

Pieza del Mes
en el
Museo de la Alhambra- 2011

SEPTIEMBRE



EL SURTIDOR DEL S.
XIX DE LA FUENTE
DE LOS LEONES

Francisco Javier Serrano Espinosa

EL SURTIDOR DEL S. XIX DE LA FUENTE DE LOS LEONES

El Surtidor decimonónico de la Fuente de los Leones y los comienzos del “Adornismo” en las restauraciones de la Alhambra

Francisco Javier Serrano Espinosa

Doctorando en Historia del Arte



INTRODUCCIÓN

Ligada de forma íntima al patio del Riyāḍ al-Sa`īḍ se encuentra en su centro la conocida fuente hispanomusulmana, exquisita pieza contemporánea al edificio, que le da su denominación cristiana de Palacio de los Leones.

Hoy en día el conjunto de taza y leones se puede ver en un estado estructural muy similar al que debió ofrecer en época nazarí, cuando la primera, descansaba sobre los segundos y el nivel del agua no rebasaba los bordes, permitiendo la lectura del poema de Ibn Zamrak¹; pero esto solo ha sido posible hasta época muy reciente en la historia del monumento, ya que desde fechas cercanas a la conquista de la ciudad de Granada, taza y leones sufrieron una importante transformación, con añadidos de nuevos elementos que convierten la fuente

¹ FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, *The Alhambra, I. From the ninth century to Yûsuf I.* Saqi Books, London 1997.

en cristiana, con una clara estructura piramidal y nuevos juegos hidráulicos que desvirtúan la concepción hispanomusulmana que guió su construcción, modificando no solo el carácter de esta, sino también el del patio que la alberga.

El proceso de transformación de la Fuente de los Leones culmina a principios del siglo XIX con el añadido de un tercer cuerpo, que en forma de surtidor elevaba aún más el conjunto, incorporando este a la nueva imagen de marcado carácter romántico que ofrecía el Patio con el jardín que tenía en esas fechas².

La elección de esta pieza responde al carácter representativo que posee, de una época que entiende el área palatina de la Alhambra como algo vivo, susceptible de cambios conforme al gusto imperante. Un momento complejo donde se comienzan a realizar intervenciones muy controvertidas en un espacio emblemático dentro del recinto, cuya significación no pasa desapercibida a propios y extraños y que dará lugar a una vasta producción visual y escrita (lám. 1).

El propósito no es otro que utilizar la pieza del museo como vehículo para ahondar en estos momentos previos a las intervenciones que a partir de 1847 tienen lugar en la Casa Real Vieja con la llegada de Rafael Contreras Muñoz "Restaurador - Adornista" del Real Sitio de la Alhambra y hacer un breve recorrido por los hechos que acontecen en torno a las fechas de colocación de la pieza sobre el segundo cuerpo de la fuente.



Lám. 1: C. Clifford. Fuente y pabellón en el patio de los leones. 1862. Archivo patronato de la Alhambra y Generalife.

LAS PRIMERAS IMÁGENES DEL SURTIDOR. HIPÓTESIS SOBRE LA FECHA DE COLOCACIÓN.

La fecha exacta de la colocación de surtidor sobre el segundo cuerpo de la Fuente de los Leones sigue siendo muy controvertida, ya que no existe ningún documento que precise esta. Ya Rafael Contreras en 1875³, da como fecha de incorporación la del año 1838 basándose en los arreglos y presupuestos que para el Patio de los Leones se presentan en

² CALATRAVA, J; TITO, J., *El Patio Alhambra en el Cristal Palace*. Abada Editores, Granada 2010

³ CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente*, Madrid, A. Rodero, 1878 (2ª ed.).

el Real Patrimonio en ese mismo año⁴ y muy probablemente por las noticias que le proporcionase su padre, José Contreras Osorio, que en esas fechas trabaja activamente en el recinto como arquitecto. No obstante las fuentes visuales nos permiten retrotraer la fecha unos años antes. Dos son las obras emblemáticas que ofrecen imágenes de la fuente con el surtidor anteriores a 1838; si bien en ambas el surtidor aparece en figuras secundarias de la publicación, y nunca en vistas generales del patio, o en el desglose de la fuente misma, lo cual hace pensar que los autores eran plenamente conscientes de la modernidad del añadido y que como tal desvirtuaba la esencia del conjunto, aunque si era adecuado incluirlo en aquellas recreaciones orientalizantes donde contribuía a enriquecer la visión espectacular de la fuente en funcionamiento.

