

Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando

Antonio Almagro Gorbea

Escuela de Estudios Árabes, CSIC

Entre las primeras acciones emprendidas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras su fundación en 1752, sobresalió la labor de estudiar y documentar los monumentos de épocas anteriores que tenían un valor artístico e histórico. De entre ellos, los de origen islámico merecieron una destacada atención. En la España ilustrada, los estudios históricos y la sensibilidad artística pronto se fijaron en esa parte de nuestro pasado que había quedado un tanto olvidada en los siglos precedentes. Estos hechos vienen a demostrar que el interés por el conocimiento y la preocupación por la conservación del patrimonio monumental de origen islámico que existía en España no fue un hecho exclusivo, ni siquiera original, de los viajeros y estudiosos europeos del siglo XIX.

La fascinación por la cultura árabe, tan presente en la España medieval, había sufrido un brusco quebranto con la finalización de la Reconquista, la irrupción del Renacimiento y la extensión de la cultura de la Contrarreforma, de modo que desde la segunda mitad del siglo XVI y, más aún, tras la expulsión de los moriscos al inicio de la siguiente centuria, esa página trascendental de nuestro pasado quedó relegada e ignorada. Esto no impidió que eruditos e historiadores se interesaran por la historia de ese período y por los monumentos omnipresentes en una parte considerable de la geografía peninsular, aunque, desaparecidas la asimilación que en otros tiempos se había producido de esta cultura y la consideración como propias de tales manifestaciones artísticas, su estudio y comprensión quedaron relegados y en parte olvidados.

Si bien es cierto que diversos autores pusieron de manifiesto, ya en el siglo XVII, el interés que presentaban los textos y epígrafes árabes para la formación de una historia de España mejor documentada y sustentada en testimonios más directos y objetivos [Ibáñez de Segovia (1687) 7-10], será en el siglo XVIII, de la mano del movimiento ilustrado, cuando esas aspiraciones empiecen a tomar cuerpo. En esta labor tuvieron un papel muy destacado las Academias como instituciones creadas a instancias de la Corona con el fin de impulsar y difundir el conocimiento científico y de fomentar las artes y el buen gusto.

Aunque las corrientes imperantes en esos momentos en Europa, seguidas igualmente en España, ponían su foco en la admiración del mundo clásico presentado como modelo universal de estética y buen hacer, cupo a nuestro país, por las especiales circunstancias de su pasado histórico y la consiguiente presencia de un legado cultural bien evidente, ser precursora en desarrollar una atención especial hacia unos testimonios materiales que eran reflejo del mundo oriental. Pues no será hasta entrado el siglo XIX cuando el interés por el orientalismo se difunda por Europa, fenómeno en el que jugó un importante papel el conocimiento

José de Hermosilla, *Puerta de Siete Suelos*, 1766-67
[detalle de cat. 58]

de los monumentos de al-Ándalus, en buena medida propiciado por los trabajos desarrollados por la Academia de San Fernando en la centuria anterior.

La presencia de construcciones, objetos y escritos de la cultura árabe en nuestro territorio propiciaron que España se convirtiera en precursora de los estudios de la cultura árabe. En primer lugar, como ya hemos indicado, porque hacía inevitable el contacto con ellos y por lo tanto era normal que despertara interés conocer su significado y su relación con los acontecimientos del pasado. Pero también la existencia de abundantes manuscritos en las bibliotecas o las necesarias relaciones diplomáticas y comerciales con países vecinos, tan cercanos como los del norte de África, fueron razón suficiente para promocionar a personas conocedoras de la lengua árabe, bien de origen extranjero o españolas. Entre las primeras cabe destacar la presencia de diversos miembros de la comunidad maronita procedentes de lo que hoy es el Líbano o la costa de Siria. Aunque cristianos de rito oriental, su obediencia a Roma propició el paso de muchos de ellos por la capital del mundo católico a través de la cual llegaron a otros países occidentales y entre ellos a España, en donde encontraron acogida y trabajo.

De entre ellos merece destacarse a Miguel Casiri, quien obtuvo en 1748 el cargo de traductor de lenguas orientales en la Biblioteca Real y más tarde en la del Escorial, y que elaboró el catálogo de los manuscritos árabes de su biblioteca. Estas inquietudes cobraron especial relieve en la Academia de la Historia, en donde la preocupación por establecer una cronología segura de los hechos históricos motivó la búsqueda de fuentes fiables que podían aportar datos precisos, prestando por ello especial atención a la recopilación de inscripciones y monedas [Almagro Gorbea y Maier (2012)].

Pero no sólo de este tipo de restos se ocuparon las Academias en su labor de estudio de la historia, el arte y la cultura árabes. Los monumentos arquitectónicos, presentes en buena parte de nuestra geografía también merecieron la atención de los estudiosos ilustrados al igual que lo fueron los de otras épocas y estilos. Para este fin las Academias adoptaron el método de enviar expediciones de algunos de sus miembros en lo que se llamaron “viajes literarios” con el fin de recoger sobre el lugar información directa acerca de los edificios, ruinas, restos o cualquier otro vestigio que ayudara a ilustrar la historia y el arte de España. Aunque las primeras de estas expediciones tuvieron por objeto principalmente lugares con presencia romana, pronto apareció el interés por lo árabe.

En muchos de estos viajes académicos, que dieron lugar a minuciosas descripciones e incluso publicaciones extensas, se incorporó como novedad la presencia de dibujantes que elaboraron planos y otros documentos gráficos que ilustran, en la mayor parte de los casos por primera vez, los monumentos y lugares que visitaron. Esta preocupación por incorporar información gráfica de carácter técnico es, sin duda, uno de los rasgos que caracteriza el naciente espíritu científico que impregna los trabajos de esta centuria y los distingue de otros anteriores.

No estuvo tampoco ajena a estas iniciativas la Corona, que mostró también su interés por los monumentos más sobresalientes de esta etapa de nuestro pasado. Con motivo de la boda del Príncipe de Asturias con Bárbara de Braganza, la familia real, por sugerencia de la Reina, se trasladó el 28 de noviembre de 1728 a Sevilla instalándose en los Reales Alcázares. Lo que en principio fue una medida encaminada a restablecer la salud del monarca se transformó en una estancia de casi cinco años en Andalucía en donde el contacto con la presencia islámica resultaba más manifiesto. La propia residencia dentro del palacio sevillano, en el Alcázar de Pedro I, tuvo que ser un importante

estímulo para conocer y apreciar este patrimonio. Pero a estos hechos vino a sumarse el que en marzo de 1730 los reyes se trasladaron a Granada alojándose en el palacio de la Alhambra, donde, ante la belleza del edificio, dieron orden de que se pusiera especial cuidado en no maltratar los pavimentos, relieves y adornos de las habitaciones en las que se instalaron dentro del palacio nazarí [Lavalle-Cobo (2002) 112]. En la Alhambra se había producido la destitución del marqués de Mondéjar de su puesto de alcaide perpetuo de la fortaleza, cargo que ocupaban miembros de esta familia desde tiempos de los Reyes Católicos, por su adhesión a la causa del Archiduque de Austria durante la Guerra de Sucesión. Con ello también se produjo el secuestro de las rentas con que contaba la propiedad real para su conservación, que se reincorporaron a la Corona, lo que privó al monumento del instrumento eficaz que había garantizado su conservación durante el gobierno de los Austrias. No obstante, el interés y la preocupación por su mantenimiento no desaparecieron y fueron asumidos por las instituciones creadas por los Borbones para atender el bien público en materia de arte y cultura. Prueba de ello es el informe realizado por José de Hermsilla a petición de la Corona y su propuesta de restauración de los palacios de la Alhambra que fue atendida con la provisión de 30.000 reales para su ejecución [Merino de Cos (2011)].

