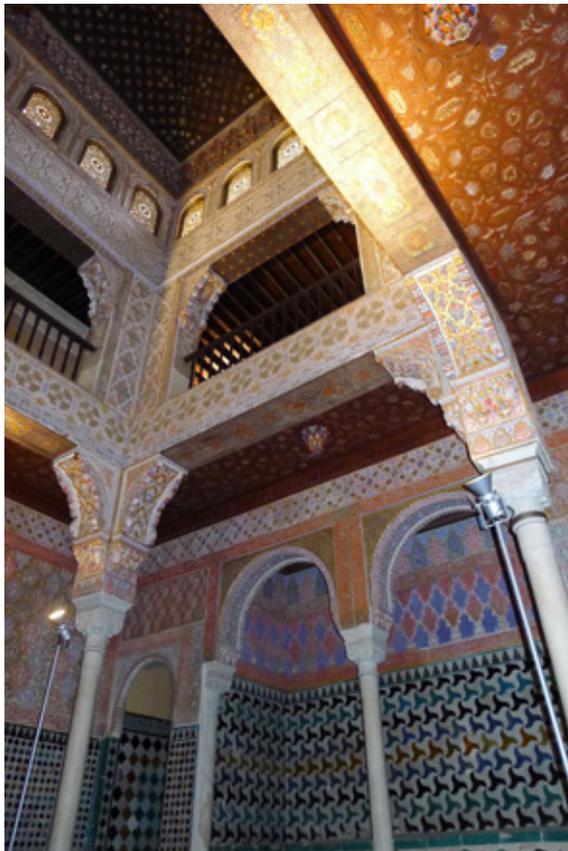


El taller de vaciados de Rafael Contreras y sus intervenciones en la sala de las Camas del Baño Real del Palacio de Comares en la Alhambra

Rafael Contrera's plaster workshop and their restoration works at the Hall of the Beds in the Royal Baths in the Palace of Comares at the Alhambra



97

Asunción González Pérez

Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y & Visiting Lecturer, V&A/RCA History of Design Course.

Ramón Rubio Domene

Doctor en Restauración por la Universidad de Granada. Jefe del Taller de Restauración de Yaserías y Alicatados del Patronato de la Alhambra y Generalife.

Resumen

Actualmente existe un gran debate sobre la procedencia y autenticidad de alicatados, yaserías y tallas en madera de la sala de las Camas del Baño Real de Comares en la Alhambra. Para contribuir a este debate, en este artículo se investigan las intervenciones llevadas a cabo durante el siglo XIX por el taller de Rafael Contreras en los diferentes materiales de esta sala, las técnicas utilizadas y los artesanos artífices de las mismas. Para ello se han consultado diferentes documentos y legajos del Archivo General de Palacio y del Archivo Histórico de la Alhambra, y se ha realizado un trabajo de campo con el estudio de los diferentes materiales y sus técnicas de decoración.

Palabras clave: Sala de las Camas. Alhambra. Yaserías. Contreras. Restauraciones. Técnicas. Artesanos.

Abstract

Today, there is an important discussion about the authenticity and provenance of the tiles, plaster decorations and wood panels in the Hall of the Beds at the Royal Bath in the Alhambra. With the aim of contributing to this debate, this paper studies the techniques used at the restorations and the artisans that worked at the different states of these works, carried out by Rafael Contreras's workshop in the 19th Century. For this purpose, different documents and files of the General Archive of the Palace and the Historical Archive of the Alhambra have been consulted. In addition, a fieldwork has been carried out with the study of different materials and their decoration techniques.

Keywords: Hall of the Beds. Alhambra. Plaster decorations. Contreras. Restorations. Techniques. Artisans.



Asunción González Pérez

Se licenció en Historia y Teoría del Arte en la universidad Autónoma de Madrid, donde también realizó el DEA con trabajo académico sobre “Las mezquitas de nueve tramos en el mundo Islámico”. En 2009 se muda a Londres, dónde comienza a trabajar en una galería especializada en arte islámico e indio. Paralelamente comenzó su tesis doctoral sobre “Las maquetas de la Alhambra en el siglo XIX: Una fuente de difusión y de información acerca del conjunto nazarí”, realizada entre la Universidad Autónoma de Madrid y el V&A/RCA History of Design Course, y calificada con sobresaliente cum laude.

Contacto: asun.gon@gmail.com



Ramón Francisco Rubio Domene

Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Restauración, dirigió durante 10 años la empresa de restauración ACRA, S. L. Desde el año 2000, trabaja en el Patronato de la Alhambra como Jefe del taller de Restauración de Yaserías y Alicatados. Como especialista en yeso, ha participado en proyectos internacionales como: QANTARA, en colaboración con Marruecos, Argelia, Túnez, Jordania, Líbano y Egipto. REMAI, en colaboración con el museo Victoria and Albert de Londres y Louvre de Paris. REDALH. Además ha realizado trabajos fuera de España en la réplica de la Alhambra, en Riyadh (Arabia Saudí). Ha inventado y patentado un nuevo montero para restaurar conocido como “Mortero Alhambra”, y es autor del libro “Yaserías de la Alhambra: Historia, Técnica y Conservación”, publicado en 2010.