Aunque ambas son coetáneas en su concepción nos detenemos primeramente en el libro de grabados de Girault de Prangey⁵. Impreso en 1836, como reza la portadilla interior, con una reimpresión en 1837; incorpora la fuente con el surtidor en el jarrón oriental que abre el libro, Lám. 2, en una clara fantasía romántica del más puro estilo oriental. Jarrón que con variantes incorpora Montalán en 1880 y del que se conserva una reproducción en yeso policromado del taller de Rafael Contreras.



Lám. 2. Jarrón. Girault de prangey. 1837. Colección Carnicero-Ruiz Linares.

⁴ AHA L-228.

⁵ GIRAULT DE PRANGEY, J, Philibert, *Monuments arabes et moresques de Cordue, Seville, et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris 1837.

Será la obra de Owen Jones *Plans, Elevations*⁶ publicada en 1842, la que nos ofrezca otra de las vistas más tempranas del surtidor. Nuevamente nos encontramos con que la fuente con tres cuerpos solo aparece en aquellas viñetas que recrean el patio de los Leones con carácter orientalizante: Viñeta desde la entrada del patio; desde el templete. También aparece en la sección del patio, pero nunca en las imágenes de detalle de la fuente, donde además suprime la taza del segundo cuerpo, hoy en el Jardín de Adarves, planteando la solución estética actual, con la supresión de los aditamentos de época cristiana.

Jones visita la Alhambra en 1834 y en 1837, por tanto antes y después de colocar el remate. Pese a lo complicado del proceso de realización de los grabados, que implicaba pasos que van desde el apunte al natural, a los retoques del taller, el propio grabado y las puestas al día de la imagen, resulta claro que vio el añadido en el patio sobre la fuente, y que comprendiendo el carácter reciente y decorativo del mismo, pues conoció el conjunto sin el aditamento, lo suprime en las imágenes que a su juicio debían ofrecer rigor histórico-artístico, mientras que atendiendo al carácter ornamental que le es propio, sí que lo incorpora en las fantasías orientalizantes que dotan de vida al patio, o en las secciones del mismo (lám. 4).