El 20 de octubre de 1731 partía desde el Alcázar de Sevilla el infante don Carlos para hacerse cargo de los ducados de Parma y Piacenza y más tarde del Reino de Nápoles [Marín (2006) 63], en donde había de iniciar con su patrocinio la más precoz y fructífera labor de investigación arqueológica del Siglo de las Luces. El recuerdo de esta estancia en los alcázares de Sevilla y Granada debió dejar huella en el joven príncipe que, vuelto ya como rey de España, se interesó en gran medida por los trabajos que desarrolló la Academia en la Alhambra.

Los estudios sobre las antigüedades árabes fue una labor en la que participaron en complicidad la Real Academia de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando. Así, la noticia del precario estado de conservación de las pinturas existentes en la sala de los Reyes de la Alhambra y el consiguiente peligro de su desaparición movió a ésta última a interesarse por hacer copias de ellas. Se pretendía no sólo preservar su memoria sino propiciar su difusión tanto dentro de España como en el resto de Europa, con el objetivo añadido de acrecentar el prestigio de la nación. Por este motivo, en la junta del 14 de octubre de 1756 Ignacio de Hermsilla, secretario de la corporación, de acuerdo con el plan de la Academia de “conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos”, propuso que el pintor Manuel Sánchez Jiménez, discípulo de la Academia, copiase los retratos de los reyes moros que están en los techos de las alcobas de la sala de los Reyes del patio de los Leones de la Alhambra. Como quiera que cuatro años más tarde este pintor no hubiera acometido el trabajo, la Academia, a través de Luis Bucareli, a la sazón Gobernador de la Alhambra, le pasó el encargo al profesor de pintura y arquitectura Diego Sánchez Sarabia [Rodríguez Ruiz (1990) 226; (1992) 35]. A finales de 1760 Sarabia remitió tres pinturas al óleo de los retratos y figuras de la sala de los Reyes y tres dibujos de inscripciones, acompañadas de un informe. Ante tales materiales, la Academia decidió enviarle unas instrucciones en las que se ampliaba el encargo inicial al solicitarle que copiase con rigurosidad las inscripciones, las pinturas de las bóvedas así como que levantara los planos de los palacios de la Alhambra, tanto el construido en tiempos de los árabes con sus reformas posteriores, como el mandado hacer por Carlos V. El encargo estaba, pues, orientado a recuperar aquellos datos de interés arqueológico útiles para el conocimiento

de la historia de la nación. De hecho, Ignacio de Hermostilla trasladó la copia de las inscripciones, más un cuaderno con las epigrafías que existían en tiempos del arzobispo Hernando de Talavera (1493-1507), a la Real Academia de la Historia, donde fueron examinadas por Miguel Casiri, quien presentó un informe el 6 de septiembre de 1761, lo que revela el mutuo interés por el proyecto en el que estaban implicadas ambas instituciones. Entre 1761 y 1762 Sarabia remitió a la Real Academia de San Fernando otros tres óleos de las pinturas de la sala de los Reyes, así como los planos, alzados y dibujos de motivos decorativos de pavimentos y frisos, elementos arquitectónicos, cerámicas e inscripciones del palacio nazarí y del palacio de Carlos V. Aunque el proyecto inicial previsto por la Academia y encargado a Sánchez Sarabia sólo pretendía documentar estas antigüedades, ante la vista del trabajo realizado y satisfecha la corporación con el material recibido, acordó el 19 de diciembre de 1762 hacer grabar e imprimir la obra hasta entonces realizada, que se presentó al Rey al año siguiente. Carlos III dio su aprobación e incluso ordenó que de los dibujos de los jarrones nazaríes que se conservaban en el palacio se realizaran copias para servir de modelos en la Real Fábrica del Buen Retiro.

La buena acogida de esta iniciativa movió a proponer al recién nombrado Protector de la Academia y Secretario de Estado, marqués de Grimaldi, hacer una colección de monumentos de España que se presentase al Rey para su aprobación y para contar con el patrocinio real, tomando como modelo lo hasta entonces realizado de la Alhambra. En 1766 Carlos III manifestó su conformidad para que la Academia publicase los dibujos del palacio nazarí y de Carlos V, aunque para entonces ya se había puesto en cuestión la calidad de los planos realizados por Sánchez Sarabia.

De las pinturas y diseños de Sánchez Sarabia se conservan en la Academia seis lienzos y cuarenta y tres dibujos. Los cuadros corresponden al primer encargo que recibió de copiar las pinturas de las bóvedas de las tres alcobas de la sala de los Reyes del patio de los Leones. Constituyen un trabajo con mayor valor histórico y testimonial que artístico ya que ni la calidad técnica de la pintura ni la fidelidad al original son nada destacables. Es cierto que no es fácil representar los elementos pintados en una superficie de doble curvatura sobre otra plana, pero aun prescindiendo de errores métricos (las representaciones tampoco se hicieron a ninguna escala determinada), existen divergencias tanto de formas generales como en los detalles y lo que resulta más sorprendente, en el colorido, pues Sarabia ignoró el fondo dorado de la bóveda central y otros aspectos del original. Desde un punto de vista actual, se puede decir que son más una interpretación del artista que una copia fidedigna. Pese a todo, representan un intento memorable de documentar esas interesantísimas obras medievales, que por las características de su técnica pictórica y de su soporte aún siguen presentando serios problemas de conservación.

Los planos de arquitectura que realizó Sánchez Sarabia acabaron siendo criticados y fueron definitivamente desechados cuando José de Hermostilla los pudo cotejar con la realidad. Sabemos que finalmente fueron utilizados por él como croquis de trabajo para anotar medidas, al pensar que no servían para otra cosa, según hace saber en su correspondencia: “pues ni planos ni perfiles ni chicos ni grandes han podido servir más que para poner los números de lápiz y eso solo en los planos porque en las elevaciones ni una línea siquiera está en su lugar” [carta a Ignacio Hermostilla de 7 de noviembre de 1766, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF), sig. 1-37-1]. Al no haberse conservado los borradores ni los croquis realizados en

el transcurso de este proyecto, tampoco han llegado hasta nosotros esos dibujos de Sarabia que debieron convertirse en meros documentos de trabajo.

Sin duda lo más valioso de lo realizado por el artista granadino son las copias de elementos ornamentales de la Alhambra, sobre todo alicatados, inscripciones, detalles de decoración, etc. Desgraciadamente, la elección de los motivos fue bastante aleatoria, sin atenerse a ningún criterio claro. Simplemente copió aquellos temas que con seguridad le llamaron más la atención, pero sin un orden bien definido. Así, en la copia de las inscripciones se ve claro que no tuvo a nadie que le asesorara con su lectura y traducción, por lo que dibujó en muchos casos fragmentos inconexos de un mismo poema. Se aprecia, con todo, que representa con mayor cuidado las grafías árabes que los fondos de ataurique. Sin duda, eligió entre la inmensidad de textos y motivos decorativos que existen en los palacios aquellos que más le interesaron por su calidad estética, perfección u originalidad, pero incluyendo además en su trabajo algo que hoy resulta de enorme valor: el color. Como inicialmente la Academia no se había planteado la publicación de este material gráfico, Sánchez Sarabia debió pensar en crear una colección de dibujos para ser guardados como un álbum, que pudieran servir para conocer estas formas decorativas con todos sus ingredientes, incluyendo los vivos coloridos que tuvieron en sus orígenes y que entonces debían conservarse en mejor estado que en la actualidad. Por desgracia, cuando se decidió realizar la edición, no fue posible hacerlo en color al no existir en ese momento medios técnicos para ello, pero es indudable que por la forma de realizar todos esos dibujos se muestra con claridad un interés, que hemos de juzgar pionero, por valorar la importancia del uso del color en aquella arquitectura, adelantándose en este aspecto a las ideas de estudiosos posteriores, como Owen Jones, en más de setenta años [Goury y Jones (1842-1845), Jones (1856)].

