

INFORME SOBRE TECNICAS, RESTAURACIONES Y DAÑOS SUFRIDOS  
POR LOS TECHOS PINTADOS DE LA SALA DE LOS REYES EN EL PA-  
LACIO DE LOS LEONES DE LA ALHAMBRA

P O R

JESÚS BERMÚDEZ PAREJA y MANUEL MALDONADO RODRÍGUEZ

INTRODUCCIÓN

*Estudios y clasificación*

DESDE que en el siglo XVIII comienza el estudio y la difusión de noticias de la Alhambra, las pinturas de la Sala de los Reyes llamaron la atención por el interés artístico que poseen y, sobre todo, porque consideraban extraño su presencia en el palacio musulmán. Despertaba además curiosidad la interpretación de las escenas representadas y la fecha en que pudieron haber sido pintadas.

Para unos, estas pinturas son musulmanas y distintas de cualquier otra pintura cristiana. Para otros, en cambio, son cristianas y sólo se diferencian de las de su época en la inferior calidad. Quienes con mayor autoridad y mejores datos fundamentaron tales opiniones en el siglo pasado fueron los señores Contreras y Gómez Moreno.

Contreras<sup>1</sup> estaba persuadido de que estos techos fueron construidos y pintados por musulmanes y aunque consideraba difícil convencer de esto a las gentes de su época, especialmente por la creencia tan extendida de la prohibición coránica de representar figuras vivas, que, por otra parte, fue tan constantemente vulnerada en todo el mundo islámico, intenta salvar la dificultad exponiendo algunos testimonios de pinturas y pintores musulmanes que hoy pudieran multiplicarse. Asimis-

<sup>1</sup> CONTRERAS, Rafael: *Estudio descriptivo de... la Alhambra*. Madrid, 1878. Segunda edición, pp. 252.

mo, describe los temas y personajes representados, de los que da la interpretación que él estima más verosímil.

Pero lo que verdaderamente ofrece interés para este informe, son las noticias que nos proporciona sobre la técnica de la construcción y de la decoración pintada, para mejor justificar la naturaleza musulmana de estos techos. El testimonio es directo, de primera mano, porque él levantó y transformó el tejado que los cubría y pudo por ello examinarlos sin prisas, por la cara externa como por la interna, con atención y conocimiento de las técnicas artesanas tradicionales, porque tenía un taller de reproducciones artísticas.

Subraya la superioridad técnica y el diferente estilo de las pinturas cristianas inmediatas o contemporáneas a las de la Alhambra, especialmente destacada en las de temas similares, por ejemplo, los jinetes y caballos “que parecen de madera y que, en verdad, tienen más expresión” en las pinturas cristianas, o la “diferencia notable en el modo de plegar los paños, en los cabellos y en las manos, de la tiesura y rigidez de miembros que se nota en las figuras de estas bóvedas, donde no se ve [como recurso expresivo o de modelado] nada más que la silueta negra que forma el dibujo y los diversos colores que llenan los espacios”<sup>2</sup>.

Observa que las pinturas de la Alhambra no están disueltas con linaza como ya lo estaban las cristianas, “sino que son de cola o huevo, barnizadas después con linaza como las que se usan todavía en las iglesias rusas”<sup>3</sup>. No acertó a interpretar la naturaleza de este barnizado, como más adelante se verá. Nada dice de los tejados construidos de 1855 a 1857, dirigidos por él, ni de sus experiencias con tal motivo, pero a éstas se deben, sin duda, las interesantes observaciones que hace de la construcción de los techos, ahora comprobadas y ampliadas. El apreció que “están hechos de madera de la clase que vulgarmente se llama de peralejo<sup>4</sup>, en tablas de siete centímetros de grueso, sin cortar en cerchas ni casquetes regulares, sino labradas a trozos de diversos tamaños para ir formando el elipsoide, cuya disposición y materiales están indicando que fueron hechas en Granada precisamente; y los clavos que unen las tablas son de los que hacían los árabes para todo este edificio, bañados de estaño para que la oxidación del hierro no perjudicase a las pinturas<sup>5</sup>. Sobre la superficie cóncava de las tablas, bien alisada, está

<sup>2</sup> CONTRERAS, pág. 255.

<sup>3</sup> CONTRERAS, pp. 257-258.

<sup>4</sup> CONTRERAS, pág. 259. En nota (1): «Es el álamo especial que abunda en Granada, que tiene la hoja blanca por el reverso».

<sup>5</sup> CONTRERAS, pág. 260. En nota (1): «era constante el uso de estañar los hierros de las puertas, lo cual los hace aparecer plateados».



tendido el cuero que debieron mojar para amoldarlo, pegado con un engrudo grueso de cola, y clavado en todas direcciones con clavitos de cabeza cuadrada en forma de muleta <sup>6</sup>. Sobre el referido cuero hay extendida una capa de yeso mate y cola del espesor de dos milímetros, la cual ha sido bruñida y pintada de rojo a manera de bol <sup>7</sup>, para dibujar encima con un punzón los objetos pintados, teniendo antes en cuenta que en los fondos que iban a ser dorados en bajo relieve, la capa de yeso es más espesa, para producir los adornos con moldes y una ligera presión <sup>8</sup>. Y hemos notado en algunos rasgos de los punzones sobre el yeso duro, huellas de otros trazos sin orden, entre los que había formas de letras árabes, puestas allí como señales del artífice que se ocupó en trazarlas: nueva indicación en favor de la procedencia morisca” <sup>9</sup>.

Don Manuel Gómez Moreno <sup>10</sup> las creía del último tercio del siglo XIV, realizadas por algún pintor cristiano de escuela florentina. Respecto a la bóveda central considera “inexplicables a ser moro el pintor... el desaliño e inexactitud... de los tahalies... de dudoso carácter árabe... el fondo sobre que destacan las figuras es dorado con adornos de relieve nada arábigos... en los extremos del diván hay escudos de forma castellana, sostenidos por leones, con la banda engolada, tal como San Fernando lo dio a Aben Alhamar por empresa, sin la modificación constante de suprimir las cabezas de sierpes y agregar el conocido lema, prueba de que el artista ni se sujetaba a la costumbre ni conocía la escritura arábica”. Finalmente se inclina a que las figuras representadas sean de reyes de Granada <sup>11</sup>.

De las bóvedas laterales hace minuciosa descripción, destacando cuanto en trajes o construcciones es atribuible al arte gótico del siglo XIV y más concretamente a modas italianas de esa época, sin apenas mencionar lo que es atribuible a musulmanes, o al menos al ambiente mudéjarizante en que las pinturas se produjeron. Al rebatir la opinión de que pudieran haber sido pintadas por Starina, señala arcaísmos a los que considera sólo como testimonios “del menguado valor artístico” que poseen <sup>12</sup> y que las sitúa técnicamente no más avanzadas

### Patronato de la Alhambra y Generalife

<sup>6</sup> Estos clavitos de hierro sin estañar no pueden ser los de fijación original de las pieles, sino el recurso que se usó posteriormente para atajar fallos.

<sup>7</sup> El bol sólo pudo verlo bajo los panes de oro, pero no en la preparación para la pintura ni en la del dorado a pincel.

<sup>8</sup> El Sr. Contreras no percibió que los bajo relieves dorados de los fondos no se obtenían por presión sobre una capa gruesa de yeso.

<sup>9</sup> CONTRERAS, pp. 258-260.

<sup>10</sup> GÓMEZ MORENO, Manuel: *Guía de Granada*. Granada, 1892, pp. 72-79.

<sup>11</sup> GÓMEZ MORENO, pp. 73-74.

<sup>12</sup> GÓMEZ MORENO, pág. 77.

al arte de Cimabue, pintor del siglo XIII, muerto a principios del siglo XIV. Tales arcaísmos son: “dibujo incorrectísimo [para el siglo XIX], marcados los contornos con líneas negras, desconocido casi enteramente el uso de las sombras y carencia de expresión en los rostros”. Arcaísmos que las aproxima estilísticamente a los finales del románico. Gómez Moreno apoya su tesis en la opinión del doctor Justi sobre seis tablas de tema cristiano y fines del siglo XIV, conservadas en el museo de Valencia, “que tienen grande analogía con estas pinturas”<sup>13</sup>.

Lafuente Ferrari, en 1946, al clasificar la pintura española de los siglos XIV-XV no incluye la pintura hispanomusulmana y solamente alude a que “las pinturas que se conservan en algunas estancias de la Alhambra demuestran, asimismo, una estrecha dependencia del arte italiano”, lo cual no es afirmar que estén ejecutadas por un pintor italiano. Su cita tiene el mérito de ser la primerar vez que estas pinturas se tienen en cuenta en una historia de la pintura española<sup>14</sup>.