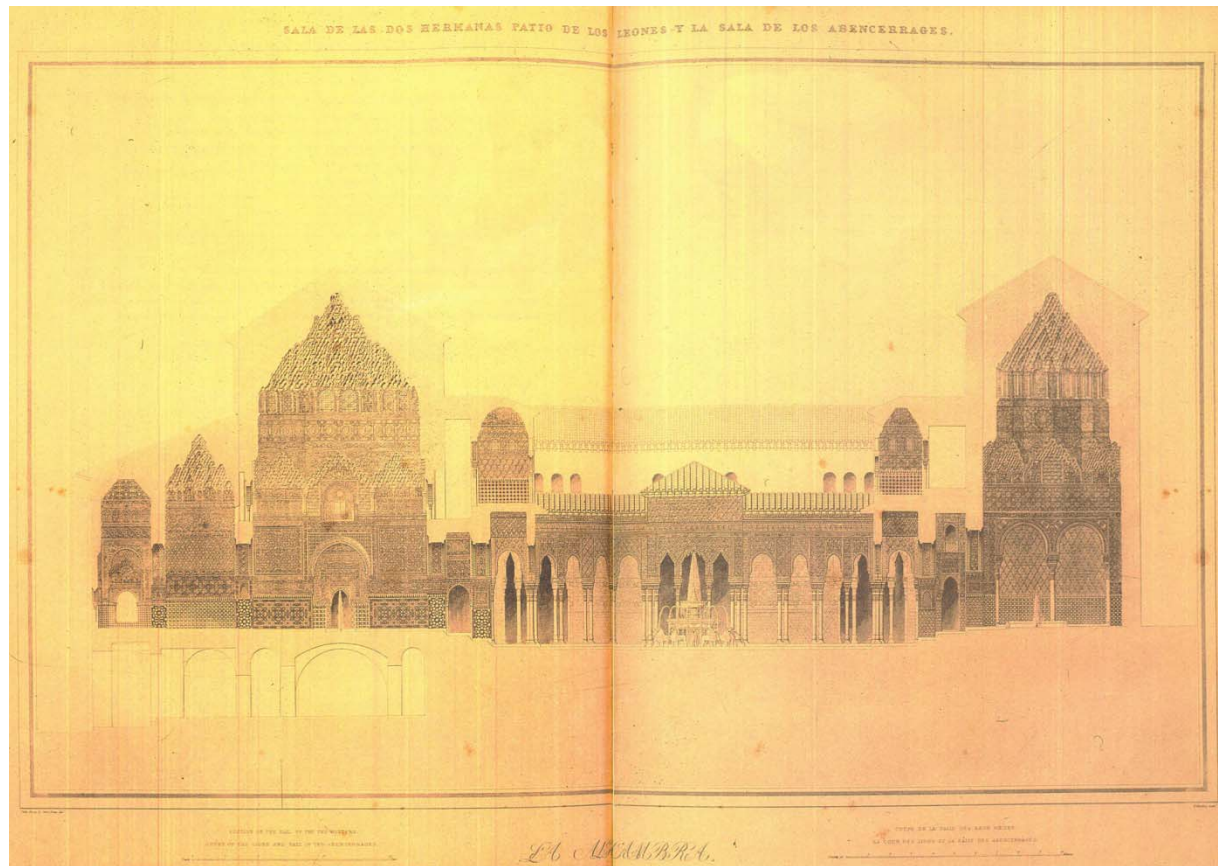
Por tanto, y a la vista de estas dos obras, es presumible fijar la colocación de este tercer cuerpo en una fecha indeterminada en torno a 1837, año en el que un informe del gobernador Juan Parejo, tristemente notorio por dar comienzo a las intervenciones adornistas en la Real Casa, señala que: *"La Fuente de los Leones y la del Patio de Lindaraja, son de mucho gusto, estaban descuidadísimas las piezas de barios Leones y rotas y sotenidas con tomizas, sus solerías desechas, los días de gran gala que corren sus aguas, estas salían por todas partes, menos por sus conductos por aliarse los mas inútiles, por cuyo motivo le he compuesto y arqueado como corresponde a su delicado ornato"*⁷ (lám.3)



Lám. 3 . Patio y Fuente de los Leones. Beaucorps. 1858. The Canadian Centre for Architecture

⁶ GOURY, Jules, JONES, Owen, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, London 1842.

⁷ AGP, 12011/40.



Lám.4. Owen Jones. Sección del Patio de los Leones. Qubba de Abencerrajes y sala de las Dos Hermanas. En *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra. Colección particular. Granada.*

EL SURTIDOR

La pieza que nos ocupa fue realizada ex profeso para el lugar que primitivamente ocupaba; es decir, un remate para el segundo cuerpo que se le añadió a la fuente de los Leones a mediados del siglo XVI, por lo que se le buscó una coherencia formal con el conjunto, que sin desentonar de lo anteriormente ejecutado, se incorporase de forma natural, enriqueciendo con su presencia el efecto visual de la fuente en funcionamiento⁸.

Nos encontramos ante una sola pieza tal y como se puede apreciar en el detalle de la foto de Beaucorps de 1858 (lam.4).