Contacto: ramonf.rubio@juntadeandalucia.es

1.- Una Alhambra idealizada

El interés del pensamiento romántico por revalorizar el pasado nacional para mejorar el presente, renovó la atención hacia el mundo andalusí, que representaba el ‘otro’ oriental anhelado por los intelectuales de la época como evasión de un presente con el que estaban descontentos. Con Granada convertida en la cuna del romanticismo desde inicios del siglo XIX y la Alhambra señalada como paradigma del glorioso pasado nacional, las autoridades por fin se concienciaron de la necesidad de conservar el monumento tras décadas de abandono y negligencia.

Las restauraciones más destacadas del siglo XIX vinieron de la mano de la familia Contreras, José (1794-1874), Rafael (1824-1890) su hijo y por último Mariano (1852-1912), su nieto. El periodo que aquí nos concierne es el de las intervenciones de Rafael Contreras como ‘restaurador adornista’ de la Alhambra entre 1847 y 1889. Sus actuaciones son bien conocidas dada la gran controversia que despertaron, del edificio hizo que las intervenciones fueran predominantemente estéticas, basadas en formar una epidermis oriental para la Alhambra cambiando así su fisonomía original.

El baño de Comares fue uno de los lugares más afectados por este tipo de restauraciones¹. La elección de este espacio como lugar predilecto para los ensayos del adornismo no es arbitraria, pues, además de que la cubierta de este espacio amenazaba ruina desde principios de la década de 1840, el baño árabe representaba para la cultura romántica, uno de los espacios más orientales, exóticos y evocadores. Es el lugar donde los visitantes románticos se dejaron llevar por su imaginación para revivir en sus cámaras las escenas más fantásticas de bañistas del harem y demás misterios que encerraban sus paredes. Rafael Contreras compartía esta visión de los baños y fantaseaba sobre su posible utilización:

“La sala de las Camas tiene dos divanes y cuatro puertas, una especie de tribuna o corredor con antepechos; y un cuarto o *alhami*, especie de morada oculta de alguna favorita, y las tribunas donde se juntaban las odaliscas a recitar las *kasidas* y a cantar y tañir instrumentos de cuerda mientras el sultán pasaba las horas de reposo (Contreras, 1878: 282)”

Contreras no está solo en la idealización oriental de la sala, ya que esta visión se había forjado desde la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos. El viajero alemán Jerónimo Münzer (1437-1508) la nombra como una de las salas más interesantes, por darse en ella los misterios internos de la corte nazarí (Bermúdez, 1974-75: 101). Y en el siglo XIX se destaca como lugar privilegiado para muchos de los viajeros: el Barón Charles Davillier dice de ella que “no existe nada tan maravilloso como la felicidad de que se goza en esta deliciosa estancia”, para él, la sala de las Camas “estaba (el piso superior) destinado a los músicos, que tocaban la dulzaina, el añafil, los atabales y otros instrumentos moros mientras las personas reales descansaban en cojines de seda después del baño (Davillier y Doré, 2009: 91).

¹ Aconsejamos la lectura de estos artículos sobre el baño de comares: Bermúdez Pareja, 1974-75:99- 116 Torres Balbas 1945:116-214. Contreras 1878. Díez 2004:123-150. Díez 2007:25-43. Rubio 2008:152-171.

Dada su fama dentro del repertorio romántico, la sala de las Camas es una de las primeras estancias que serán intervenidas como ensayo de las restauraciones adornistas que dominarán el siglo XIX.

La metodología empleada para la elaboración de este artículo, se basa tanto en el estudio de material de archivo como en nuestra propia experiencia investigadora y profesional, realizada día a día y durante varias décadas dentro del PAG.