Gudiol las clasifica como pintura morisca dentro del estilo gótico lineal de la región andaluza del primer período gótico<sup>15</sup>. Considera lógico incluirlas técnicamente en este ciclo, decidiendo sobre “el viejo problema de la filiación de estas pinturas” ejecutadas sobre cuero preparado con yeso en tres cupulines de forma elíptica. “Son obra —dice— de gran sensibilidad y pueden considerarse entre las más bellas que produjo el arte hispánico. Ha sido señalado su parentesco con lo sienés, pero es evidente que, aun teniendo en cuenta la universalidad del estilo lineal durante la segunda mitad del siglo XIV, no podemos en manera alguna relacionar estas pinturas granadinas con la brillante representación que en las escuelas del Levante español tuvo la corriente italogótica. Es preciso señalar, a pesar de que los ejemplos que han llegado a nosotros son raros y de conservación deficiente, una posible unión entre el estilo lineal de los cupulines de la Alhambra y ciertos restos de decoración civil envueltos en la técnica musulmana. Como muestra de ello mencionaremos lo que queda de la decoración mural del palacio cordobés que actualmente aloja el Museo Arqueológico de esta ciudad, y las pinturas de la llamada Torre de Hércules de la casa que fue de los Arias-Dávila, en Segovia. En todo caso el lirismo caligráfico e incluso la técnica de las pinturas de la Alhambra, encajan en la trayectoria artística que de la miniatura ára-

<sup>13</sup> GÓMEZ MORENO, pp. 77-78. Leopoldo Torres Balbás acepta plenamente la tesis de don Manuel Gómez Moreno, aunque pone en duda que sean reyes los personajes del techo central. V. *Ars Hispaniae*, 1949. T. IV, p. 120.

<sup>14</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve Historia de la Pintura Española*. Tercera edición. Madrid, 1946, pp. 81-84 y especialmente pág. 82.

<sup>15</sup> GUDIOL RICART, José: *Pintura gótica*. *Ars Hispaniae*, T. IX. Madrid, 1955. pág. 48.



be pasó a la decoración del Alcázar de Sevilla y a la de los palacios de Toledo, y que prosiguió en los techos policromos castellanos”.

Apoyado en esas pinturas toledanas y en nuevos datos, Pavón Maldonado las atribuye a artistas mudéjares de Toledo <sup>16</sup>.

Las referencias directas o circunstanciales a estas pinturas son numerosas <sup>17</sup>.

#### COPIAS DE LAS PINTURAS

Además del valor de los testimonios y opiniones que anteceden, interesa también tener en cuenta las copias o reproducciones que más expresivamente nos muestran el sucesivo estado de conservación de las pinturas. Las primeras copias eran de torpe fidelidad, como lo muestran las realizadas al óleo sobre lienzo, a tamaño reducido (Lám. I) por el pintor Diego Sánchez Saravia a fines del siglo XVIII <sup>18</sup>, o los dibujos de Murphy y otros <sup>19</sup>. Estos antecedentes atestiguan, sin embargo, que en aquella época las pinturas estaban prácticamente completas y que de haberse restaurado entonces, la misma dificultad que muestran las copias para comprender e interpretar el estilo de lo representado y, desde luego, la técnica original, hubiera delatado cualquier repinte del que, por otra parte, no queda huella material. Owen Jones <sup>20</sup> publicó dibujos de bastante exactitud en los detalles, pero sin lograr plenamente reproducir el carácter del original y acusa la casi desaparición de la figura femenina situada junto al tablero de ajedrez, promovida por una gotera del tejado que levantó el señor Contreras para sustituirlo por los tejados actuales.

Donde ya se acusan daños importantes más generalizados es en un calco sobre papel transparente (Lám. II), a tinta china, con pincel, que se conserva en el Ar-

<sup>16</sup> PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Arte mozárabe y arte mudéjar en Toledo: Paralelismos*. «Bol. de la Asociación Española de Orientalistas». Madrid, 1970, pp. 117-152, y *Arte mudéjar toledano y su expansión* (en prensa).

<sup>17</sup> Entre ellas: VIARDOT: *Les Musées d'Espagne*. París, 1856. Segunda edición, pp. 204-208; EGUILAZ: *El Hádits de la Princesa Zoraida*. 1892; BAGUÉ: *Vida española en la época gótica*. 1943; AZCÁRATE: *El tema iconográfico del salvaje*. «Archivo Español de Arte». 1948, pp. 81; LAMBERT: *L'Alhambra de Granada*. «Revue de l'Art Ancien et Moderne». París, 1933; ARIÉ: *Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps de nasrides*. «Arabica». París, 1965, pp. 244-261.

<sup>18</sup> Se conservan como depósito de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la Biblioteca de la Alhambra. De este pintor, la Sec. de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid posee un manuscrito, núm. 13.188, descriptivo de la Alhambra, con dibujos.

<sup>19</sup> CAVANAH MURPHY, James: *The arabian Antiquities of Spain*. London, 1813. Láms. 42 a 46.

<sup>20</sup> GOURY, Jules y JONES, Owen: *Plans, elevations... of the Alhambra...* London, 1842. T. I. Láms. 46, 47 y 48. Dibujos realizados en 1834 a 1837.

chivo de la Alhambra <sup>21</sup>. Este calco es sumamente interesante porque su fidelidad con el original está confrontada por observación directa y comprobaciones reiteradas que permiten descubrir alteraciones de dibujo cometidas en restauración posterior. El papel transparente está cortado en varios trozos de tamaño y formas diferentes, cuyas siluetas trazaron a lápiz sobre la pintura original, para facilitar el trabajo, y pueden verse todavía. Quien realizara este calco ya no pudo reproducir, por ejemplo, además de la figura femenina perdida con anterioridad, como se dijo, la del caballero que a sus espaldas ataca a un león.

Posteriormente realizó otra copia, a principios de este siglo, y a mitad de tamaño aproximadamente, con gran fidelidad, el pintor granadino Isidoro Marín, de la que la Alhambra sólo posee la del costado que centra la escena de la pareja de jóvenes conversando junto a la fuente (Lám. III). Para realizar esta magnífica copia el pintor refrescaba el trozo a reproducir con una pulverización de huevo que dejó sobre las pinturas una película hoy perturbadora del color azul del cielo, pero fácilmente eliminable.

Ha sido también de gran provecho para la redacción de este informe la experiencia del proceso de realización de la copia de los techos pintados de la Sala de los Reyes, ordenada hacer por el Patronato de la Alhambra, al tamaño y con la disposición original, porque al reproducir técnicas hoy desusadas en la construcción del soporte, se han destacado algunas peculiaridades de estos techos. Entre otras cosas, al medir la curvatura de los elipsoides que forman los techos dieron por supuesto que constan de un cañón y cuartos de esfera de los extremos, sin atenderse al trazado real, cuya sección longitudinal se desarrolla con perfil de arco carpanel muy aplanado, que es la curva de intradós más habitual a fines de la Edad Media. Al no reproducir con exactitud la curvatura de los extremos, la superficie a decorar resultó más pequeña que la del original y fue preciso reducir las dimensiones de algunas figuras para poderlas encajar en el conjunto.

De indudable interés son las copias fotográficas de las pinturas y el cotejo de las realizadas antes de la restauración, durante ella y terminada la restauración. En espera de conseguir los ejemplares fotográficos más expresivos para este cotejo, entre las copias fotográficas de que disponemos y las que esperamos recibir, adelantamos, a modo de ejemplo, las láminas V y VI. La primera: Foto Mas, número C 42.638, está tomada en 1924, antes de la restauración. La segunda fue hecha por don Basilio Pavón, durante la restauración. Compáranse, por ejemplo,

---

<sup>21</sup> En el antepecho de una ventana de los edificios que centran las escenas caballerescas figura el año 1908, que atribuimos al autor del calco, puesto que debió hacerse por esa fecha.



el rostro y el codo del brazo derecho. Los puntos blancos corresponden a las púas de caña.

### *Restauraciones*

Puede afirmarse que estas pinturas sólo recibieron una verdadera restauración, cuando hace unos años el Patronato de la Alhambra encomendó al señor Gudiol Ricart la limpieza y fijación de ellas. Bien es verdad que Gómez Moreno dijo que la Comisión de Monumentos de Granada “mandó que se reparasen” en 1871<sup>22</sup> y que Contreras afirma<sup>23</sup> que él realizó esta restauración. Parece, no obstante, que la restauración se reduciría a un simple e inteligente saneamiento de los desconchones producidos por “las filtraciones de las lluvias” en la vieja armadura, al límite de su abandono, desmontada por ello en 1855, y al asentado de los bordes de las pieles, cuyo estacado con púas de caña comenzaría a fallar entonces y tal vez aumentaría con aquellas “averías”<sup>24</sup> originadas por las nuevas cubiertas. Hasta es posible que los desperfectos dieran la impresión, como afirma Contreras dramatizando, de que amenazaban con la caída a pedazos de las pieles, cosa muy improbable. De todas formas no se aprecian hoy rastros de la restauración de Contreras.