En sección, el surtidor presenta un primer cuerpo octogonal con un primer plinto liso, que lo eleva sobre el nivel del borde de la segunda taza, y que estéticamente lo pone en referencia con el dodecágono de la taza nazarí. Un ancho toro da paso al primer estrechamiento del surtidor, que sigue siendo de sección poligonal, pero que ya presenta una serie de fajas estriadas que siguen de cerca el esquema de la parte superior de los fustes de las columnas del patio, con lo que nuevamente el referente estético, se hace patente y deja claro como

⁸ Gómez-Moreno señala que el surtidor fue añadido en 1838 (GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, p. 62). Sobre la fuente es imprescindible el análisis que hace Jesús Bermúdez Pareja, que fue el responsable de suprimir ese surtidor, la segunda taza y los balaustres, haciendo que la taza grande reposara solitaria sobre los lomos de los leones. Así era la fuente en tiempos nazaríes, según su sugestiva opinión, pero le falta el respaldo de documentos que atestigüen el momento en el que fueron añadidos esos elementos, más allá del surtidor.

esta pieza no es producto del azar caprichoso, sino que responde a un claro diseño previo fruto de la reflexión y deseo de integración en el conjunto que le precede (lám. 5).

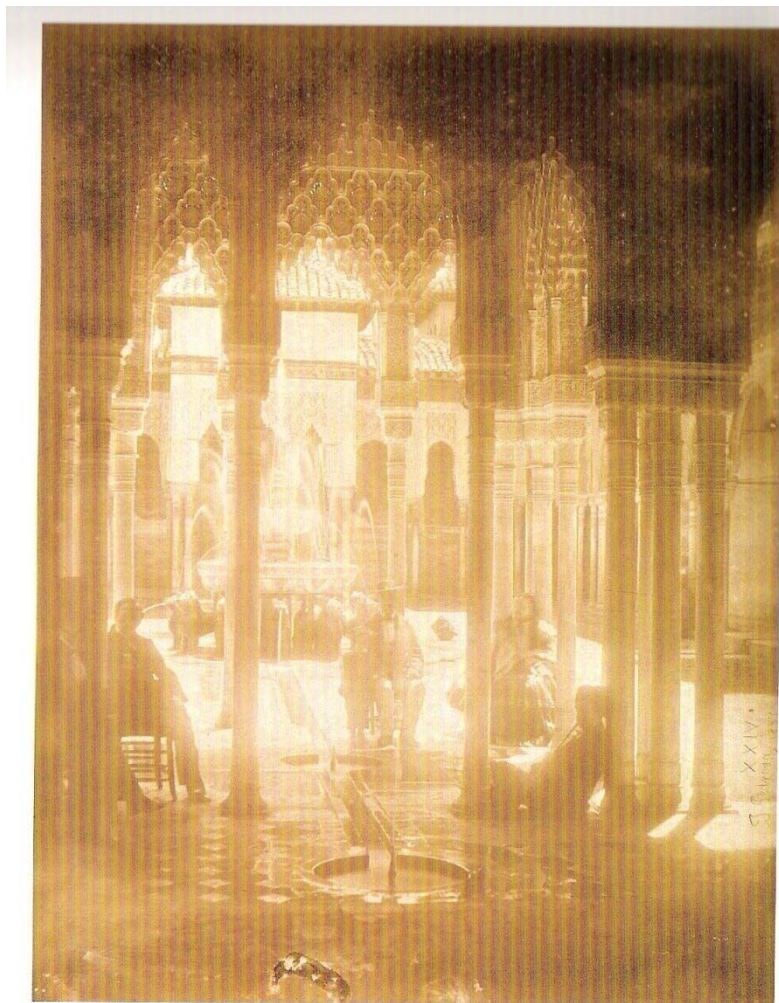


Lám.5. Detalle del surtidor de la fuente de los leones. Beaucorps 1858. The Canadian Centre for Architecture

Tras este cuerpo, el surtidor aumenta su altura con otro de sección circular, formado por el estrechamiento y ensanchamiento de la pieza en tres toros de gran volumen que se suceden de mayor a menor a fin de dotar de un mayor juego al agua que brota de él, y potenciar de esta manera la estructura piramidal que se venía persiguiendo desde el siglo XVI.