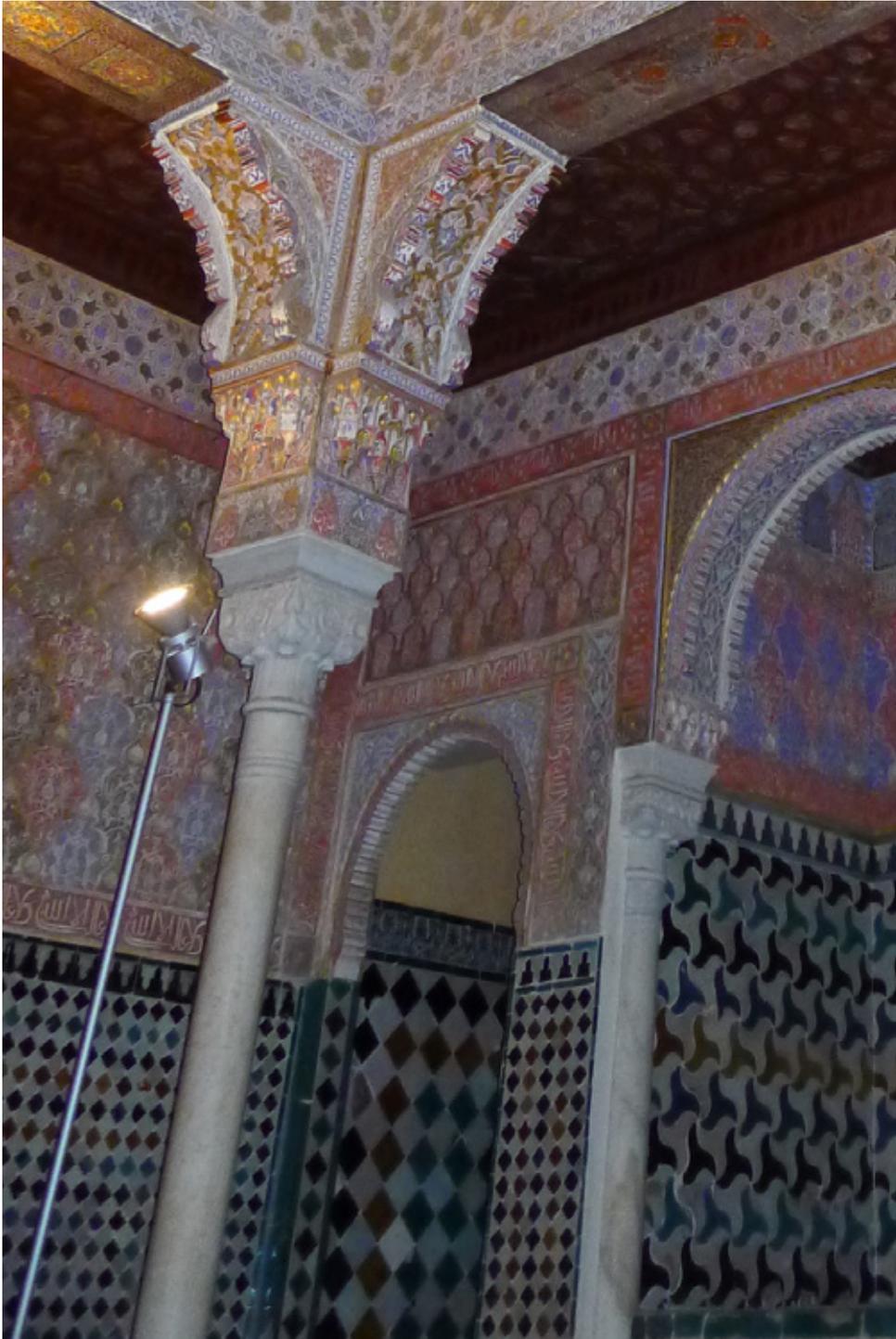


Ilustración 1.- Vista general de la sala de las Camas. Fotografía del autor. IMAGEN DE PORTADA

2.- El taller de vaciados. Organización y actividades

Para llevar a cabo su programa de restauración en la Alhambra basado en la reproducción de elementos decorativos, Rafael Contreras comienza a trabajar con el taller especializado en vaciados. Éste fue fundado en 1847 tras el nombramiento de Rafael como restaurador adornista de la Alhambra. Pero su gestación se dio con anterioridad gracias a la inteligente gestión de José Contreras, quién escribió a la reina en enero de 1846 para que ayudara a su hijo a formar un taller, como ya se ha señalado. En esta carta, José implora a la reina la creación de este taller con una llamada al patriotismo, pues según su padre, Rafael es el único español capaz de llevar a cabo los trabajos de restauración. En esta carta José se refiere a su primogénito como el regenerador, el único capaz de devolver la Alhambra a su máxima grandiosidad. Además, dice que su hijo ha rechazado ofertas de trabajo del extranjero por que es un “buen español” y según José, éste es un motivo suficiente para disfrutar de la benevolencia de la reina (AGP, caja 16808: expediente 2).