Como los bordes de las pieles continuaban abarquillándose el restaurador de las yeserías de la Alhambra, sin realizar tampoco verdadera restauración, las iba asentando y pegando con engrudos y colas, de forma elemental y defectuosa, con el deseo de evitar mayores males<sup>25</sup>. Y como los deterioros continuaban, el Patronato de la Alhambra, según se ha dicho, encomendó al arquitecto señor Gudiol, especializado en la restauración y limpieza de pinturas medievales, el estudio de los daños y seguidamente la fijación de las pinturas, pero los remedios aplicados aceleraron el mal de modo manifiesto.

<sup>22</sup> GÓMEZ MORENO, pág. 78.

<sup>23</sup> CONTRERAS, pág. 258.

<sup>24</sup> GÓMEZ MORENO, pág. 79.

<sup>25</sup> Sobre una figura grabó la fecha de 1932 y las iniciales de su nombre: José Molina Trujillo.

## SOPORTE Y NATURALEZA DE LAS PINTURAS

*Techos de madera abovedados*

El soporte de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra son techos abovedados de madera, organizados de forma extraordinariamente elástica con tabla de madera de "peralejo" que oscila entre los 12 a 28 centímetros de ancho y unos 7 centímetros de grueso (Láms. IV y VIII). Las diferencias de ancho como la escasa longitud de las tablas obliga a un acoplamiento aparentemente anárquico (Fig. 1 y Láms. IV y VIII), que, muy posiblemente, disminuiría la rigidez del armazón.



Fig. 1.—Un detalle del despiece de las maderas de los techos abovedados de la Sala de los Reyes.

La madera de peralejo empleada, como la de chopo (álamo blanco o pioppo), carece de resina, pesa poco y apenas influyen en ella las diferencias de temperatura. Según Cennino Cennini<sup>26</sup>, si la madera se hierve se evita que se raje y es posible que esto se hiciera con las tablas de los techos de la Sala de los Reyes, según el aspecto que ofrecen hoy, añadiéndole a la flexibilidad y calidad correosa de las tablas de peralejo una nueva cualidad.

Las tablas de estos techos abovedados están ensambladas (Fig. 2) con clavos de hierro estañados, sin cabeza, terminados en punta por los dos extremos, de modo que cada una de las puntas penetra en el grueso de las tablas inmediatas, trabándolas unas a otras por presión. Esta técnica tan simple se usó con éxito en los demás techos y en la tablazón de las puertas de la Alhambra medieval y ha persistido hasta fines del siglo XIX en la artesanía de Granada, de tradición moris-

<sup>26</sup> CENNINO CENNINI: *Tratado de la pintura*. Edición de Manuales Mésseguer. Barcelona, 1950, pág. 83.



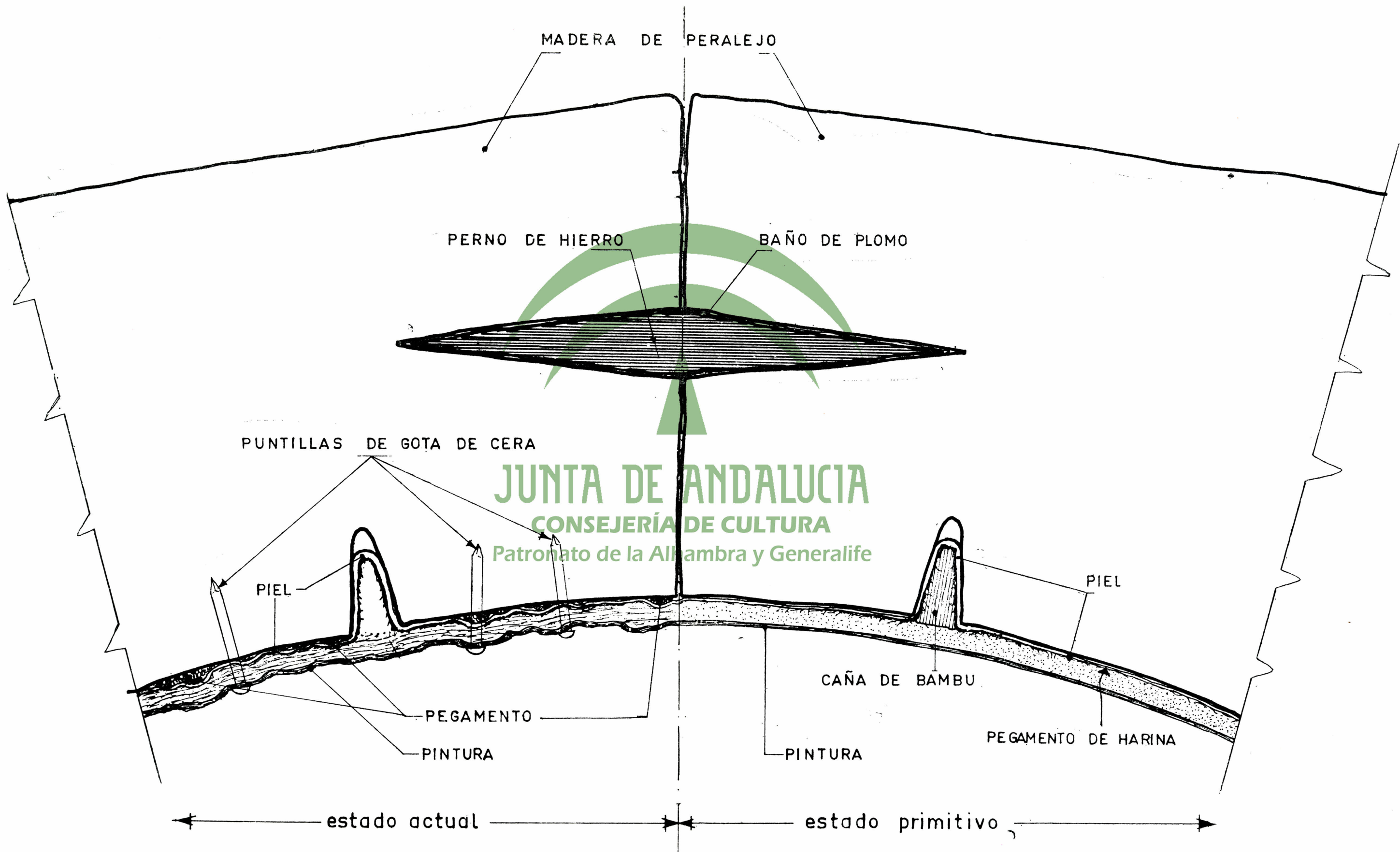


Fig. 2.—Corte croquizado de la estructura de los techos abovedados, con pinturas de la Sala de los Reyes.

ca, de construcción de la tapa abombada de los baúles "mundo" forrados de piel de cabra, porque este tipo de ensamblaje favorecía el amoldado al abombamiento de la tapa del baúl, en cierto modo similar al de los techos de la Sala de los Reyes. Para el trabajo de las tablas de estos techos, se clavaba una de las puntas en el canto o grueso de la tabla cortado con la oblicuidad precisa para que se fuera produciendo la superficie curva deseada. La otra mitad del clavo penetraba en el canto igualmente oblicuo de la tabla inmediata. Una vez travadas todas las tablas se amoldaba el abombado inicial dándole la forma definitiva, completada a golpes de azuela, que originan diferencias de grosor, sobre todo en las curvas de los extremos del techo.

Finalmente aseguraban con barrotes curvos o costillas, que en estos techos son también de peralejo, la superficie convexa, dándole un cierto aspecto de casco de barco. Las tablas están colocadas a lo largo, en trozos cortos desiguales, paralelas al eje mayor (Fig. 1), sin ensamblar ni fijar a las costillas, salvo con un solo clavo en el extremo superior de cada costilla, o alguno más (Lám. VIII), para facilitar posibles movimientos. Cada uno de los techos, armados de este modo, se colocó sobre un rejele de los muros de las camaritas que iban a cubrir (Fig. 7), donde se acopla y encaja el techo abovedado, con libertad de movimientos, sin rastra ni zuncho, solamente tomado con yeso. Entonces o más tarde, se protegió el trasdós o cara convexa de los techos con gruesa capa de yeso de la que sólo quedan restos.

