Árabe no costará mucho, lo tengo bien reconocido, y sólo lo que costará más dificultad que dinero son la multitud de azulejos que faltan y que oy día es imposible que los imiten, quanto más hacerlos como ellos son, pero esto se puede componer de otro modo que en el reconocimiento se expresará”. Del reconocimiento y cálculo de este casi secreto proyecto de restauración de la Alhambra no se conocen más datos, si no es el informe ya mencionado de 1769 [Merino de Cos (2011) 897-906]. A su enorme interés general sobre la restauración y conservación del patrimonio arquitectónico artístico en la España del siglo XVIII, añade en la carta dos datos que sí son importantes en el presente contexto. El primero es que Hermosilla leyó las memorias escritas por Sarabia para acompañar sus dibujos y pinturas sobre la Alhambra, lo que le permitió conocer la tradición historiográfica y legendaria que sobre los palacios, sus contenidos y significados, y sobre Granada, era la consolidada en esos años en determinados círculos eruditos de la ciudad. El segundo dato se refiere al tema de los azulejos y, por extensión, a la cerámica nazarí y sus técnicas, que consideraba difíciles de imitar en ese momento, como si se hubiese perdido en Granada la memoria de esa tradición, lo que resulta muy revelador y contradictorio, en cierta medida, con el resurgir posterior, especialmente durante el siglo XIX, de toda una industria destinada al consumo de viajeros y turistas, especializada en la producción de réplicas de yeserías, azulejos y cerámicas nazaríes.

Otros dibujos representan el proceso de trabajo para la composición de una de las más bellas estampas de las *Antigüedades Árabes* (Lámina XVI), en opinión del propio Hermosilla y del gra-

bador Jerónimo Antonio Gil, aunque la lámina fuera grabada por José Murguía. El diseño de la columna que representa, idealizada, una de las del patio de los Leones, supone casi un modelo de un posible orden de arquitectura nazarí, “árabe”, en palabras de Hermosilla. La composición final, con los cuatro capiteles que acompañan la columna, es fruto de otros tres dibujos previos con la única presencia de aquellos. Representan capiteles de diferentes espacios de los palacios nazaríes: el patio de los Leones, el de la Reja y la embocadura del salón de Comares.

La atención a la arquitectura del siglo XVI en la Alhambra y en la ciudad de Granada incluyó el llamado Pilar de Carlos V, situado a la entrada de la puerta de la Justicia en la fortaleza de la Alhambra, mandado construir por el conde de Tendilla en 1545, según trazas de Pedro Machuca, al que se deben también las del palacio de Carlos V, y relieves del escultor Niccolò da Corte. Hermosilla, en el informe que acompañaba a su trabajo en la Alhambra, Granada y Córdoba, señalaba que la arquitectura y ornatos del pilar eran del mismo autor que el del palacio, aunque conjeturaba que podría tratarse de Alonso Berruguete, luego sustituido por Machuca. También la catedral y la Capilla Real de Granada y sus sepulcros (Felipe I y doña Juana y el de los Reyes Católicos) reclamaron su interés, siendo dibujados por Hermosilla, Villanueva y Arnal, respectivamente. La planta de la catedral, dibujada por el primero, representa con alguna inexactitud la situación del conjunto monumental, comenzado con la construcción de la Capilla Real y continuado con la extraordinaria obra de Diego de Siloe, terminada la fachada por Alonso Cano y el Sagrario, que se levantó sobre la antigua mezquita, por Francisco Hurtado Izquierdo, en la primera mitad del siglo XVIII. Tiene un enorme interés documental la representación del coro en la nave central, desmantelado en 1926.

Hermosilla y sus ayudantes, de regreso a Madrid, se detuvieron en Córdoba para dibujar la mezquita. Se trataba de un encargo que, en principio, no estaba contemplado en las *Instrucciones* que la Academia les dio para su viaje arquitectónico a Granada. En todo caso, durante la segunda mitad del mes de marzo de 1767 dibujaron, siguiendo un planteamiento semejante, la mezquita y catedral de Córdoba. Así, realizaron una planta con su estado actual, que representaba los añadidos modernos a la mezquita islámica, y otra con su restitución original, despojada de aquellos. Las secciones representan dos ejes, uno el que va de la puerta del Perdón al *mihrab*, aunque según creían que debía ser antes de los añadidos cristianos, y otro, el que atraviesa el crucero de la catedral.

Contemplada de esta forma, la obra de las *Antigüedades Árabes de España* y las ideas de José de Hermosilla y de los que con él dieron forma al proyecto, con las posteriores ediciones en 1787 y 1804, lejos de representar un posible interés romántico por la Alhambra ya en el siglo XVIII –lo que después sería habitual casi hasta nuestros días–, supone inscribirla en el anhelado deseo de la corte y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por realizar una colección de monumentos arquitectónicos de España que sirviese de propaganda y difusión de la historia y grandezas de la monarquía. Así, ateniéndose a una vieja tradición consolidada en Europa desde siglo XVII y, sobre todo en el XVIII, Hermosilla pudo no sólo realizar cuidados dibujos en proyección ortogonal, siguiendo criterios compositivos clasicistas y académicos, que derivaron en una particular interpretación de la arquitectura islámica y nazarí leída en clave nacional y clásica, sino pensar también la tarea como una manera de conservar la memoria figurativa de la arquitectura del pasado y plantear criterios modernos sobre la restauración del patrimonio arquitectónico.