La primera localización del taller es confusa. Es posible que se situara cerca de la Rauda, para más tarde pasar a las salas del segundo piso del pórtico sur del patio de los Arrayanes, que tuvieron que ser transformadas para acogerlo en 1855 (AHA, 1856: Legajo 203-2). El taller se mantuvo muy activo hasta 1907, cuando Mariano Contreras fue destituido. Su estilo, orientado a la recuperación del modelo ideal y sublime del edificio, estuvo motivado por el espíritu romántico y su dependencia respecto a lo oriental. Él mismo comenta como su plan de restauración se basaba en “seguir un método que no hiciera perder su carácter propio (al edificio) dejándolo tal y como se hallaba en tiempo de la conquista, inquiriendo con esmero y escrupulosidad sus detalles, conservando sus exquisitos adornos hasta el eminente peligro de perderse, en cuyo caso únicamente deberán reponerse, y siendo ésta la manera más conveniente para no alterar sus delicadas proporciones (Contreras, 1878: 283).” Pero la realidad es que muchos elementos fueron desmontados de las paredes indiscriminadamente para realizar un completo ‘lavado de cara’, buscando recuperar la fisonomía y el carácter original de la Alhambra. Sus intervenciones denotan el escaso conocimiento que había en esta época sobre el arte nazarí. Esto le llevó a participar en intervenciones controvertidas, como la colocación de cupulillas en espacios que originalmente habían estado cubiertos por techumbres a dos o cuatro aguas, como en el pórtico norte del patio de los Arrayanes, o en el templete oriental del patio de los Leones; así como la reposición indistinta de decoraciones originales.

Rafael, hijo del arquitecto de la Alhambra José Contreras, consiguió su puesto como restaurador adornista tras impresionar a la reina Isabel II en 1847 con una maqueta a escala 1:9 de la sala de las Dos Hermanas en la que había trabajado con sus hermanos Francisco y José Marcelo desde 1842, para mostrar las nuevas técnicas de restauración.

Con la ayuda de su padre², consigue que la Reina le nombre restaurador adornista, y tras ello formar un taller dedicado a obtener vaciados de las decoraciones del palacio, para así centrarse en los trabajos de reposición de las ornamentaciones perdidas.

² José Contreras manda una instancia a la Reina Isabel II en 1846, donde le pide que avale y proteja a Rafael, dado que es el único artista capaz de recuperar el máximo esplendor de la Alhambra.

La meta del historicismo romántico que seguía Rafael fue la terminación del modelo ideal de la Alhambra, enmarcado en los criterios estilísticos de lo oriental y teniendo como máxima la realización de un modelo “alhambrista” de la Alhambra. Con este afán, y como Director de las obras de la Alhambra, llevaron a las intervenciones a tomar una dirección más encaminada a la restauración adornista, alejándose de la actual restauración moderna que años más tarde implantaría Torres Balbás³.

En un primer momento el taller estuvo formado por un personal reducido, Rafael Contreras como director, sus hermanos⁴, un oficial formador de vaciados o ‘arabesquero’ y un par de peones que solían ser confinados de la cárcel de la Alhambra⁵. Además, de manera intermitente, se contrataba pintores y tallistas de madera dependiendo del trabajo que se estuviera realizando. A partir de 1860, cuando la actividad fue más intensa, se aumentó la dotación para contratar personal, y el taller contaba con dos oficiales formadores, un vaciador (que se dedicaba a vaciar las decoraciones directamente del original) un tallista de madera, un par de aprendices, un par de peones confinados y un ‘pastero’, encargado de realizar la pasta del yeso amasado con agua con la que se hacían las yeserías. Además se podía contratar un pintor, aunque en ocasiones era el mismo oficial quien daba color a las yeserías⁶.

Los formadores de arabescos u oficiales “arabesqueros” se dedicaban al primer paso del trabajo, unas veces sacando vaciados por medio de la técnica del “apretón de barro” – de la que hablaremos más adelante - y en otras ocasiones tallando nuevos modelos, previo dibujo y diseño de motivos modificados a escala sacados de originales o de nueva invención.

Los oficiales arabesqueros tenían un rango superior, y por lo general cobraban un sueldo mayor. Estos artesanos no eran simples peones, eran profesionales formados desde su infancia en las artes, la mayoría habían estudiado en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Granada las asignaturas de dibujo, delineado, vaciado o modelado⁷. Este puesto implicaba una importante responsabilidad, donde la minuciosidad y la perfección eran imprescindibles para conseguir el mejor acabado.

³El taller de vaciados evolucionará y se convertirá en el actual taller de yeserías. Tras la marcha de Mariano Contreras, tomará el mando Antonio Santiesteban Márquez, quien más tarde también prepararía los vaciados de los motivos para reproducir el Patio de los Leones en la Exposición Internacional de Bruselas de 1910. Este mismo año se incorpora al taller de la Alhambra José Molina Trujillo como oficial junto con el maestro Antonio Santiesteban, iniciando sus intervenciones en las restauraciones de la sala de la Barca tras su incendio de 1890. Aún hoy en día trabajan en él dos artesanos que aprendieron el oficio de sus padres, que formaron parte del taller a principios del siglo XX (Rubio, 2010:94)

⁴No hay en el archivo de la Alhambra un solo documento que verifique la participación de José Marcelo y Francisco, hermanos de Rafael en este taller. Sin embargo, debemos suponer que sí lo hicieron, aunque solo fuera de manera esporádica, al menos hasta que Francisco se marchó a Sevilla para restaurar los Alcázares y José Marcelo a Madrid.