La armazón de los techos abovedados estaba protegida por amplio desván o cámara de aireación, común a los tres techos, que ventilaba por las celosías de la Sala de los Reyes (Fig. 4, n.º 2). Una sola armadura general cubría la nave de ésta, desde la Edad Media hasta 1855, y por debajo de su alero oriental, un colgadizo cubría los departamentos situados a lo largo del costado de Levante de la sala, en donde se alojan los techos abovedados. Así se aprecia con toda claridad en el dibujo de Ford<sup>27</sup> que titula "Espalda del Cuarto de los Leones" (Figura 3). Malos reparos y cambios de criterio en la técnica de los tejados, fue fundiendo el faldón de Levante de la cubierta general y el colgadizo, pero aun se ve en el dibujo de Ford, hacia la derecha, cierto resto de las bocatejas del tejado general de la Sala de los Reyes y bajo ellas el colgadizo. Este pudo estar más abajo en la Edad Media y ser colocado, posteriormente, a mayor altura para construir la galería de la Casa de Doña Clara, que reproduce Ford. En todo caso se aprovechó

<sup>27</sup> FORD, RICHARD: *Granada. Escritos con dibujos del autor*. Traducción y notas de Alfonso Gámir. Granada, 1955, pág. 70.



el amplio desván que el colgadizo dejaba sobre los techos pintados (Fig. 4, número 3).

La disposición primitiva de los tejados permitía la citada ventilación por las celosías de yeso de la Sala de los Reyes de modo similar al dispositivo de ventilación de los desvanes del Maristán, edificio de la misma época (Fig. 4, núms. 1 y 2), también comunicados con las salas por celosías de yeso y no directamente con el exterior. El espacioso desván, común a los techos, se renovaba tomando y expulsando aire a la Sala de la Reyes, abierta como pórtico al Patio de los Leones, por haber carecido sus puertas de cierres de madera. El aire caliente o frío en exceso, se atemperaba convenientemente en el patio-jardín antes de entrar libremente en la sala por la galería y el templete que la protegen del contacto directo con el exterior.

Al sustituir las antiguas armaduras por los múltiples tejados actuales, cada uno de los techos abovedados quedó aprisionado bajo uno de estos tejados. La amplia cámara común de aire y su ventilación por las celosías de la Sala de los Reyes desaparecieron y los nuevos y estrechos desvanes (Fig. 4, núm. 4) ventilan desde entonces por un pequeño respiradero en inmediato contacto con el exterior, en donde se producen violentas variaciones de temperatura y humedad entre las tardes y las noches de Granada. Por otra parte, la fácil evacuación del agua de lluvia por los tejados medievales, se complicó y dificultó mucho con la nueva disposición de las cubiertas (Figs. 4, 5 y 6).

### *Soporte de piel*

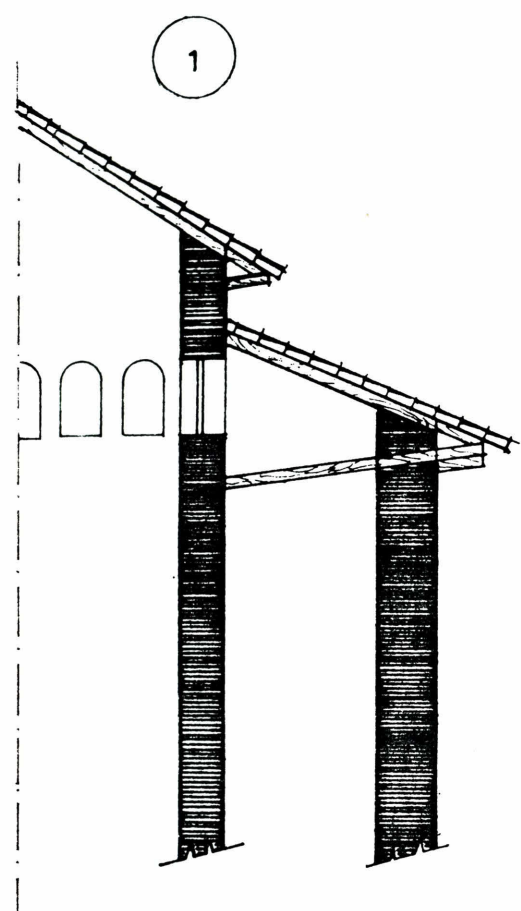
Completa el soporte de madera un forrado de piel de la superficie cóncava a decorar con pintura. Emplearon pieles de carnero, con los bordes estaflados, es decir, adelgazada la piel progresivamente hacia el borde, para no duplicar el grueso de la piel, al pegar los bordes de una sobre los de las contiguas, con lo que se evita destacar el contorno de las pieles y la acumulación de materia orgánica que hubieran acrecentado los peligros de humedad y movimientos producidos por los cambios atmosféricos, además de conseguir una mayor adherencia de los bordes, a la manera que usan los encuadernadores.

Se ha observado que las pieles fueron adheridas al soporte de madera con engrudo de harina de trigo. En esto siguieron la técnica recogida por los tratados, que establecen para la fijación de las pieles de carnero, o de menor cuerpo, el engrudo de harina, y a partir de la flexibilidad del carnero: cabra, ternera, etc., la fija-

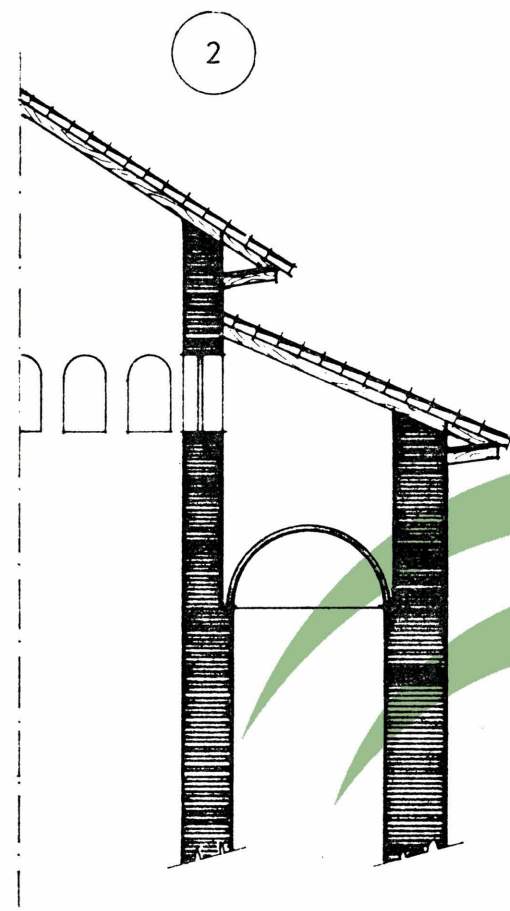


Fig. 3.—Croquis de la espalda del Cuarto de los Leones, según Ford, con la galería de la Casa de Doña Clara.