Las críticas y dudas despertadas sobre la labor hasta entonces realizada por Sánchez Sarabia hicieron que finalmente se acordara encargar la revisión, corrección y remate de este trabajo al capitán de ingenieros, arquitecto y académico honorario, José de Hermostilla y Sandoval (il. 1), auxiliado por los arquitectos Juan de Villanueva, recién llegado de su estancia de seis años como pensionado en Roma, y Juan Pedro Arnal. De este modo la Academia se involucra de una forma mucho más directa al encomendar a uno de sus más prestigiosos miembros y a dos de sus discípulos sobresalientes, el llevar a buen término el proyecto. Al mismo tiempo, ante las objeciones hechas a los dibujos arquitectónicos de Sánchez Sarabia, se acordó que sólo se comenzasen a grabar los dibujos de los motivos decorativos, adornos e inscripciones de los palacios de la Alhambra.

El precedente de este proyecto así conformado habría que buscarlo en algunos estudios sobre arquitectura monumental y vernácula realizados en distintos países de Europa desde inicios del siglo XVIII pero, sobre todo, en la tradición de analizar la arquitectura clásica como fuente de conocimiento de inspiración para los arquitectos, que en este caso se trasladó a la arquitectura islámica como nuevo campo de estudio. La idea y el método se reflejan en la *Instrucción* que recibían los pensionados de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando que iban a Roma: “Las ruinas antiguas no son meramente para ser vistas y dibujadas: se han de estudiar con seriedad y discernimiento, porque la excelencia de la mayor parte de las cosas antiguas pende de que sus autores trabajaban más con el raciocinio que con las manos, al revés de lo que acontece a los modernos. Se han de medir las ruinas, se han de especular sus perfecciones y defectos y averiguar las precauciones

il. 1
Firma autógrafo de
José de Hermostilla y Sandoval.

y trazas de su edificación” [citado en Rodríguez Ruiz (1992) 17]. Sin duda, el espíritu de estas *Instrucciones* lo habían seguido los propios Hermosilla [Sambricio (1980) 143] y Villanueva [Chueca y de Miguel (2012) 61-92] en sus estancias en Italia.

Estas mismas ideas subyacen en las *Instrucciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a José de Hermosilla para corregir, perfeccionar y completar los dibujos del Palacio Árabe y del edificado de orden del señor emperador Carlos en la Alhambra de Granada*, redactadas por Ignacio de Hermosilla y Tiburcio Aguirre para servir de directriz del trabajo encomendado a los tres arquitectos. A comienzos de octubre de 1766 la expedición llegaba a Granada dispuesta a cumplir con el objetivo primordial de su misión, que era levantar “un plan general de toda la fortaleza y población de la Alhambra, inclusa su Muralla y todos los edificios que comprende, anotando el declivio y desnivel de el terreno”. Los trece artículos restantes que comprendía la *Instrucción* daban disposiciones más detalladas, y entre ellas se encargaba confrontar la exactitud de los dibujos de los adornos, frisos, pavimentos e inscripciones que habían sido aprobados. Como ya hemos indicado, pronto pudieron comprobar que los dibujos arquitectónicos de Sánchez Sarabia presentaban graves errores dimensionales, por lo que Hermosilla tomó la decisión de acometer todo el levantamiento arquitectónico desde el principio.

La formación de Hermosilla como ingeniero militar y la experiencia adquirida en su estancia en Roma unos años antes se pusieron de manifiesto en este trabajo, sobre todo por la pericia y precisión con que realizó el levantamiento del conjunto de la Alhambra [Almagro Gorbea (1993) 24]. Tanto los dibujos realizados durante su paso por Italia como otros hechos en el transcurso de la campaña militar de Portugal de 1762 conservados en la Biblioteca Nacional, denotan su pericia como dibujante y su dominio de las técnicas cartográficas. Conocemos por la correspondencia con la Academia, que utilizó en estos trabajos la plancheta [oficio a Tiburcio de Aguirre y Ayanz de 14 de octubre de 1766, ASF, sig. 1-37-1] (il. 2) y la cámara oscura [carta a Ignacio de Hermosilla de 12 de diciembre de 1766, ASF, sig. 1-37-1] (il. 3) y hemos de suponer que también usaría la cadena para las mediciones lineales y el cuadrante (il. 4) para las nivelaciones. Esto demuestra que conocía todas las técnicas al uso de la época [Marinoni (1751)]. La calidad del trabajo realizado se puede considerar como muy sobresaliente, y gracias a Hermosilla disponemos de la primera información hecha con una mentalidad científica sobre el estado de los monumentos por él dibujados. Baste además decir que durante toda la centuria siguiente estos dibujos fueron fuente de inspiración, cuando no objeto directo de copia, por cuantos se ocuparon de estudiar y dar a conocer la Alhambra, entonces ya bajo las inspiraciones del Romanticismo y su aprecio por todo lo oriental.

Creo necesario hacer aquí una consideración sobre la autoría de los planos realizados. La documentación que se conserva en la Academia, tanto de cartas como de inventarios, ha permitido asignar como autor de algunos de los dibujos a uno u otro arquitecto, pero debe atenderse, en mi opinión, a lo que fue la delineación final de cada diseño, que obviamente tuvo que ser hecha por una sola persona. Como muy claramente indican las *Instrucciones* entregadas a Hermosilla para la ejecución del trabajo, sus dos ayudantes iban en calidad de “delineadores”, en todo momento a las órdenes de la persona que ostentaba la dirección y la responsabilidad del proyecto, a los que él mismo se refiere con actitud casi paternal en su correspondencia con la Academia como “los chicos” [oficio a Tiburcio de Aguirre de 6 de octubre de 1766, ASF, sig. 1-37-1], y a los que no deja de elogiar por la

il. 2
Trabajo con la plancheta
[Marinoni (1751)].



il. 3
Isidro González Velázquez, *Vistas de las ruinas de Paestum*, 1837. (Detalle: el autor con una cámara oscura). Museo de la Academia, A/6241.



il. 4
Isidro González Velázquez, *Vista del pueblo de Pozzuoli*, 1838. (Detalle: el autor con un cuadrante). Museo de la Academia, A/6242.