⁵La utilización de confinados para las obras de restauración y conservación fue algo muy común desde que el gobernador Francisco de Sales Serna tomó la medida a principios de la década de 1830 para abaratar costes.

⁶Para más información sobre el taller de restauraciones ver (González, 2017)

⁷En las actas y cuadernos de matriculación de la Escuela de Bellas Artes de Granada encontramos los nombres de la mayoría de los principales trabajadores del taller, la mayoría de ellos son también nombrados como merecedores de premios extraordinarios por sus labores académicas, lo que indica que Rafael Contreras era cauto y demandaba los mejores trabajadores para las restauraciones. Esta escuela estuvo en el siglo XIX vinculada a la real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

Por otro lado, trabajaban en el taller los vaciadores. Estos artesanos se dedicaban exclusivamente a sacar moldes del original con la técnica de “apretón de barro⁸”. Los vaciados o planchas con decoraciones que obtenían con esta técnica después se colocarían en la pared para completar la decoración. Este era un trabajo más sistemático y para su desempeño necesitaba menos formación que para el de oficial arabesquero. En muchas ocasiones los oficiales arabesqueros realizaban este trabajo también, prescindiéndose así del vaciador.

Otra importante figura era la de tallista. Por lo general era un carpintero-tallista que trabajaba para el taller de vaciados tallando las decoraciones en madera, como las que encontramos en los alfarjes y capialzados de la sala de las Camas. Normalmente trabajaban conjuntamente con los artesanos del yeso. Aunque a veces encontramos tallistas que pudieron tallar algunas decoraciones de yeso o mármol, esto no era lo normal ya que cada oficio requería su especialización, y los arabesqueros estaban más cualificados para tallar el yeso que los tallistas de madera.

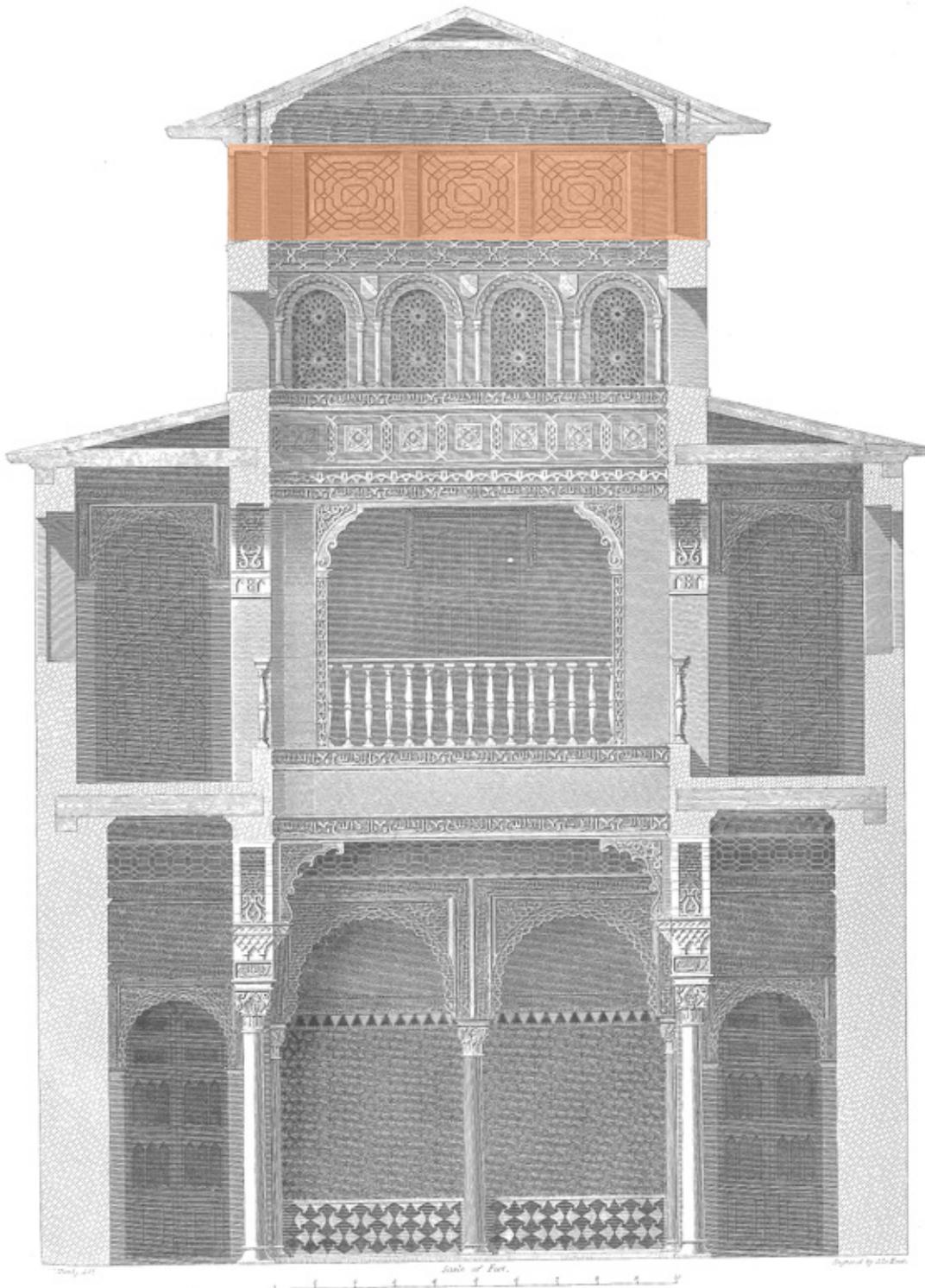
Así mismo había otro tipo de trabajadores de rango inferior, como los peones y “pasteros” - el artesano que preparaba la mezcla para el yeso pasta. Muchas veces éstos eran confinados, aunque en algunas ocasiones encontramos trabajando a jóvenes aprendices de la Escuela Provincial de Bellas Artes. A veces eran hijos de los oficiales formadores o vaciadores, pues el trabajo en taller era un oficio que aún se pasaba de padres a hijos, como se venía haciendo desde el medievo.