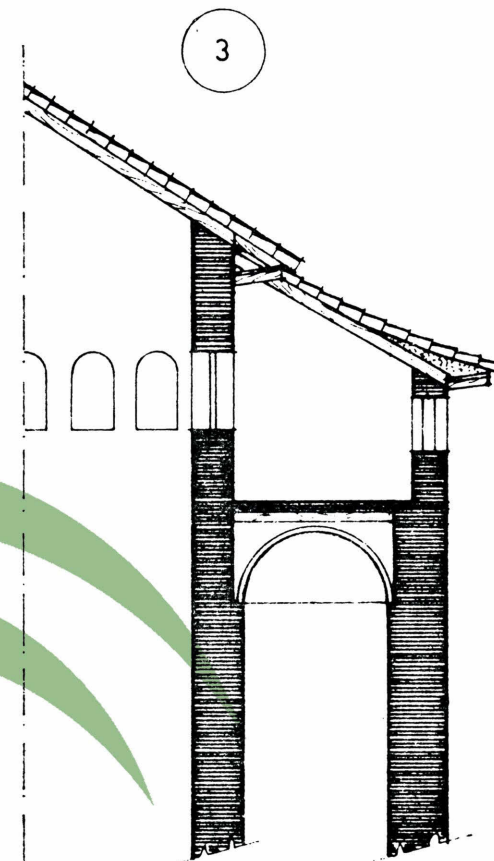




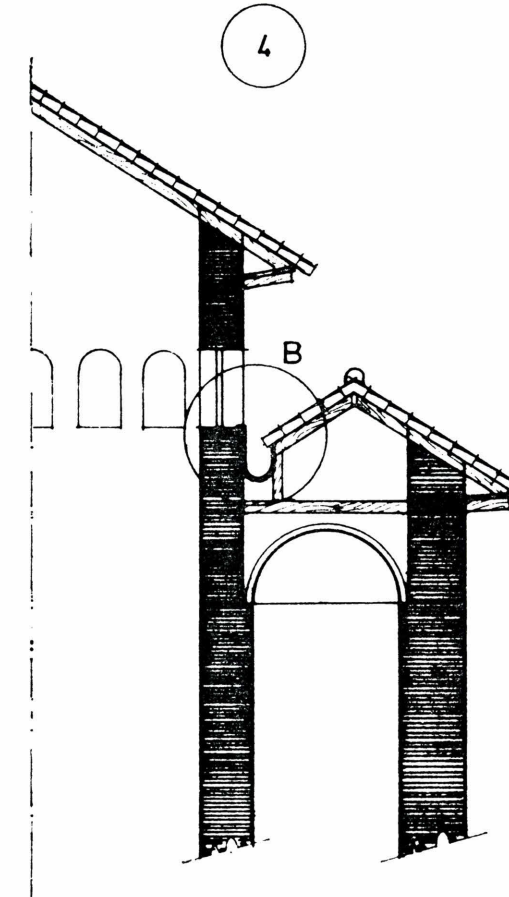
MARISTAN



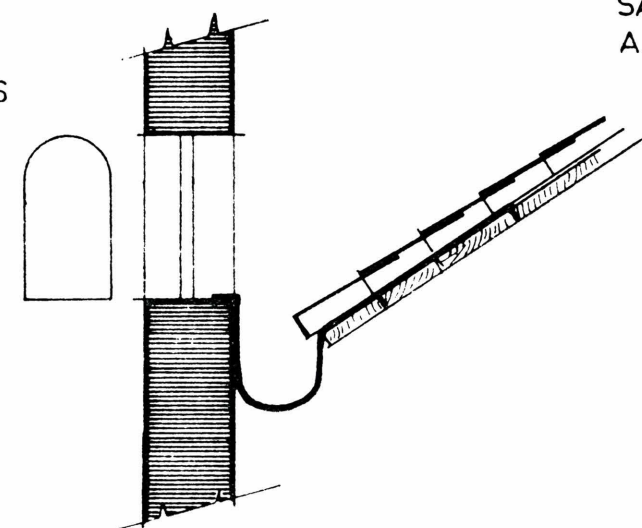
SALA DE LOS REYES EN  
EPOCA MUSULMANA



SALA DE LOS REYES  
EN EL SIGLO XIX



SALA DE LOS REYES  
A PARTIR DE 1855



DETALLE (B) DEL Nº (4)

JUNTA DE ANDALUCIA  
CONSEJERÍA DE CULTURA  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Fig. 4.

ción debía hacerse a base de cola, caseína, etc. Para adherirlas se aprovechó el momento en que todavía conservaban la humedad y elasticidad de la última fase del curtido y no mojadas después, como dice Contreras<sup>28</sup>, porque habrían perdido parte o casi todo el alumbre que fija la duración del curtido de las pieles.

La fijación de la piel al soporte se completaba con clavijas de caña de bambú, cortadas algo romas (Fig. 2) y estacadas, no clavadas, es decir, sin perforar la piel, lo que permite un ligero y permanente atirantado y, sobre todo, una adherencia total al soporte. Comenzaban clavando estas clavijas en los ángulos de la piel, en sentido diagonal, y a continuación fijaban los bordes con el mismo sistema de clavijas. Toda esta técnica, comprobada en los techos de la Alhambra, es empleada todavía, en parte, por los pocos artesanos locales que continúan los usos de la artesanía musulmana medieval, salvo que los musulmanes desengrasaban la piel con palomina y los artesanos actuales desengrasan por procedimientos químicos modernos, aunque unos y otros aseguraban el proceso de la piel curtida, con alumbre. El utilizar la clavija de bambú afianzaba la inmovilidad que no hubiera tenido una clavija de madera, la cual, al disiparse la humedad del proceso de fijación de la piel, reduciría su volumen y se desprendería. La clavija de bambú actúa, pues, con la dureza e inmovilidad del hierro pero sin oxidación ni perforación.

Para mantener la mayor flexibilidad posible de las pieles se fijan de modo que coincidan el largo de la piel (de cabeza a rabo) con la longitud de la veta de la madera, para aunar las dos posibles dilataciones al ancho, ya que al largo ni la madera ni la piel estiran, ni encogen. La cara exterior de la piel, con poro y algún resto de pelo, es la que se adhiere a la madera. Sobre la cara interior de la piel se extiende una ligera agua de cola de pescado y sobre ella las siete manos de yeso y blanco Neví, a partes iguales, usualmente empleadas en las tablas flamencas. Sospechamos si en la preparación del yeso a base de agua de cola, que atrae humedad, para evitarla, mezclaran a la cola algo de yema de huevo, con la que contrarrestar los efectos de una posible absorción de humedad<sup>29</sup>, pues el dorado de los doradores de la España cristiana se desprende con la totalidad del yeso de la preparación, en tanto que las porciones de oro o de color desprendidas de estos techos de la Alhambra, no arrastran toda la preparación de yeso y siempre queda sobre la piel una parte del yeso que blanquea notablemente, acusando los desprendimientos más o menos extensos de oro y de color, porque la preparación del yeso está más endurecida y es más estable que la de los doradores no musulmanes.

<sup>28</sup> CONTRERAS, pág. 260.

<sup>29</sup> CENNINO CENNINI, pág. 135 dice: «La yema de huevo no sólo refuerza la cola sino que al endurecerse con el tiempo, disminuye la atracción de la humedad por parte de la cola».



### *Decoraciones de relieve*

Tras las grandes figuras del techo central, en su zócalo inferior y en la faja recta que recorre la cimera de los techos laterales a la manera del “espejo” alargado de las bóvedas esquistadas de este tipo, emplearon relieves de poco realce, que a juzgar por el estado actual y forma como se han comportado al estropearse, serían realizados con la técnica recomendada por Cennino Cennini<sup>30</sup>, que permite vaciar delgadísimas láminas de finos relieves decorativos, los cuales se adhieren a la preparación de yeso de las pieles. En modo alguno estos relieves pudieron ser improntas como supuso Contreras, tanto por el modo de desprenderse ahora, como si fueran de papel, como por las huellas de la pegadura manifiestas en la superficie y contorno de los relieves.

### *Decoración dorada*

Las decoraciones de relieve que simulan un tapizado tras las grandes figuras del techo central y los temas de una faja del estrecho zócalo a lo largo de la base de la composición del mismo techo, fueron revestidas de grueso pan de oro, más persistente tras las figuras, por la mayor dimensión de las hojas de pan de oro, las cuales, colocadas en pequeños trozos sobre el zócalo, han resistido menos.

Las estrellas de las cumbres de los techos y las piezas doradas de armas, atalajes, etc., están doradas a pincel por el procedimiento de moler los panes de oro, como aconseja también Cennino Cennini<sup>31</sup>, hasta producir un polvo, no granulento sino de pequeñísimas escamas, con el cual se doraba a pincel

## CONSEJERÍA DE CULTURA

### *Técnica de las pinturas*

Sobre la preparación de la piel comenzarían dibujando a punzón las líneas generales de las composiciones, según testimonios aparentes en las pinturas de la Sala de los Reyes, coincidentes con lo observado en otras pinturas moriscas, que debieron perpetuar dicha técnica. En la mayoría de los casos estas líneas de punzón quedaron cubiertas por las pinceladas, pero están patentes, sobre todo, en

<sup>30</sup> CENNINO CENNINI: Cap. CXXV, pág. 91.

<sup>31</sup> CENNINO CENNINI: Cap. CIX, pág. 118.