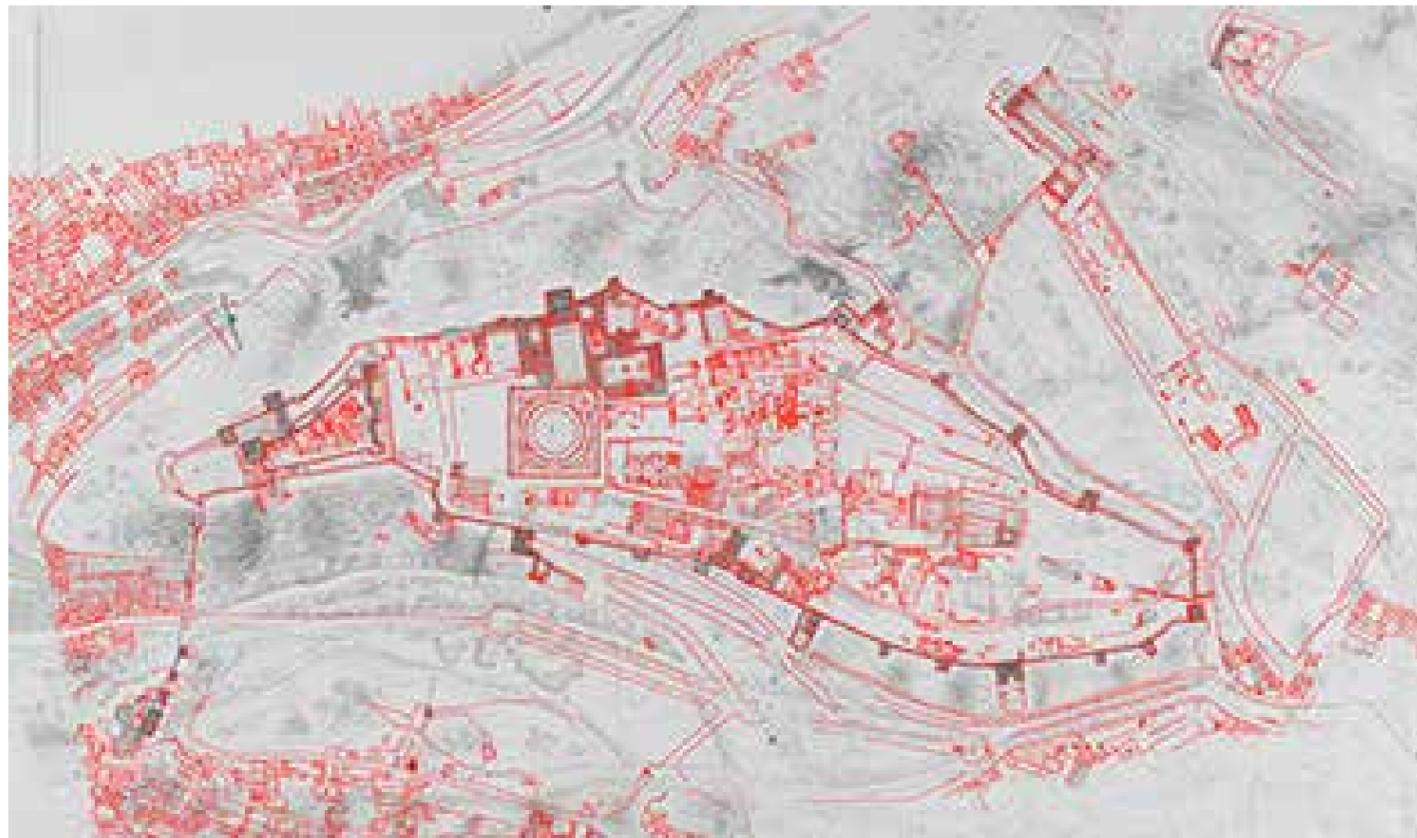
il. 5
José de Hermosilla, *Vista de la Alhambra desde Torres Bermejas*, 1766. (El autor dibujando con uno de sus ayudantes) [cat. 47, detalle].

buena labor que estaban desarrollando. Pero todo el conjunto de dibujos hay que considerarlo como un trabajo unitario, hecho por un equipo a cuyo frente estaba Hermosilla, que es quien lo planifica y controla y quien a mi entender le imprime el carácter, de modo que no sería posible distinguir la mano del dibujante si no fuera por las indicaciones que el propio Hermosilla proporciona (il. 5).

Con independencia de otras cuestiones que la mera visión de estos dibujos pueda suscitar, se debe resaltar el pleno cumplimiento de uno de los objetivos que se propusieron: la precisión y exactitud de la documentación realizada. Precisamente, la intervención de Hermosilla y sus colaboradores estuvo fundada, como ya hemos dicho, en la escasa fiabilidad que a juicio de la Academia tenían los planos levantados por Sánchez Sarabia y de los que el propio Hermosilla, tras su comprobación in situ, criticó la inexactitud de sus medidas que, según él, “no puede tolerarse”.

Como constatación de lo que acabamos de indicar, resulta pertinente cotejar algunos de los planos realizados por los arquitectos para la Academia con planimetría moderna de probada fiabilidad. La marcada calidad de los mismos quedaría además avalada al poderse afirmar que hasta bien entrado el siglo XX no se han realizado planos que se pueda considerar que superan a estos. La primera impresión que producen los dibujos realizados es muy favorable por su calidad gráfica y el detalle recogido en ellos. Claramente se observa que no son dibujos de compromiso, sino que analizan con minuciosidad cada parte del edificio o del conjunto. En las plantas fundamentales, la general y la de la Casa Real, se hace una distinción entre las estructuras que juzgaban islámicas, representadas con los muros más oscuros, y las que interpretan como añadidos de época cristiana, con sus muros rellenos en tonos más claros, lo que constituye el primer análisis arqueológico del que disponemos para el conjunto monumental.

Por lo que sabemos a través de la correspondencia de Hermosilla, una de sus principales preocupaciones iniciales fue la elección de las escalas a las que debía representarse cada plano, lo que claramente indica su interés por los problemas métricos y la atención prestada al rigor que debía presidir el trabajo a realizar. La planta general de la fortaleza [cat. 52] es un magnífico trabajo de topografía de una precisión difícilmente imaginable pensando en los medios utilizados. Está dibujada a escala 1/1920 (1 pulgada / 160 pies). El uso de la plancheta, instrumento al que sin duda estaba habituado Hermosilla, permitió la realización de un plano notablemente preciso en cuanto a la ubicación de los elementos principales del conjunto, y especialmente del perímetro de mura-



il. 6
Comparación entre la planta general de la Alhambra de Hermsilla y una planta fotogramétrica actual.

il. 7
Comparación entre el alzado sur de la Alhambra de Hermsilla y un alzado fotogramétrico actual.

llas. Incluso en las dimensiones generales, cabe destacar la notable exactitud de las medidas. Así, entre las esquinas más alejadas de las torres de la Vela y del Agua pueden medirse en el plano 2.490 pies que equivalen a 693,7 metros, medida idéntica a la que podemos deducir de una planta fotogramétrica realizada por nosotros. Se aprecian, sin embargo, algunos desajustes en la situación de elementos más lejanos, a los que sin duda debió prestarse menor atención, como algunos edificios de la Carrera de Darro (los errores son menos acusados para la iglesia de San Pedro), los paseos del bosque, la ubicación de Torres Bermejas y la muralla de la coracha que baja a la puerta de los Tableros o Bāb al-Difāf (il. 6). También existen algunas pequeñas deformaciones parciales, que en general se van compensando unas con otras sin que trasciendan en grandes irregularidades. En resumen, contamos con un plano fiable y suficientemente preciso al que puede darse crédito en todo lo que expresa, pues nada hay en él gratuito o improvisado.

A este respecto es de resaltar la presencia en el plano de dos torres ubicadas al oeste de la torre de los Abencerrajes, entre ésta y la puerta de los Carros, hoy desaparecidas. La existencia entonces de dichas torres está confirmada por su precisa representación también en el alzado general de la fortaleza [cat. 51]. Conviene recordar a este respecto que gran parte del sector meridional del recinto murado de la Alhambra fue volada por las tropas napoleónicas en su retirada de la ciudad en 1812. Aunque la mayor parte de las torres y lienzos se fueron reconstruyendo a lo largo del siglo XIX y del XX, de ambas torres no queda otro testimonio que estos dibujos.

El alzado sur de la fortaleza de la Alhambra [cat. 51], desarrollado según un plano ligeramente desviado de la dirección este-oeste y dibujado a escala 1/1920 (1 pulgada / 160 pies), resulta igualmente bastante preciso, bien es verdad que con algunos errores apreciables en las elevaciones de ciertos elementos, como el palacio de Carlos V (il. 7). Esto no nos debe extrañar, pues los sistemas de la época utilizados para medir alturas eran menos precisos que los usados en mediciones de plantas. En cualquier caso, resulta de sumo interés la representación de toda la zona de la muralla del extremo oriental, volada, como ya hemos indicado, algunos años más tarde por los franceses. Es de destacar la sobre elevación de las torres sobre los adarves de las murallas contiguas, que hoy es mucho menor, y la presencia de las torres antes mencionadas y desaparecidas en la actualidad.