Por último, el taller disponía de varios pintores, contratados por jornal, cuando eran necesarios para pintar las decoraciones tanto en yeso como en madera (Serrano, 2012: 110). Como ya hemos comentado, en momentos de escasez económica, eran los mismos oficiales los que actuaban como pintores.

3.- Intervención del taller en la sala de las Camas

Las restauraciones en la sala de las Camas son de las más controvertidas del siglo XIX en la Alhambra. Según Rafael Contreras: “en 1827 se llevaron a cabo importantes remodelaciones en la sala, cuando perdió su cuerpo superior (Contreras, 1878: 284). Según Barrios Rozúa, este comentario de Rafael viene motivado por su deseo de eximir a su padre de toda responsabilidad respecto al nefasto estado de la sala, porque lo cierto es que en 1843 José Contreras con la aprobación del gobernador de la Alhambra Juan Parejo, decidió desmontar la cubierta, eliminar el cuerpo de celosías y dismantelar por completo la ornamentación de la sala para poder rehacerla de nuevo, guardando solo algunas de las decoraciones originales para poder sacar moldes y reproducirlas más tarde en la sala. Así la contempla en 1846 el viajero español José Giménez-Serrano que comenta: “se sale a un cuadrado (sala de las Camas) hoy demolido en su mayor parte y comenzado a restaurar” (Giménez-Serrano, 1846: 114).

⁸Esta técnica consistía en aplicar el barro directamente sobre las yeserías originales ubicadas en los diferentes paramentos de los Palacios. A este molde de barro se le aplicaba una madreforma de esparto y escayola donde se fijaba un travesaño de madera para más tarde tirar de él y poder despegar el barro de la pared. Una vez se separaba el barro de la pared, se le aplicaba una colada de escayola obteniendo un primer motivo sobre el que posteriormente se realizaba un repaso de talla para eliminar imperfecciones y dejar terminado el modelo del que se sacará el molde definitivo para reproducir los diferentes vaciados (Rubio, 2010: 85-90).



106

Ilustración 2.- Alzado de la sala de las Camas, James Cavanah Murphy, 1802-1809. Esta fotografía destaca el friso de celosías desmontada en 1827 por José Contreras. Autor: Archivo Patronato de la Alhambra. Con permiso para su publicación en e-rph.