Desde el punto de vista técnico, la ejecución del surtidor se debió de hacer en cuatro fases claramente diferenciadas: Primeramente se desbastaría la pieza madre de mármol hasta conseguir los volúmenes necesarios para la ejecución del cuerpo poligonal; tras esto, en segundo lugar, la pieza se insertaría en un torno para piedra donde se procedió a la ejecución del segundo cuerpo, cuyos volúmenes están conseguidos a base de limas, agua a presión y gubias cóncavas que permitirían el “tallado en balaustre” que presentan. Para después, con limas y punzones se debió de terminar de tallar el cuerpo bajo del surtidor - en una de sus caras se aprecia levemente el uso de punzones dentados para el alisado de la superficie- ajustándolo proporcionalmente a los volúmenes obtenidos en el torneado de la pieza; y por último proceder al barrenado y al pulido antes de su colocación en la Fuente, con la cañería interna y el remate de bronce del que brotaba el agua. Precisamente, para el barrenado debieron utilizarse los puntos de sujeción al torno de la pieza, ya que estos marcaban la línea recta entre los centros de la cara superior e inferior necesarios para calcular el eje sobre el que rotar el mármol mientras se tallaba.

La pieza, retirada por Jesús Bermúdez en 1966 tras varios ensayos e intentos de devolver a la fuente un aspecto lo más cercano al que ofrecía en época nazarí fue intervenida en los talleres de la Alhambra en 2007, con una limpieza que permite conservar la pátina adquirida en sus 150 años de funcionamiento en el patio del *Riyāḍ al-Sa`īḍ*. Intervención que no contempló la reintegración de las partes fragmentadas del segundo cuerpo, a causa del desgaste del agua, la acumulación de sales y al uso de una fuerte presión en el circuito hidráulico para elevar los chorros de la fuente como es claramente perceptible en las fotografías de Clifford o Pedrosa, ambas de las décadas de 1850 (lám. 1 y 6).



Lám. 6. Fuente del Patio de los Leones. Joaquín Pedrosa. 1857. Archivo Patronato Alhambra Y Generalife.

LA CASA REAL ENTRE 1835-1837. APUNTES DOCUMENTALES.

La incorporación del surtidor a la Fuente de los Leones se produce en un momento de gran tensión en la Real Casa en el que varios son los hechos que dominan el horizonte.

En primer lugar la inestabilidad de los primeros años del reinado de Isabel II propiciaron el miedo a una invasión carlista de la ciudad, lo que puso de relieve el carácter militar y de fortaleza de la Alhambra; es un momento en el que se plantea la posibilidad de reforzar las murallas para adaptarlas a la guerra moderna, todo ello en detrimento de las obras de restauración. Esto, supuso un retroceso en cuanto al concepto de la Alhambra como monumento artístico que debía preservarse, frente un mayor protagonismo militar dentro del recinto amurallado, por lo que las obras de restauración del palacio se ralentizaron a la par que se evaluaba la posibilidad de reforzar las murallas para adaptarlas a un posible enfrentamiento bélico.

En este momento se produce el cese del gobernador Francisco de Sales Serna quien había logrado interesar a la corona sobre la necesidad de restaurar la Casa Real contando para ello con la ayuda de López Lara y José Contreras quienes trabajan activamente en el recinto desde mediados de los años veinte⁹. De forma paralela tiene lugar la supresión de la

⁹ José Contreras Osorio (1794-1868) era maestro de obras por la academia de San Fernando desde 1827 y logró el título de arquitecto en 1833. Jugó un importante papel en las obras de la Alhambra

mayoría de las prerrogativas que correspondían al gobierno de la Alhambra. Como nuevo gobernador se nombró en julio de 1835 a un joven e inexperto militar llamado Pedro López Espila, que favoreció el retorno a la contaduría de la corrupta familia de los Núñez de Prado quienes en momentos inmediatamente posteriores a la retirada de los franceses no dudan en traficar con cuantas antigüedades árabes caen en sus manos, dando lugar a un expolio incesante de los palacios, cuyo paralelo tenía lugar en las arcas del Real Patrimonio¹⁰.

El gobernador tras mostrar una evidente incapacidad, dimitió en abril del año siguiente y para sustituirlo se nombró a Juan Parejo que, va a ser la figura clave en el giro ornamental que iban a experimentar las obras en los palacios. En agosto de 1835 el Real Patrimonio libró una importante suma para continuar las obras de consolidación de la muralla del Peinador de la Reina, la cual "*amenaza próxima ruina, pues está sostenida solamente por un lado de ella, y todo el de levante carcomido hasta cerca de su centro, cuya reparación es del todo indispensable y preferible a cualquier otra obra de adorno*"¹¹.