La sección transversal contenida en el mismo papel es menos precisa y presenta claros errores al dibujar como horizontal todo el interior del recinto, por lo que quedan al mismo nivel el palacio de Carlos V, el patio de los Leones y el jardín de Lindaraja, cuando en la realidad existen más de seis metros de desnivel entre el primero y el último. A pesar de estos errores, la planimetría general del conjunto formalizada por Hermsilla es, con mucho, la mejor documentación realizada hasta tiempos muy recientes, pudiendo ser considerada como muy fiable y notablemente precisa. Es de subrayar, en concreto, la realización del alzado y las secciones generales, formas de representación que no se han vuelto a utilizar hasta fechas recientes y que, sin embargo, constituyen el modo más eficaz y expresivo para mostrar la forma y topografía del conjunto.

La planta de la Casa Real [cat. 53] dista bastante de poseer la calidad y precisión de la planta general antes analizada. Está dibujada a escala 1/384 (1 pulgada / 32 pies) y aun cuando globalmente las dimensiones de las habitaciones sean correctas, hay una tendencia a hacer ortogonales las estructuras y a pasar por alto las pequeñas irregularidades, lo que ocasiona que por acumulación acaben cometándose errores más abultados. Por ejemplo, se dibuja el patio de Comares totalmen-

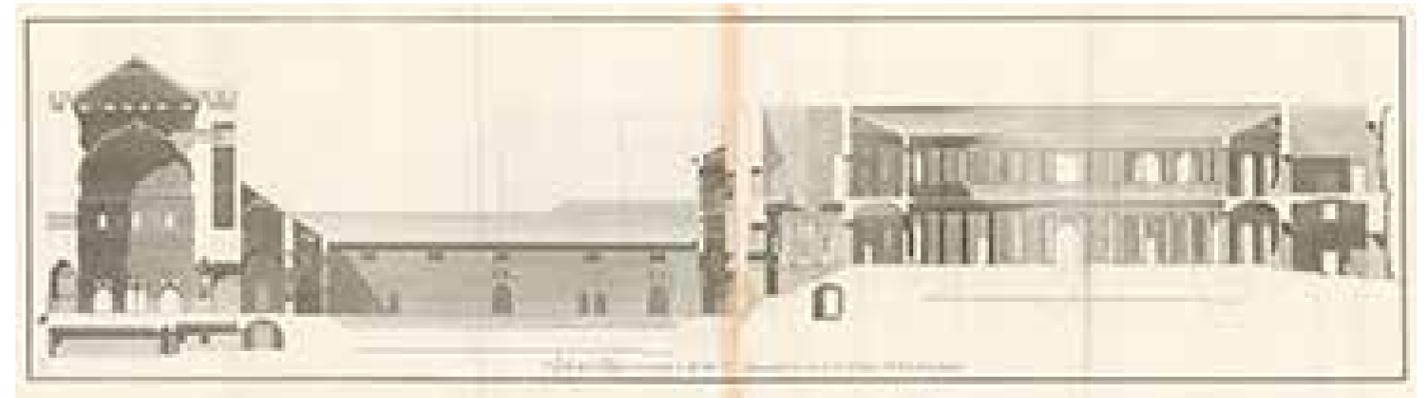
te rectangular cuando existen más de 70 cm de diferencia entre la longitud del muro oeste y la del este. Así, aunque los conjuntos individuales, como el patio de Comares y sus crujías, el palacio de los Leones o el Mexuar puedan considerarse, cada uno por separado, correctos, la articulación entre ellos resulta con errores apreciables que son consecuencia de la suma de otros más pequeños y parciales debidos fundamentalmente a no haber tenido en cuenta las irregularidades y descuadres existentes. Como consecuencia de ello, algunos huecos de comunicación o elementos de relación entre estos conjuntos quedan mal ubicados. Uno de los errores más destacables y en cierto modo incomprensible, es que se ha dibujado el salón de Comares ligeramente rectangular, cuando en la realidad es prácticamente cuadrado. Sus dimensiones reales son 11,35 de norte a sur por 11,27 de este a oeste (valores medios con hasta 4 cm de variación). En el dibujo de Hermsilla las dimensiones son 11,40 x 10,35 m. Es decir, se comete un error de casi un metro en la anchura. Este error procede sin duda de haber dibujado los muros exteriores de la torre con el mismo espesor en tres de sus lados, cuando el muro norte es bastante más grueso que los de los lados este y oeste.

La mayor parte de estos errores no son tan de extrañar, pues nos encontramos ante un edificio de geometría muy compleja, con muchas irregularidades y en el que el uso exclusivo de mediciones lineales conduce irremisiblemente a cometer este tipo de imprecisiones. Sólo con un estricto control, mediante mediciones generales entre elementos extremos, puede evitarse la acumulación de errores. Y tales mediciones sólo pueden lograrse utilizando instrumentos topográficos de precisión con los que no contó Hermsilla.

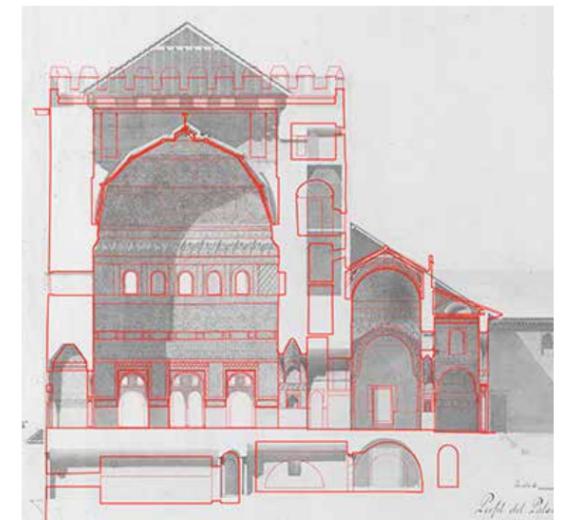
La planta inferior de la Casa Real, representada en cat. 54 y dibujada a escala 1/288 (1 pulgada / 24 pies), contiene problemas similares, aunque esta zona parece haberse medido con menos cuidado, ya que en el baño hay errores muy groseros en las dimensiones de las distintas salas y muy en concreto en el paso en recodo entre la sala de las Camas y la sala templada. La sala fría, que sirve para este paso, aparece dibujada con una anchura casi doble de la real. A causa de estas incorrecciones, que pudieron estar influenciadas por las cometidas en la planta superior, la zona de la caldera ocupa un emplazamiento totalmente erróneo, debajo de una de las crujías del palacio de los Leones y provoca una serie de desajustes en la zona de subestructura de la sala de las Dos Hermanas, donde se incluyen espacios inexistentes que hacen poco verosímil esta zona de la planta.

Algo similar a lo anteriormente apuntado sucede con la planta del Generalife [cat. 59] dibujada a la misma escala que el plano anterior. El patio no se dibuja con los acusados descuadres que posee, lo que indica una toma de datos quizás excesivamente rápida. En este caso la planta tiene más un valor documental respecto de algunas particiones y disposición de estancias, que métrico. Sucede con este plano algo parecido a lo que también se aprecia con la planta de la Catedral [cat. 79], dibujada igualmente con gran premura, lo que sin duda provocó una consiguiente falta de exactitud. Pese a ello resulta muy expresiva dándonos una imagen bastante acertada del conjunto, aunque adolece de errores muy burdos. Resultan especialmente visibles en la relación entre las tres iglesias –Catedral, Capilla Real y Sagrario– y de forma muy manifiesta en la sacristía de la primera, que a la sazón debía estarse concluyendo y que aparece con un ángulo muy deformado respecto a la Catedral y con un espacio de tránsito inexistente en la realidad.