Tras estas intervenciones de José Contreras, Real Patrimonio suspende las partidas de dinero para las restauraciones en agosto de 1843, y no es hasta marzo de 1846 cuando se reanudan los trabajos. Para entonces, José Contreras había sido cesado, y en su lugar se encontraba trabajando como arquitecto Salvador Amador (Barrios Rozúa, 2009: 47-70). Éste realiza algunas intervenciones en las decoraciones de los paramentos de la sala bajo la supervisión del Narciso Pascual y Colomer (1808-1870), arquitecto mayor de Palacio, quien por aquel entonces había sido enviado a Granada para controlar las obras. Salvador Amador se encontró esta sala “desnuda de adornos por haberse reconstruido de nuevo [...] en esta pieza ha cesado completamente la cuestión arqueológica, pues nada existe en ella más que los muros desnudos y el pavimento de mosaico” (Ibid:50). Decidió entonces, no acometer ninguna intervención en las decoraciones, centrándose en terminar la armadura y el arrocabe de mocárabes, únicamente trabajando en las yeserías de dos lados del segundo cuerpo antes de su muerte en junio de 1849. Estas obras fueron realizadas por el tallista Tomás Pérez bajo la supervisión de Amador (Rodríguez, 2007: 83-98).



Ilustración 3.- Visión general de las yeserías del segundo cuerpo, armadura y arrocabe de mocárabes.
Fotografía del autor.

Tras ser nombrado “restaurado adornista” en 1847, Rafael Contreras se unió a las obras en la sala de las Camas junto a Amador en mayo de 1849. Según él mismo decía: “interesaba mucho a nuestro juicio que este misterioso cuarto, quizás el de mas carácter oriental, no se acabase de perder, y en él puede decirse que hicimos los primeros ensayos de restauración (Contreras, 1878: 284). Así, la sala de las Camas será el primer espacio en el que Contreras y su taller pongan en práctica las técnicas adornistas que marcarán sus intervenciones. Al fallecer Amador a finales de 1849, Contreras se colocó al mando de la reposición de decoraciones en la sala.

Las intervenciones del taller de vaciados en la sala bajo la dirección de Rafael Contreras se podrían dividir en tres principales etapas. Una primera que va desde 1849 hasta 1853 de la que hay bastante información, cuando se comienza la reposición de decoraciones; una segunda desde 1853 hasta 1864, período en el que los trabajos disminuyen para priorizar los de otros espacios - como la sala de la Barca o el patio de los Leones - que necesitaban urgentemente las obras, y una tercera desde 1864 hasta su terminación en 1866.

Durante la primera etapa de trabajos se termina de reedificar la cubierta y se comienzan las labores de reposición de yeserías del segundo cuerpo. En este momento el vaciador adornista es también Tomás Pérez que trabaja en estas obras con dos peones confinados, José Lara y Basilio Sandoval. Sabemos que Tomás Pérez también se encargaba de proporcionar los materiales de trabajo, por ejemplo el barro con el que sacaban los vaciados para las reproducciones, y de tallar decoraciones en madera (AHA, 1856: Legajo 203-2). En esta época también se encuentra trabajando en las obras de reposición de decoraciones el carpintero José Merméria.

En 1852 se une a Tomás Pérez el vaciador o formador de arabescos Ramón González, quien mas tarde realizará la restauración de las placas de estuco de los zócalos de la sala de los Reyes (Orihueala, 2008: 126-152). Ese mismo año, Tomás Pérez participa activamente como tallista en la sala: en noviembre y diciembre realiza ciento diez estrellas en madera tallada para decorar los techos de la galería alta de la sala (AHA, 1852: Legajo 300-1). También elabora “tres planchas de madera decoradas con motivos árabes para las tribunas que hay en la galería del segundo piso” [Ilustración 4]. Así mismo, documentamos otro vaciador trabajando hacia finales de 1852; se trata de José Giménez, quien ya había participado en las obras de la Alhambra con anterioridad, proporcionando y obrando con el barro destinado a la elaboración de los moldes de vaciado. También interviene un cuarto “arabesquero”, Juan Marín.

Rafael Contreras tuvo especial interés en restituir los colores primitivos de esta sala, por ello acudió con frecuencia al servicio de pintores de la ciudad para recuperar su colorido original. En 1853, el maestro pintor Antonio Tejada pinta la techumbre de la sala. En su hoja de pagaré se especifica que Tejada ha pintado la techumbre de madera de la sala con “colores finos bien preparados al temple de huevo imitando la técnica de los fragmentos antiguos que existían de este género en la misma sala así como en la clase de colorido como en miniaturas de flores caprichosas y demás pormenores que constituían el ornato árabe de los reformados techos (AHA, 1853-54: Legajo 300-2). Además, trabaja en la decoración y pintura de las planchas colocadas en los intercolumnios de las galerías bajas de la sala.



Ilustración 4.- Capielado de las tribunas del segundo piso copiado del motivo original proveniente del Patio de los Leones, ubicado actualmente en el Museo de la Alhambra. Fotografía del autor.

A partir de 1853 las obras se ralentizan, y no se interviene “para acudir a otras obras que parecieran de más urgencia (AHA,1864: Legajo L-294-17)”. La intervención más destacada tiene lugar en marzo del 1857, cuando el taller se dedica “al revoco general, calzamiento, baldosado y construcción de puertas y ventanas en la mina que conduce al departamento de los baños árabes y reparaciones de la considerable ruina que se encontró en la entrada de la misma descubriendo su primitiva forma y construcción con un arco de sillería para el sostenimiento de la galería que se halla encima del patio del Estanque (AHA,1857: Legajo 220)”.