Contreras y López Lara elaboraron en el verano del 36 un proyecto que implicaba rellenar los hundimientos con ladrillo y rehacer "*los tabiques y fisuras que están rebentadas en el Penúltimo Cuerpo del Peinador*"¹². Para ello se contrató a alhamíes profesionales, ya que en aquellos momentos la brigada de confinados trabajaba en la conclusión de la "nueva muralla", o sea, en la reconstrucción con modernas aspilleras del sector sur volado por los franceses, que constituía la principal preocupación del gobernador y de las autoridades de Granada.

En abril de 1836 se están realizando nuevamente obras de reparación en la Casa Real Vieja, pero aunque es difícil determinar los lugares exactos de ejecución estas obras debieron de llamar la atención de algún viajero o visitante que informó rápidamente a Madrid de lo discutible de las mismas, ya que la mayordomía mayor reprochó que se estuvieran destruyendo "*antigüedades para hacer ornatos nuevos*" y se consumieran "*materiales en cosas fútiles o inútiles, cuando las fincas de S. M. están reclamando su reedificación y reparo*". Además, se están "*demoliendo almenas*"¹³-posiblemente para hacer aspilleras- y gastando los materiales de construcción almacenados, en lugar de centrarse en la obra más urgente. Es interesante observar que estamos ante la primera protesta que se eleva durante la época romántica por la sustitución de ornamentos antiguos por otros nuevos y que esto ocurre cuando el nuevo gobernador Juan Parejo lleva dos meses en el cargo¹⁴.

Las obras de restauración se suceden con prontitud, bajo la amenaza de ruina inminente que presentaban ciertos sectores de los edificios. En marzo de 1837 el maestro José de Salas hacía un reconocimiento de la Casa Real y señalaba cuáles eran los lugares que necesitaban una más pronta intervención. La sala de las Frutas, una de las dependencias de

durante 1841 a 1843, pero sus labores antes de estas fechas fueron secundarias frente a las del maestro de albañilería José de Salas. Antonio López Lara (nacido en 1789) no logró obtener el título de arquitecto; también dirigió una campaña de obras importante en 1846, año en el que su relación con José Contreras era ya bastante mala. Ambos maestros de obras se ofrecieron a trabajar sin cobrar un salario a cambio de que se les nombrara responsables de las futuras obras de la Alhambra. Así se lo confirmó el gobernador, aunque en la práctica José de Salas fue el que más tareas realizó. AHA, 131-3, Archivo Histórico Municipal de Granada 910-23 y 63, AGP, 12014/13, y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871)", *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Granada*, 6-7 (1997-1999), pp. 90 y 97.

¹⁰ AHA L-227-9-163

¹¹ AGP, Fondo Isabel II, 42/16.

¹² A la obra del Peinador de la Reina, reducida al mínimo, se le estimó un coste de 3.200 reales de vellón.

En marzo de 1837 se detectaron filtraciones de un carro en el Partal y se solucionaron de inmediato. AHA,

285-2 y AGP, 12011/9, 23 y 24.

¹³ AGP, 12011/9.

¹⁴ BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, "La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814-1840)", *Academia*, 106-107 (2008), pp. 131-158.

fábrica cristiana que cerraban al norte el patio de Lindaraja, tenía su armadura deteriorada por culpa de un cañizo podrido. El "*cuarto del agua inmediato a la Sala de los Abencerrajes*" tenía en sus paredes "*varios reventones que deben recalzarse*". La torre de Comares o de los Embajadores "*tiene algunos descubiertos por donde entran las aguas y vientos que recalzan la bóveda de madera*"¹⁵.

El patio de los Leones presenta "*cuatro maderas quebradas en el ángulo de la derecha, y en otros distintos puntos que no se nombran por ser reparos pequeños aunque urgentes*". A partir de este informe se elabora un presupuesto que es aprobado por el real patrimonio y se ejecutan obras por toda la ciudadela de las que el gobernador Juan Parejo dará cuenta en un esquemático informe señalando que "*se han hecho con solidez y gusto ceñido a la arquitectura que cada edificio tiene*"¹⁶.