De las secciones realizadas por Hermsilla y sus colaboradores, la que incluye la torre y el patio de Comares, delineada por Juan de Villanueva [cat. 55] a escala 1/96 (1 pulgada / 8 pies), ofrece un



il. 8
Estampa de la sección completa de los palacios de Comares y Carlos V tal como fue publicada en *Antigüedades Árabes de España*.



il. 9
Comparación entre la sección del salón de Comares dibujada por Villanueva y una sección fotogramétrica actual.

dibujo bastante preciso y de gran calidad gráfica. Está concebida para formar conjunto con la que atraviesa el palacio de Carlos V formando un plano de gran tamaño, que muestra con gran eficacia la disposición e interrelación de ambas construcciones (il. 8). Pese a presentar pequeños errores en las zonas más inaccesibles, comprensibles dada la dificultad que conlleva su medición si no se cuenta con instrumentos adecuados o grandes medios auxiliares, resulta un documento a la vez bello y fiable. Como ya se ha indicado, existen algunos errores en la bóveda de madera donde el almizate se sitúa 30 cm más alto de lo debido, quizás por no haberse percatado de las deformaciones del techo, o en el cupulín de mocárabes situado en su centro que se representa, así mismo, bastante más ancho que en la realidad (il. 9). En el alzado interior están bien proporcionadas las bandas decorativas, aunque las ventanas altas, sin duda por la dificultad de medir a esa altura las distancias entre ellas y a las esquinas, se situarían por estima, cometándose errores apreciables. Tampoco resulta ajustada la disposición de las distintas habitaciones altas de la parte sur de la torre, pues se



il. 10
Comparación entre la planta de la catedral de Córdoba dibujada por Arnal y una planta actual.

aprecian incorrecciones tanto en lo que respecta a su altura como a su cubrición a la par que están afectadas por no haber recogido la reducción de anchura que presenta la torre según se asciende.

La estancia de los tres arquitectos en Granada se extendió hasta comienzos de marzo de 1767, al haber incluido en su actividad el levantamiento de la planta de la catedral y los dibujos de los sepulcros de los Reyes Católicos y de Felipe I y doña Juana de la Capilla Real. Siguiendo instrucciones de la Academia, el 11 de marzo de 1767 llegaron a Córdoba para proceder a levantar los planos de la catedral, antigua mezquita, con las inscripciones existentes en el *mihrab*. Tras esta etapa volvieron a Madrid en donde terminaron de pasar a limpio todo lo realizado, preparándolo para su publicación.

El trabajo desarrollado en la mezquita de Córdoba al resultar mucho más limitado en tiempo y en producción, quedó reducido a levantar la planta y dos secciones del edificio, más una vista exterior no muy rigurosa que debía servir de portadilla a estos planos en la publicación [cat. 88]. La planta [cat. 89] es un dibujo bastante preciso en sus rasgos generales (il. 10), tanto métricamente como en la interpretación de la estructura y organización espacial, aunque a veces simplifique la realidad y evite incluir retablos y altares que sustituye por pequeñas cruces a las que agrega un número identificativo que hace referencia a la leyenda que lleva el dibujo en el margen. Como en los planos de la Alhambra, se marca mediante distinta intensidad del relleno de los muros su adscripción a época islámica o cristiana, análisis que en líneas generales resulta bastante correcto y que aporta por primera vez una visión arqueológica del monumento. También las secciones resultan tremendamente ilustrativas para una visión de la diacronía que presenta el edificio. Mientras una de las secciones se hace pasar por el crucero renacentista, haciendo patente su imbricación en la estructura islámica, la otra se traza por la nave central de las primeras fases del oratorio musulmán, mostrando una hipótesis de su disposición original con algún error y anacronismo en la manera de resolver la cubierta del edificio.

El espíritu ilustrado de Hermosilla le hizo ser fiel a las ideas que animaban aquel proyecto, entendido sustancialmente como generador de conocimiento sobre las obras del pasado, que son concebidas también como fuente histórica. Por ello, además de cotejar las inscripciones copiadas por Sánchez Sarabia, se aplicó a copiar otras más, tanto de la Alhambra como de la mezquita de Córdoba. Por sus cartas sabemos de sus inquietudes epigráficas y sus primeros balbuceos en distinguir diferencias entre la escritura *cúfica* y la *nasji*, así como del método utilizado para realizar las copias presionando el papel sobre los relieves [carta de 25 marzo de 1767, ASF, sig. 1-37-1]. Todo ello muestra unas inquietudes que van más allá de la propia arquitectura y se ponen al servicio de un propósito general.

El juicio global que merece el trabajo de José de Hermosilla y sus colaboradores tiene que ser por fuerza eminentemente positivo. Contando con los medios y técnicas con que pudieron disponer en la época, hay que pensar que realizaron una labor de enorme utilidad, no sólo en la difusión del conocimiento sobre el patrimonio histórico y artístico de nuestro país sino que nos legaron una concienzuda documentación sobre el estado de la Alhambra en la segunda mitad del siglo XVIII, realizada con rigor científico, rigor en general muy superior al de otros dibujantes posteriores que en muchos casos se limitaron a copiar o plagiar el trabajo de Hermosilla. Además, hay que resaltar el carácter primordialmente arquitectónico de su documentación, frente al énfasis que los estudiosos posteriores pusieron en la ornamentación. Si algo hay que lamentar es que el trabajo no se hubiera realizado en mayor extensión, alcanzando a otras partes de los edificios, lo que nos proporcionaría valiosa ayuda en muchas de nuestras investigaciones actuales.

Con todo, los planos dibujados y publicados constituyen el primer estudio arquitectónico del conjunto realizado con gran coherencia y un claro sentido de globalidad, estando presente en todo momento la idea de transmitir o mostrar la realidad de la Alhambra como fortaleza asentada en un territorio y como conjunto palatino, diacrónico en cuanto a la génesis de sus distintas partes, pero entendiendo que su articulación obedece a unas ideas cuya lógica trataron de desentrañar. Lo realmente interesante del trabajo realizado por los tres arquitectos es que el estudio y análisis arquitectónico del palacio nazarí ya no sólo se afronta con un carácter arqueológico, buscando la mera documentación de unas antigüedades, sino que se aplican instrumentos disciplinares propios de la arquitectura, aunque sea en base a conceptos afines al estilo imperante, tratando de hallar en sus distintos elementos cánones y módulos clasicistas y vitruvianos, como pueda ser la búsqueda de la simetría, la definición de un tipo de columna y arco propios del estilo árabe o la determinación de sus proporciones [Rodríguez Ruiz (1992) 73-112]. Todo esto se pone de manifiesto en los análisis realizados con objeto de encontrar la estructura original de los palacios y su plasmación en algunas plantas de hipótesis que hoy nos producen cierta perplejidad [cat. 48] pero que son el fruto de la aplicación de un método propio de las ideas entonces imperantes. A pesar de todo, algunos aspectos como la imbricación del palacio de Carlos V con el palacio nazarí son analizados por Hermosilla con gran clarividencia. En esta concepción podemos vislumbrar también la evolución que en el pensamiento de los ilustrados españoles que abordan el estudio de las artes se produce respecto a los estilos medievales, pasando de un expreso desprecio como obras al margen del mundo clásico, a ser apreciadas no sólo como testimonios de un momento histórico, sino además como portadoras de unos valores estéticos que también se hallan fuera de la estricta racionalidad del clasicismo.