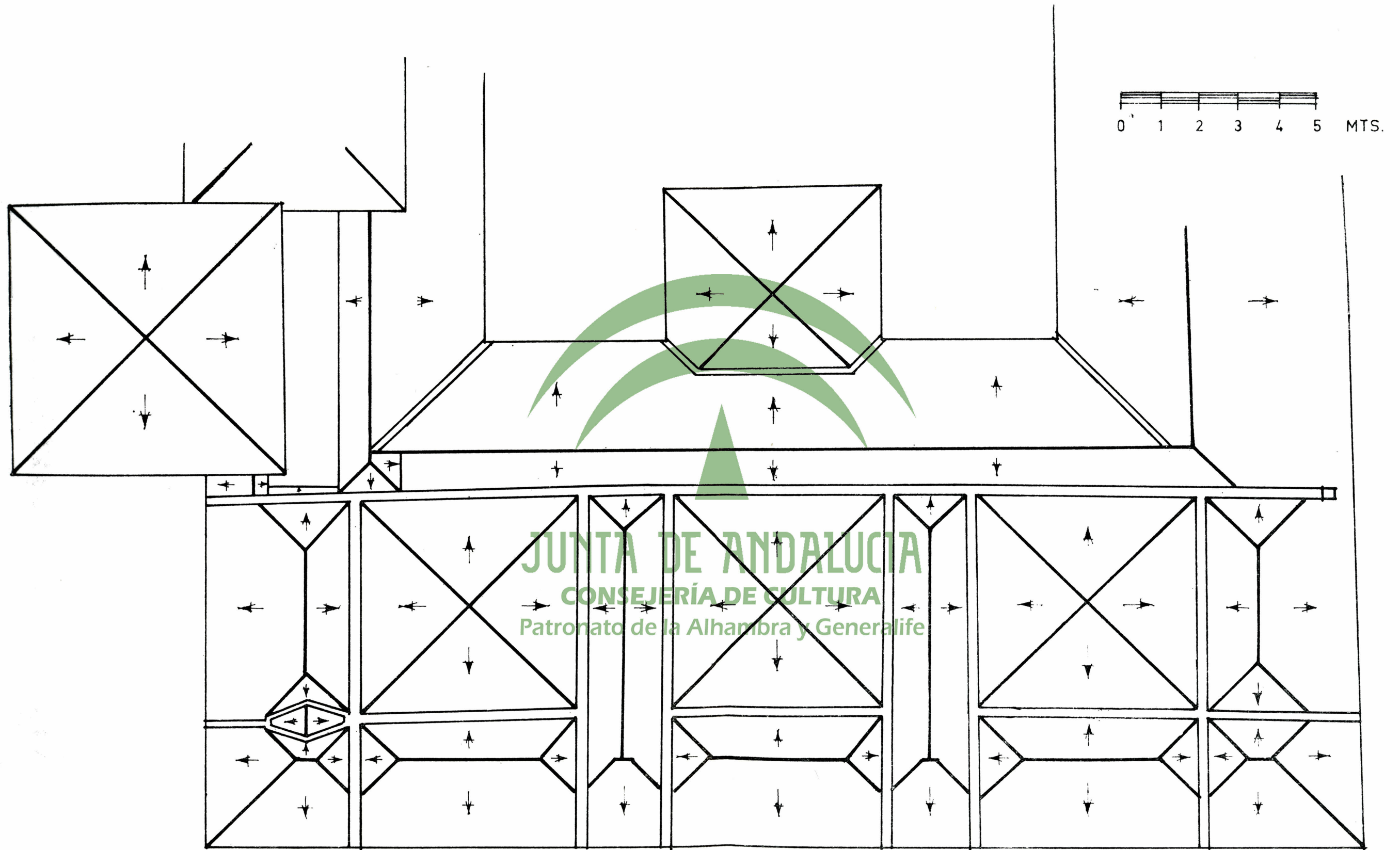


Fig. 5.—Planta de los tejados de la Sala de los Reyes, desde 1855.



los temas friamente lineales, como el tablero de ajedrez. Sobre estos esquemas ligeramente hendidos, se pintó con pintura al huevo muy consistente, que repele la humedad, protegida con un barnizado a la cera púnica, también repelente a la humedad, con apariencia de incáustica, pero de ninguna manera pudo serlo, puesto que el soporte de estas pinturas es piel<sup>32</sup>.

Los colores son planos, excepto las cabezas ejecutadas a modo de miniatura, sin sombras. En cambio, en los ropajes se ven ligeros sombreados. Los contornos de todo: figuras humanas, pájaros, arquitectura, etc., están perfilados siempre por fina línea negra, regresada donde conviene para acentuar la plasticidad de los elementos principales, a veces con aspecto muy arcaico, casi de emplomado de vidriera, en violento contraste con la pintura cristiana contemporánea de la segunda mitad del siglo XIV.

Es interesante destacar el valor expresivo de la materia pictórica en las pinturas de la Sala de los Reyes, poco batida y peinada en los edificios, tersa y plana en caballos y cielos, más descuidada en los ropajes y con delicada finura de miniaturista en las encarnaciones de las cabezas y manos de los personajes. En los árboles y más aún en los pájaros, el color, en contraste con la densidad del cielo, es casi veladura que permite la transparencia de la preparación de yeso, aunque con toque de color pastoso, a modo como en las acuarelas se refuerzan ciertos efectos con toques de guas, viéndose, por ejemplo, en los pájaros dos valores de blanco. Esta diferencia de blancos es producida y subrayada por el barnizado de cera que mancha el blanco de la preparación, pero no el blanco de la pintura al huevo.

Los diferentes modos de emplear la diversa calidad de materia de los colores y el contorneado negro, hacen las copas de los árboles más transparentes, y a las aves, como volátiles, de materia más sutil. El cielo, pues, es denso, homogéneo sin transparencias y lo que se enfonda en él, vaporoso. En contraste, las líneas negras de los contornos paralizan todo, paskan las escenas. La tierra es una estrecha banda de color, abajo, y el cielo otra, que ocupa el resto hasta el borde superior. Sobre ambas se componen las escenas. Frente a las perspectivas de los paisajes de la pintura florentina contemporánea, en estas pinturas de la Alhambra todo se presenta como primeros planos y nada más allá. Del paisaje sólo precisan la estrecha banda de tierra imprescindible para situar las figuras y las cosas. Es notable cómo el empleo de una técnica para los rostros y otra técnica tan distin-

<sup>32</sup> GARCÍA DE LA HUERTA, Pedro: En su obra de inspiración italiana: *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*. Madrid, 1795, pág. 133, señala todavía la incapacidad de la piel para el calor de la incáustica.

ta para los cuerpos vestidos, llega a evocar los rostros recortados y pegados sobre los cuerpos, de las miniaturas orientales.

Se ha destacado la moda florentina de los vestidos, pero en muchas figuras, en vez de las piernas ceñidas y las faldillas pesadas, se ven pantalones cortos que parecen zaragüelles, sin faldas. En los adamascados y otros detalles decorativos no cuidan, como en las pinturas florentinas, de la belleza y exactitud del dibujo de los temas.

Es patente en el conjunto de estas pinturas la superposición del ambiente cristiano por contemporaneidad y del ambiente musulmán por tradición oriental, mantenido por miniaturas, más divulgadas sin duda entonces que conocidas hoy, y apoyada por el ejemplo de otras pinturas de las que sólo nos quedan algunas referencias o testimonios muy incompletos. Hoy no cabe duda que, aun huyendo en más o menos grado del naturalismo, la decoración musulmana no prescindió casi nunca de la representación de figuras vivas.

#### ESTADO DE CONSERVACIÓN

No sólo sorprende que las pinturas llegaran completas a los comienzos del siglo XIX, sino que, hasta ser sometidas a restauración, se conservaron en buen estado las partes correspondientes al ancho de las tablas, salvo los puntos atacados por goteras. El buen estado de conservación en que se mantuvieron podría explicarse no sólo por la eficaz protección de los antiguos tejados, sino, también, por la posibilidad de que estuvieran ocultas de algún modo durante el tiempo que la iglesia de Santa María ocupó la Sala de los Reyes, en tanto se construía nuevo edificio, entre los años 1581 a 1618 y hasta es probable que continuaran ocultas algún tiempo después.

Desde luego, las yeserías de la sala estuvieron cubiertas con colgaduras, cuyos clavos de sujeción originaron deterioros al retirarlas, citados como causa importante de los daños denunciados en un memorial al rey, conservado en el Archivo de la Alhambra, L-152-1, y en un requerimiento del año 1618, L-68-9, en ninguno de los cuales se hace mención de las pinturas, seguramente porque o no estaban dañadas, o no estaban a la vista.

Un atento y reiterado reconocimiento del estado actual de las pinturas y de los tejados que las cubren, como de los antecedentes reseñados, permite asegurar que los daños que sufren comenzaron a generalizarse, según denunció en 1892 Gómez Moreno, por los caprichosos tejados (Fig. 6) con los que desde 1855 se cubre