En el patio de Machuca se recorrieron los tejados e hicieron reparos menores en sus salas. En la "pieza del Oratorio" - Mexuar- se colocó un "cielo a su techo" con "un florón árabe en su centro" y se enlucieron paredes. En el patio de Lindaraja se repuso un tramo de solería de piedra y se colocaron algunas grapas de hierro. La intervención en la torre del Peinador de la Reina fue de mayor alcance, ya que se cambió la solería, se rehízo algún muro, reforzaron pilares, renovaron enlucidos y colocaron varias puertas y ventanas¹⁷.

LOS INICIOS DEL "ADORNISMO".

1837 fue desde el punto de vista documental el año en el que los trabajos de consolidación y restauración iban a entrar en el impreciso terreno de las "mejoras estéticas". Hasta este momento, las tareas de consolidación y seguridad podían ser ejecutadas con más o menos habilidad y no tenían pretensiones creadoras. Algo que pronto iba a cambiar. La primera intervención fue producto de un hecho fortuito, pero demostró que para el gobernador Juan Parejo no bastaba con la conservación y que consideraba necesario embellecer la Casa Real.

El primer paso que dio en ese sentido fue trasladar las puertas de la Sala de los Abencerrajes a otro lugar. El traslado de las puertas estuvo motivado porque se desprendieron inesperadamente al tener apolillados los "cóncavos" que las sostenían¹⁸. A continuación fueron reparadas y colocadas en la galería sur del Patio de los Arrayanes, "*paraje muy público y que por esta razón exigía una puerta de su mérito que ha quedado como nueva a pesar de los siglos transcurridos*"¹⁹.

El hecho que va a marcar el adornismo en la restauración de yeserías en la Alhambra fue el descubrimiento por parte de unos franceses que realizaban vaciados en el Patio de los Leones con destino a un museo parisino, de una "*pasta en todo similar a la utilizada por los árabes*". Tal hallazgo suscitó el interés del gobernador quien a cambio del permiso para sacar unos vaciados de unos adornos, les exigió que "*como retribución pongan las [yeserías] que faltaban en esta fachada*", lo que efectivamente hicieron sin que ello supusiera "*ningún desembolso*" para el Real Sitio²⁰. Los franceses dieron además la fórmula

¹⁵ AGP, 12011/18, 39 y 40.

¹⁶ AGP, 12011/18, 39 y 40.

¹⁷ Es en este momento cuando desaparecen algunas de las piezas cerámicas de damas y caballeros de la primitiva solería utilizada como presentes de viajeros ilustres.

¹⁸ "*La sala de los Abencerrajes se ha quedado sin puertas, que "de todas formas estaban siempre abiertas"*.

Además de las suyas, trasladadas, sólo quedan las de la Sala de las Dos Hermanas, todas las demás "han desaparecido a lo largo de los últimos cuatro siglos". AGP, 12011/32.

¹⁹ En 1856 esta puerta volvió a ser restaurada por Rafael Contreras y colocada dos años después en la Sala de los Abencerrajes

²⁰ AGP, 12011/32.

de la "pasta", cuya elaboración se desconocía hasta ese momento, y señalaron que la mejor época para trabajar era en primavera, cuando se secaba de la manera adecuada²¹.

Los informes remitidos por Juan Parejo al Real Patrimonio llevaron a que desde Madrid se aprobara la renovación de los "cuadros de dibujo" (yeserías) que faltan en el palacio, *"siempre que la obra salga con la perfección que la Árabe"*, o sea, *"que en nada se diferencie, y que salgan los dibujos y calcos con el mismo gusto que los existentes"*²².