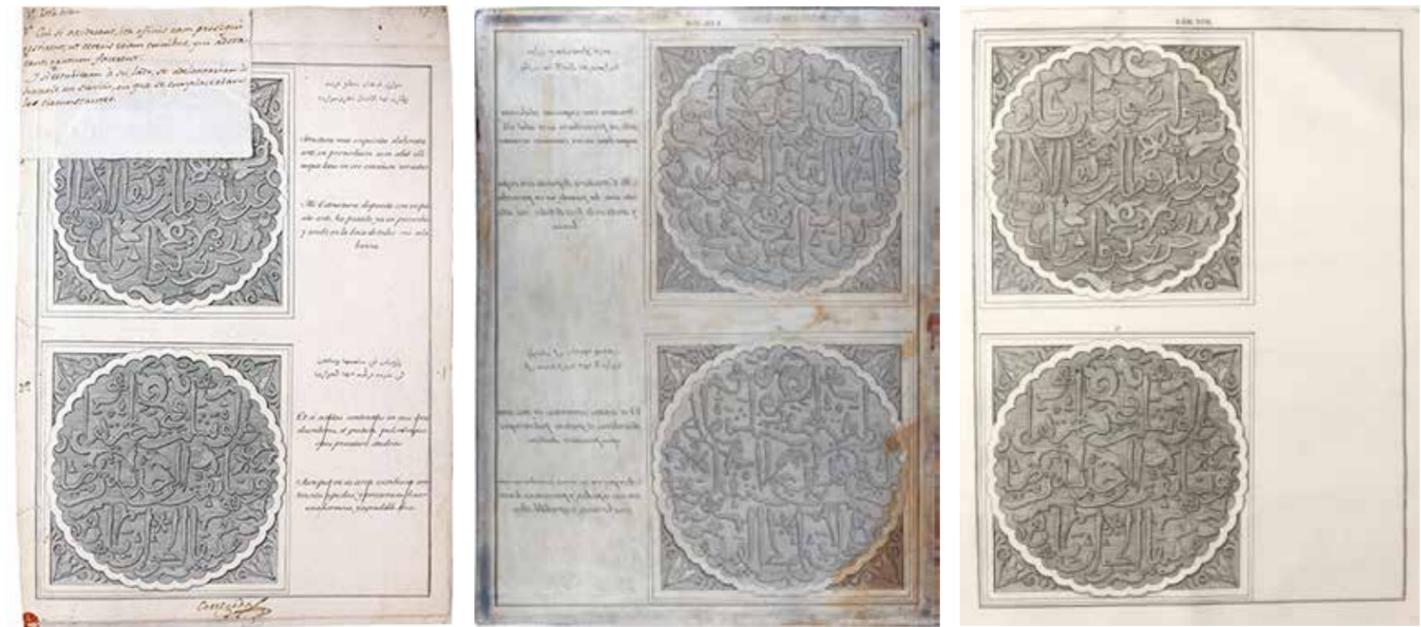
Tras el regreso a Madrid en abril 1767, Hermosilla y sus ayudantes presentaron los dibujos a la Academia, la cual acordó que Villanueva y Arnal concluyesen los que quedaban por terminar y que las inscripciones se pasasen a Miguel Casiri para su traducción e interpretación. El 1 de octubre de 1767 Hermosilla entregó los dibujos a la Academia y, todos ellos, más las láminas que se había comenzado a grabar, se presentaron al Rey, que quedó gratamente satisfecho con el trabajo realizado. En 1768 los dibujos se repartieron entre los distintos grabadores para la preparación de las planchas necesarias para la publicación.

A finales de 1770 se tenían ya grabadas la mayor parte de las láminas de la Alhambra y la mezquita de Córdoba, aunque los trabajos no concluyeron hasta 1775, año en el que Casiri entregó la traducción de las inscripciones [Rodríguez Ruiz (1992) 130]. La Academia pensó entonces incorporar los informes redactados por José de Hermosilla y otras disertaciones para ilustrar tan ambicioso proyecto, lo que dilató, entre otras causas, aún más su publicación.

En plena efervescencia neoclásica el proyecto quedó sin rematar, hasta que la aparición de la obra de Henry Swinburne (1743-1803), *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776 in which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture are illustrated by accurate Drawings taken on the Spot* (Londres, 1779), espoleó el interés por publicar e ilustrar convenientemente el abundante material reunido con tanto esfuerzo y dispendio. El conde de Floridablanca, consciente de lo que este proyecto representaba para la reputación de España, mandó el 29 de enero de 1786 que se reanudase, con cierta premura, la publicación de las antigüedades árabes de Granada y Córdoba. La Academia encargó entonces a Gaspar Melchor de Jovellanos que informase sobre el modo en que se debía de publicar. A pesar de la brevedad exigida por Floridablanca para una rápida y eficaz solución del problema, Jovellanos aconsejaba en su informe “que saliera a luz de modo digno de la expectación del público y la cultura a que han llegado las artes bajos los auspicios del Rey, su augusto protector”. Para ello propuso un detallado plan dividido en trece partes, que trataran de una descripción genérica del palacio de la Alhambra, la mezquita de Córdoba y el palacio de Carlos V, un análisis general de la arquitectura árabe, un estudio particular de los miembros u ornatos de esta arquitectura, un breve análisis de la escultura árabe, algunas observaciones sobre el modo de pintar de los árabes, un catálogo de los monumentos que se querían publicar y, por último, informaciones sobre los azulejos, los arabescos, los mosaicos, los artesonados y los caracteres y variedad de las inscripciones. Floridablanca, si bien no rechazó la propuesta, mandó que “por ahora se publicarán desde luego las referidas estampas en varios cuadernos, ó como mejor parezca a la Academia, poniendo a cada lámina su título, o explicación, y un breve prólogo a toda la colección que incluya la historia del proyecto. Todas las láminas pequeñas, que incluyen solamente inscripciones Árabes, se entregarán a Pablo Lozano [...] para que las revea, y rectifique su traducción si acaso lo necesitan; y se publicarán a lo último si pareciese conveniente” [citado en Rodríguez Ruiz (1992) 128].

Las *Antigüedades Árabes de España* se editaron finalmente bajo estas premisas en dos partes, la primera en 1787, precedida por un breve prólogo de apenas dos páginas de Antonio Ponz, aunque sin firmar, y compuesta de veintiuna estampas de la Alhambra, tres de la catedral de Granada y cinco de la mezquita de Córdoba, en su práctica totalidad conteniendo planos y dibujos de arquitectura.

La segunda parte debía contener las estampas a partir de los dibujos de Sánchez Sarabia que se consideraron idóneos, así como otros hechos por Hermosilla y que se referían a elementos orna-



il. 11
Estampa de inscripciones de la Alhambra con la transcripción y traducción de Casiri y las correcciones manuscritas de Lozano (Colección Carlos Sánchez Gómez, Granada).

il. 12
Lámina original de cobre correspondiente a la estampa XVII de la segunda parte de *Antigüedades Árabes de España*, conservada en la Calcografía Nacional.

il. 13
Estampa XVII de la segunda parte de *Antigüedades Árabes de España*, tal y como fue finalmente publicada.

mentales y epigráficos. Pero la edición de esta segunda parte se dilató aún hasta 1804 a causa de las dudas que surgieron por las traducciones de Miguel Casiri, que fueron objeto de distintas críticas. Las transcripciones y traducciones realizadas por el sacerdote maronita habían sido incorporadas a las láminas en las zonas y recuadros reservados para tal fin, pensando sin duda en una edición sin apenas texto como la de la primera parte. Finalmente la Academia encomendó al Bibliotecario Real, arabista y académico de la Historia Pablo Lozano que hiciera una revisión general del trabajo de Casiri. Conservamos las correcciones manuscritas que realizó sobre las estampas con las primeras traducciones (il. 11) y que motivaron que finalmente, en la publicación definitiva, se optara por eliminar dichos textos, enmascarando con plantillas el sector de las láminas de cobre donde estaban grabadas las inscripciones para que éstas no retuvieran tinta durante el proceso de estampación. Como testimonio de esa operación, las planchas de cobre que se conservan en la Calcografía Nacional (il. 12) tienen grabados los textos, pero en las estampas de la edición no aparecen (il. 13). Por recomendación del propio Lozano se optó por incluir veinticinco páginas de texto comprendiendo una advertencia preliminar y extensos estudios sobre las veintinueve estampas de las inscripciones de la Alhambra y la mezquita de Córdoba.

La larga gestación de esta obra de tanta trascendencia no estuvo acompañada inicialmente por una gran fortuna como fuente de difusión del patrimonio hispanomusulmán, sobre todo por el reducido número de ejemplares que se imprimieron. Pese a todo, sí llegaron a bibliotecas y centros de estudio nacionales y extranjeros.