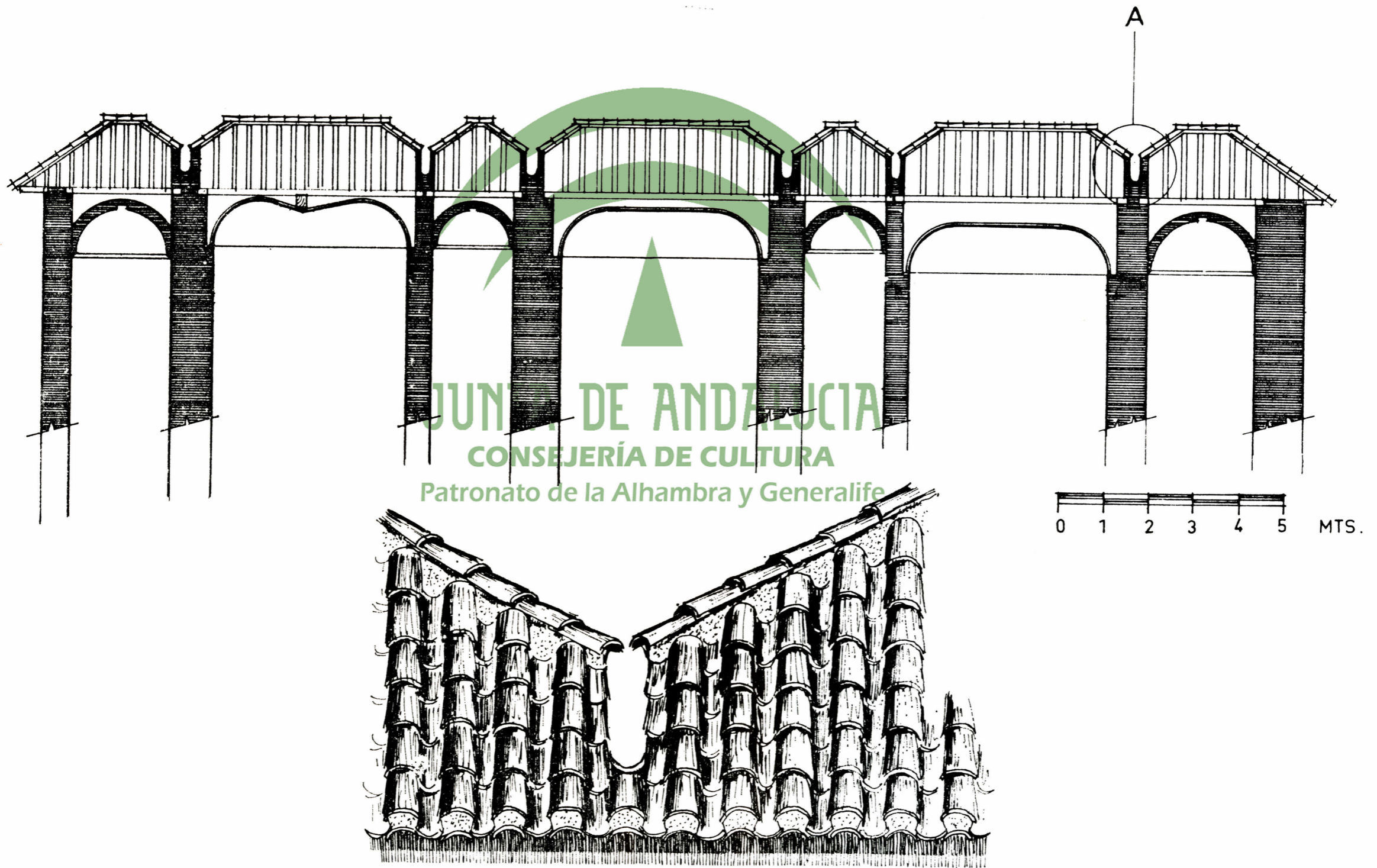
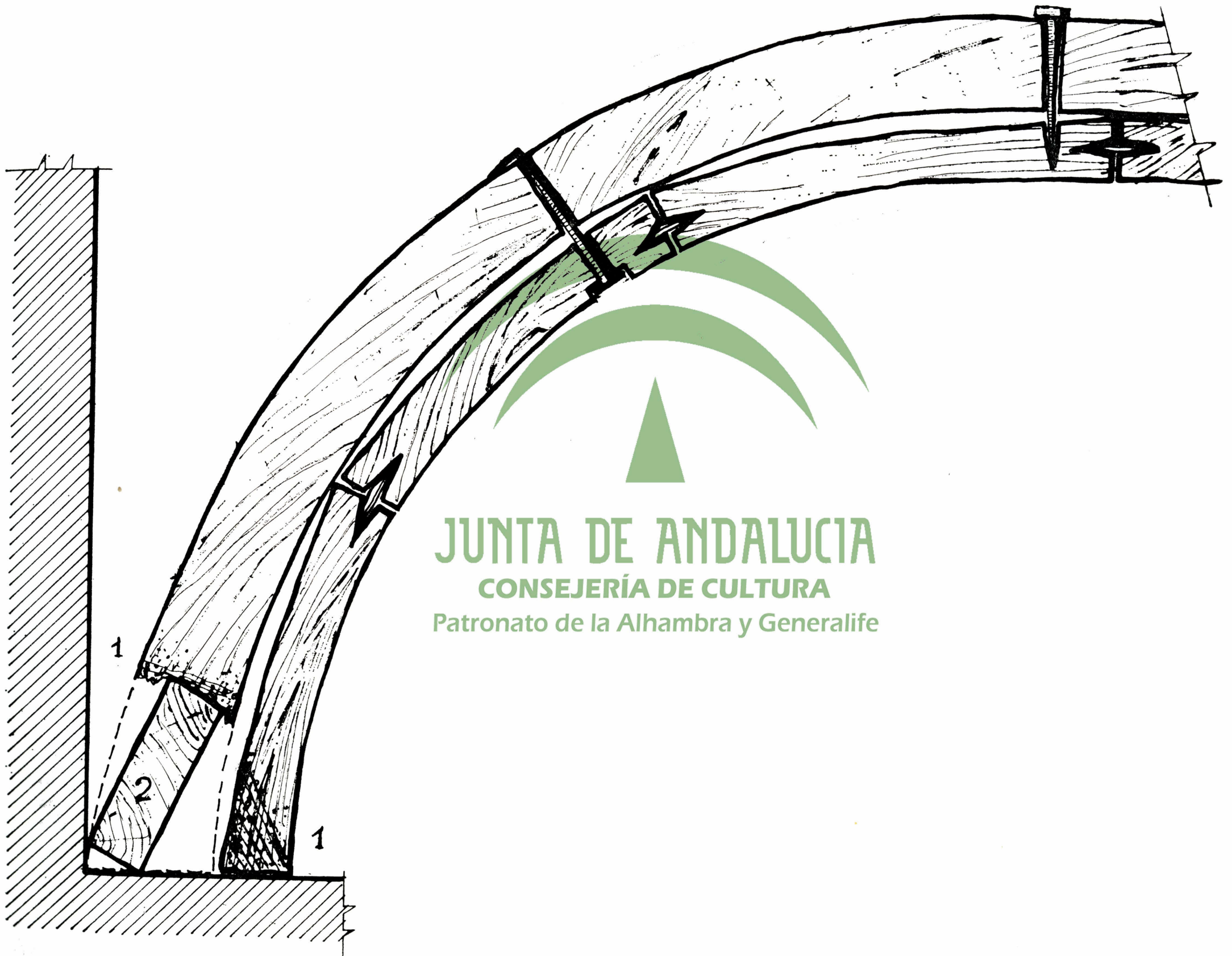


Fig. 6.—Sección N. S. de los techos pintados de la Sala de los Reyes y detalle A en alzado.



JUNTA DE ANDALUCIA  
CONSEJERÍA DE CULTURA  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Fig. 7.—Detalle del ensamble y apoyo de los techos abovedados, de la Sala de los Reyes.



independientemente cada uno de los techos de madera pintados y los compartimientos inmediatos, en sustitución de una armadura general "puesta siglos antes, la que si bien defectuosa, libró de la ruina el edificio en los pasados tiempos de abandono, para lo cual, en verdad, no sirven los actuales, puesto que de continuo vemos reparar averías ocasionadas por las goteras en la decoración interior"<sup>33</sup>.

Tal estado subsistió hasta que el Patronato de la Alhambra, hace unos años, tomó la decisión de proteger, provisionalmente, con plomo las partes más afectadas. Fue un excelente recurso para evitar los daños que señalaba Gómez Moreno, pero no asegura por mucho tiempo la correcta impermeabilización del sector, si tenemos en cuenta otras protecciones similares y los accidentes que, inevitablemente, se producen<sup>34</sup>. Tampoco había resultado eficaz la mayor impermeabilidad de las tejas vidriadas, con las que Contreras buscaría compensar el complicado desagüe de los nuevos tejados, con los que deseaba destacar la tendencia en la arquitectura musulmana a las cubiertas compartimentadas y a la decoración geométrica coloreada y reflectante, desacertadamente interpretadas en esta ocasión, con riesgo evidente de las pinturas.

A otro tipo de descuidos se deben ciertas quemazones en partes bajas de las costillas de madera de los techos y en los bordes de éstos (Fig. 7, núms. 1 y 2), por haber usado mezcla con cal al construir el suelo de la galería de la casa de Doña Clara, perpetuada por el dibujo de Ford. Esta galería afectó notablemente al techo del extremo SE. por estar situado un poco más alto que los otros dos. Tan escasa diferencia no se tendría en cuenta al trazar el suelo de la galería y uno de sus maderos presionó el abombamiento del techo (Figs. 6 y 8, y Láms. VIII a y b) deformándolo. Todavía se mantiene este madero presionando sobre el techo, sin que nos lo expliquemos.

Esta deformación del techo produce la engañosa impresión, por la cara cóncava decorada con las pinturas, de que las tablas empleadas fueran, como en casi todos los techos medievales de la Alhambra, de escaso grosor.

Otro elemento dañado son las pieles, contraídas y rugosas, porque con la restauración han perdido casi todo el estacado de púas de bambú y, además, se las recalentó reiteradamente y de diversos modos, en especial con repintes a la cera cáustica. Las vejigas que estas manipulaciones levantaron en la piel, trataron de aplanarlas con adhesivos que han resultado inconsistentes, o clavando en ellas puntillas de gota de cera, como, lamentablemente, puede comprobarse (Fig. 2).