Diez años separan estas actuaciones y el nombramiento de Rafael Contreras Muñoz como "restaurador-adornista" en 1847, sin olvidar que desde finales de los años 30 y durante la década de los cuarenta su padre José Contreras protagoniza alguna de las actuaciones más controvertidas dentro del recinto palatino, tales como el raspado de columnas y fuente, o la intervención en el pórtico norte de Comares; o el desmonte del tercer cuerpo de la sala de las Camas en los baños de Comares. Así pues, es en 1837 con esta intervención francesa hay que situar el comienzo de la "etapa adornista", cuyo arranque no fue producto de los Contreras, como se ha señalado en tantas ocasiones, sino de la llegada de unos especialistas enviados desde un museo parisino para realizar copias de las ornamentaciones del afamado edificio hispanomusulmán²³.

Es pues en este contexto en el que debe situarse la colocación del surtidor sobre la segunda taza que ostentaba la fuente nazarí de los leones desde mediados del siglo XVI en el marco del *Riyād al Sa`īd*, con un criterio marcadamente ornamental, destinado a completar la imagen romántica que ofrecía el patio en esas fechas con sus cuadrantes ajardinados; y a enriquecer visualmente los juegos hidráulicos que desde la venida de Felipe V se venían ensayando y que encuentran su epígono en la fiesta ofrecida al infante Francisco de Paula y su esposa Luisa Carlota en 1832 cuando a la fuente se añade un adorno, *"que consistía en un gran farol de agua que dejaba ver en su interior multitud de luces de color en una corona de saltadores que se había puesto alrededor del recipiente principal, y en los caños que fuera de él arrojaban las bocas de los leones, formando el todo tres círculos que por su diferente progresivo aumento presentaban la figura de una pirámide brillante, que contrastada por las luces, refractaba en continuos cambiantes los vivos colores del arco iris"*²⁴ (lám 7).

Un período convulso en la historia del monumento, donde la apreciación del mismo como tal aún no existe, prevaleciendo sin embargo el concepto de propiedad privada que le otorgaba el título de Real Sitio lo que permitía intervenciones sin criterios claros y al gusto del momento, con un claro carácter marcadamente orientalista cuyo eco se encuentra en las recreaciones literarias y visuales de las personas que pasaron en esas fechas por los palacios; Ford, Irwing, Pranguey, Jones, Gauthier, Lewis o Roberts entre otros.

²¹ AGP, 12011/20

²² AGP, 12011/20.

²³ AGP, 12011/32. Según Rodríguez Domingo, que recoge la noticia a través de una fuente distinta, los franceses procedían del Museo de Versalles (RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La Alhambra restaurada: de ruina romántica a fantasía oriental", en *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Granada: Junta de Andalucía, 2007, pp. 83-98).

²⁴ *Descripción de los festejos con que el Real Cuerpo de Maestranza de Caballería de Granada ha celebrado la permanencia en ella de SS AA RR los Serenísimos Infantes de España D. Francisco de Paula y Da Luisa Carlota, en el mes de agosto de 1832*, Granada: Imprenta D. J. M. Puchol, 1832, p. 8.



BIBLIOGRAFÍA

CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente*, Madrid, A. Rodero, 1878 (2ª ed.).

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, "La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1814-1840)", *Academia*, 106-107 (2008), pp. 131- 158.

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, "Una copia romántica de los leones de la fuente de los Leones": *Miscelánea de estudios Árabes y Hebraicos* 27-28 (1978-1979) pp. 239-242.

FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio, *The Alhambra, I. From the ninth century to Yûsuf I.* Saqi Books, London 1997.

GALERA ANDREU, P., *La Imagen Romántica de la Alhambra*, Ediciones el Viso Granada, 1992.

GIRAULT DE PRANGEY, J, Philibert, *Monuments árabes et moresques de Cordue, Seville, et Grenade, desinés et mesurés en 1832 et 1833*, París 1837.

GOURY, Jules, JONES, Owen, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, London 1842.

GOURY, Jules, JONES, Owen, *Ornaments of the Alhambra*, London 1845

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, "La policromía de los capiteles del Palacio de los Leones": *Cuadernos de la Alhambra* 21(1985) pp.79-97.

MUÑOZ COSME, Alfonso, "Cuatro siglos de intervenciones en la Alhambra de Granada 1492-1907". *Cuadernos de la Alhambra* 27 (1991) pp.151-189.