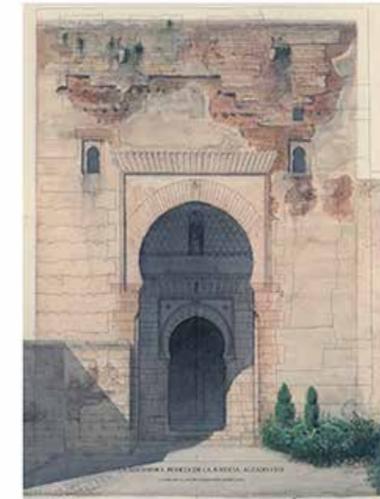
Todos estos proyectos, de variada fortuna en su desarrollo y culminación, ponen de manifiesto el interés que tanto la Corona como los estudiosos y eruditos de la Ilustración mostraron por

las antigüedades como fuente de la historia, definidoras del carácter de la nación y a las que propusieron como principio de orgullo patrio. En el caso de las antigüedades árabes estos trabajos constituyeron una auténtica novedad en el panorama de lo que en esos años era el objetivo de otros proyectos similares en Europa, en primer lugar por la propia naturaleza de los monumentos y objetos que se estudiaban, que suponía por primera vez adentrarse en ejemplos alejados de la arquitectura clásica y enraizados en el arte oriental. Pero además hay que destacar el carácter con que se aborda el análisis de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba, planteado con una metodología arquitectónica y proponiendo tanto unos cánones para el estilo “árabe” como curiosas hipótesis de su forma original que implican también propuestas tipológicas [Rodríguez Ruiz (1992) 105]. En este aspecto, la acción ilustrada desarrollada en España, especialmente por las Academias, en la segunda mitad del siglo XVIII representa un avance conceptual y metodológico respecto a los movimientos que tendrán un enorme desarrollo en la centuria siguiente.

Cincuenta años más tarde de la edición de la segunda parte de las *Antigüedades Árabes* la Academia volvió a intervenir en un proyecto de documentación patrimonial, en esta ocasión mucho más ambicioso pero seguramente menos coherente que el desarrollado en el siglo anterior. Iniciado como un conjunto de trabajos prácticos dentro de la formación de los alumnos de la recién creada Escuela de Arquitectura, y siempre bajo la idea del aprendizaje a través del análisis de las grandes obras de arquitectura construidas en épocas pretéritas, la preparación y edición de los *Monumentos Arquitectónicos de España* constituyó uno de los proyectos de estudio de nuestro patrimonio, así como una de las aventuras editoriales, de mayor envergadura de los hasta entonces realizados. Se trató, sin duda, de un plan mucho más ambicioso que el de las *Antigüedades Árabes*, aunque en buena medida retomaba el que había propuesto Grimaldi a la luz de la experiencia de lo hecho entonces en la Alhambra. Este nuevo proyecto pretendía abarcar monumentos de todas las épocas, y dentro del mismo se volvió de nuevo a acometer la documentación de los monumentos musulmanes más sobresalientes, añadiendo a los ya abordados en la etapa anterior de Granada y Córdoba, algunos de los existentes en Toledo.

Pero la propia idea de abarcar todos los períodos y toda la geografía española constituía un reto de complejo alcance en el que se involucraron multitud de profesionales y artistas con las consiguientes dificultades de coordinación y homogenización. A partir de unas primeras experiencias llevadas a cabo por los alumnos de la Escuela de Arquitectura –creada en 1844 tras desgajar estos estudios de los que impartía la Academia–, quienes en sucesivos viajes de estudio fueron dibujando monumentos de distintas ciudades españolas, se pensó en el gran interés que tendría publicar ese material. No obstante, a la hora de concretar y abordar la publicación no parece que lo hecho por los alumnos tuviera una utilidad real, cosa que resulta difícil de conocer al no haberse conservado los dibujos por ellos realizados. Finalmente, la iniciativa pasó a ser coordinada desde la institución matriz, la Academia de San Fernando, siendo en muchos casos antiguos alumnos ya titulados y los propios profesores quienes llevaron a cabo la mayor parte del trabajo junto con otros profesionales a los que, en definitiva, se recurrió para dar la debida dinámica al proyecto.

A diferencia del trabajo desarrollado por Hermosilla, Villanueva y Arnal, la documentación de la Alhambra realizada en los *Monumentos Arquitectónicos* careció de un plan preestablecido y más bien parece que su ejecución se debió a la propia iniciativa de los distintos autores participantes



il. 14
Comparación entre el alzado de la puerta de la Justicia dibujado por Francisco Contreras y un alzado fotogramétrico actual.

que a una clara directriz. Se observa en general una idea de no repetir los dibujos ya publicados en el siglo XVIII, pero esto trajo como consecuencia que la mayor parte del trabajo fuera la realización de levantamientos parciales sin ningún hilo conductor claro. La participación de distintos autores tampoco debió ayudar a esa deseada planificación y aunque la calidad gráfica de los dibujos es incuestionable, no ocurre lo mismo con la precisión métrica, al menos por lo que hemos podido analizar de algunos diseños de Francisco Contreras (il. 14). En otros se advierten errores en la representación de la epigrafía, cambiándose algunas inscripciones de su lugar, lo que parece indicar que parte del trabajo, sobre todo de los autores no residentes en Granada, se realizó con la ayuda de fotografías de las que en algún caso su correcta ubicación no debió ser bien interpretada. La impresión que produce este trabajo es algo similar al de Sánchez Sarabia. Parece que ante lo inabarcable que resultaba conseguir una documentación completa y detallada del monumento, se optó por seleccionar algunos espacios o detalles que llamaban la atención por la delicadeza de su decoración, por lo que el resultado corresponde más a un tratado de ornamentación que a un verdadero estudio arquitectónico.

Aunque menos acentuada, similar impresión produce el trabajo desarrollado en la mezquita de Córdoba. Pese a todo, en este caso existe una buena planta que perfecciona la hecha por Hermosilla y sus ayudantes, así como un alzado y unas secciones que sin duda con toda intención complementan los dibujados en el siglo XVIII. En la parte ornamental, la participación de Ricardo Arredondo como autor de la mayoría de los dibujos propiciará una cierta unidad al trabajo, que en todo momento mantuvo una calidad gráfica difícilmente superable y que se plasmó también en una edición esmerada e impactante, que sobrepasa la de los trabajos precedentes, incluidos los llevados a cabo por autores y editores extranjeros.

Varios dibujos de monumentos toledanos tienen clara adscripción islámica, mientras que otros corresponden con más propiedad al estilo mudéjar. Algunos, como los de la capilla del Cristo de la Luz, son un buen ejemplo del valor documental de muchas de estas representaciones al mostrarnos los edificios en el estado en que se encontraban en ese momento, sin haberse visto afectados todavía por las labores de restauración que se acometieron a partir de los mismos años en que se estaba desarrollando este proyecto.

Los textos que finalmente se imprimieron para configurar los fascículos en que se agruparon las estampas que habían ido apareciendo de forma gradual y aleatoria, fueron intentos, en cierto modo encomiables, de presentar los conocimientos que en ese momento se tenía de los edificios y su arquitectura, pero que en gran medida han quedado superados. No así los dibujos, la mayoría de los cuales no han sido repetidos, por lo que siguen siendo referentes insustituibles en la documentación de estos monumentos.

Cumplidos ya más de doscientos cincuenta años del despertar de aquellas inquietudes de la Academia por el patrimonio de origen árabe e islámico existente en España, es justo reconocer el carácter verdaderamente pionero de las acciones emprendidas entonces, así como el incuestionable valor de todo lo realizado tanto en ese primer momento como en los sucesivos, fruto del cual es la espléndida colección de dibujos que hoy posee la corporación y que junto con la documentación con ellos relacionada son la mejor muestra de su preocupación permanente por preservar ese valioso legado de nuestra historia y nuestra cultura.