<sup>33</sup> GÓMEZ MORENO: pág. 79.

<sup>34</sup> Con las nevadas de los primeros días del mes de enero de 1971, en que redactamos este informe, se reproduce la gran gotera del techo del extremo derecho.

Ahora las pieles han perdido en parte su estado primitivo. Constituyen un estrato orgánico entre la madera y la preparación de yeso, que supone un elemento perturbador, en constante alteración, deshabitado en la pintura medieval cristiana y, tal vez por ello, sin tradición, ni técnica conocida para dominar o eliminar el fenómeno.

En cuanto a las pinturas, el primer desperfecto importante que sufrieron debió ser la gotera que arruinó la figura de la dama junto al tablero de ajedrez, en la primera mitad del siglo XIX. A partir de entonces comienzan a producirse deterioros con tan increíble rapidez, que hay que atribuirlos a acciones externas y no a fallos de la pintura misma, ni de la estructura que la soporta. La capa de color, aunque parcialmente dividida en trozos más o menos pequeños, se mantiene dura y sana en casi dos terceras partes.

En cambio, está en proceso avanzado de descomposición el estrato de las siete capas de yeso, que al tacto y visión directa ofrece el aspecto de polvo compacto y a la fotografía estratigráfica<sup>35</sup>, la de estratos en láminas de poca cohesión, que comienzan a soltar la capa de color en pedacitos, como si se iniciara un espontáneo y difuso "strappo", sin control ni provecho, ya que estos pedacitos se pierden.

Repintes, como los realizados, por ejemplo, sobre los caballos, a más de eliminar detalles típicos de estilo musulmán, o del corraje de los atalajes, constituyen un cuerpo extraño cristalizado que tira de la capa auténtica de color y la levanta. Más extendida resulta la acción de los adhesivos y cera con que el restaurador trató de afianzar la capa de pintura original, los cuales no pudieron resistir el calor del verano ni la humedad del invierno, por lo que quebrantan la capa dura del color primitivo y la desprende, a lo que colabora la descomposición de los estratos centrales de la preparación de yeso, fuerte aún y adherida a la piel, y al envés de la capa de color.

JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA  
Patronato de la Alhambra y Generalife

---

<sup>35</sup> En reciente informe al Patronato de la Alhambra del señor Urbani, figuran fotografías estratigráficas en color que dan testimonio de este fenómeno.

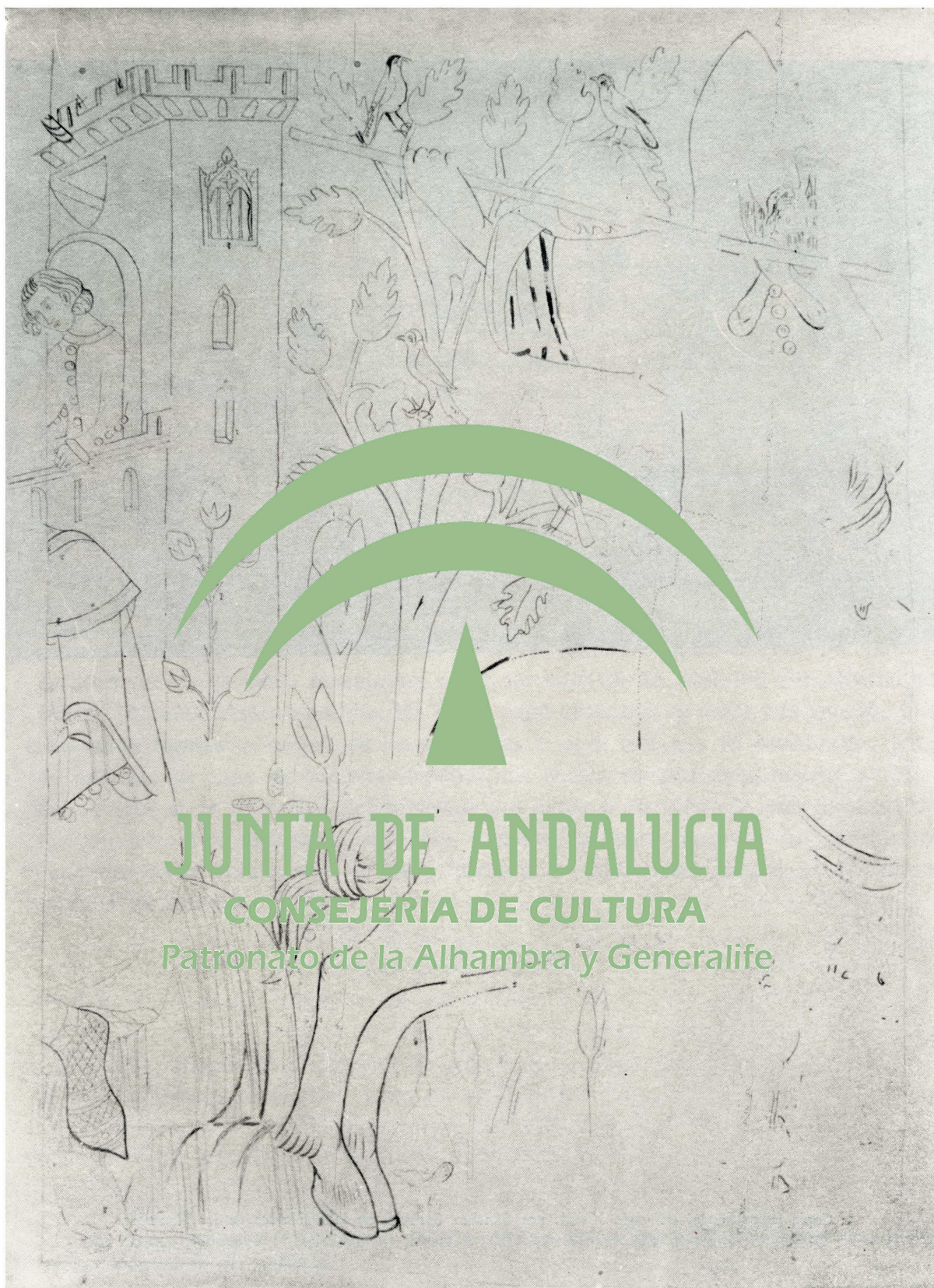




**JUNTA DE ANDALUCIA**  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Copia sobre lienzo, del siglo XVIII, por Sánchez Saravia, en la Biblioteca de la Alhambra.





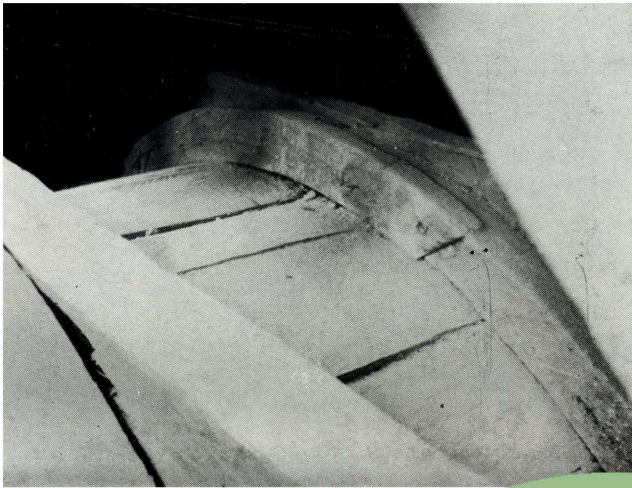
Un fragmento del calco de las pinturas de la Sala de los Reyes, sobre papel transparente, con tinta china. Archivo de planos de la Alhambra.





**JUNTA DE ANDALUCIA**  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**  
Patronato de la Alhambra y Generalife

Copia parcial de las pinturas de la Sala de los Reyes, realizada por Isidoro Martín,  
a comienzos de este siglo. Biblioteca de la Alhambra.



**JUNTA DE ANDALUCIA**  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**  
Patronato de la Alhambra y Generalife



*a) y b)* Detalles de las armaduras de madera que sirven de asiento a las pinturas de la Sala de los Reyes.





Detalle de una pintura de la Sala de los Reyes en 1924. (Foto Mas.)





Detalle de una pintura de la Sala de los Reyes, durante la restauración. (Foto Pavón.)





Detalle de una pintura de la Sala de los Reyes; estado actual, después de la restauración.





**JUNTA DE ANDALUCIA**  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**  
Patronato de la Alhambra y Generalife

*a) y b)* Detalles de las armaduras de madera que sirven de asiento a las pinturas de la Sala de los Reyes.





Fig. 8.—Sección croquizada del madero del suelo de la galería de Doña Clara, que presiona uno de los techos abovedados de la Sala de los Reyes.