A partir de junio de 1864, y tras seis años sin trabajar en la sala, se documenta la última etapa de intervenciones del taller. Esta es la fase más relevante, cuando se acaban las decoraciones y se pintan las yaserías de los muros y las tallas de madera. En este año Rafael Contreras realiza memorias mensuales sobre las restauraciones, donde aporta importante información sobre los trabajos específicos realizados. En junio, Contreras manifiesta en relación a la reanudación de las obras que: “será preciso pues, no desaprovechar aquellos trabajos y conseguir que esta sala volviera a ser lo que se manifestaba en la antigüedad, suponiendo que sus muros y maderas se habían recuperado, y se le habían hecho revertido de arabescos y que sólo falta el ataire de algunos de ellos y las decoraciones de colorido ya principiada con algún otro detalle de poca importancia. Por lo consiguiente una sección de albañilería, ha principiado a enlucir e igualar los paramentos de los muros interiores en la parte que tienen lisos (AHA, 1864: Legajo L-294-17)”.

En la memoria del mes de julio, proporciona una descripción sobre cómo se encontraba la sala antes de comenzar las restauraciones: “los ataires de los arabescos reparados (con anterioridad) estaban sin hacer en muchos parajes, las maderas de los artonados sin enlazar y sin piezas menudas, desprendiéndose la decoración de pintura comenzada (con anterioridad) contrastando fuertemente con el color blanco de los yesos, los zócalos de mosaicos (están) descompuestos en bastante extensión, y algunos antiguos arabescos (están) cubiertos todavía por obra moderna” (Ibid). Como parte de restauración, “se han aplanado los paramentos para la colocación de una faja de adorno en los huecos que falta” Se hicieron también los ataires de las piezas de revestimiento, y se limpiaron las de mosaico antiguas con las que se iba a restaurar el zócalo de la sala. Así mismo fueron coloreadas algunas de las piezas de arabescos. En agosto acabaron el primer andamiaje para colocar dos metros cuadrados de ornato de gran colorido y detalle en la misma forma y con los mismos materiales de los antiguos.

Es en este prolífico año cuando encontramos a más artesanos trabajando en la sala. Como “arabesqueros” cabe citar a José Giménez, José de Mora y a Antonio Aragón que también trabajará en la cúpula de mocárabes de la sala de los Reyes. Se destina a un peón pastero exclusivamente para esta sala, Rodrigo Martínez Ortega. Ramón González aunque sigue ligado a la sala de las Camas, este año trabaja más como pintor, junto a Santiago Ferrano Grisi y Manuel Mondragón (Ibid). En 1864 las intervenciones se centran principalmente en la aplicación del color.

Al año siguiente se acaban de construir los “cuatro cupulines que faltaban para el artonado, los cuales son colgantes y de piezas de madera al estilo de los alfarjes que se conservan en otros parajes del Alcazar” (AHA,1865: Legajo, Libro 16). También se continuaron las obras en el pavimento de las tribunas “al estilo llamado por los árabes ‘alnurrafa’ (ilegible)”, esto es la mezcla de azulejos barnizados y ladrillos cortados (Ibid). No sabemos si este suelo realmente se llegó a instalar, ya que las memorias de Rafael Contreras del año 1864 no reflejan la colocación de un pavimento cerámico, y lo que ha llegado a nosotros es un suelo de yeso aplicado en varias capas, donde no se encuentra ningún resto de pieza cerámica, por lo tanto no se sabe si se llegó a colocar, o si de hacerlo, se eliminó posteriormente.

Se continúa así mismo, con la pintura. En este caso se pintan las tablas de los dinteles tallados por el tallista de madera Diego Hernández. La pintura es “al aguarrás y un poco de aceite como hicieron los árabes en los últimos años de dominación y como también hicieron en las pinturas al óleo renacentistas (Ibid)”. A partir de este año se reduce el personal a sólo “tres moldeadores o escayolistas” en el taller, por lo que los trabajos disminuyen también en la sala de las Camas. Según Rafael Contreras este año “sólo se hacían trabajos de conservación y no de restauración, por la falta de operarios y material” (AHA,1866: Legajo, Libro 16-4). Aunque en años posteriores se efectuó algún retoque (especialmente en la década de 1880), fue en 1866 cuando se acabaron los principales trabajos de restauración en ella.

4.- Las técnicas de restauración utilizadas por el taller en la sala de las Camas

Contreras ensayó en esta sala las técnicas de restauración que más tarde utilizaría en todo el conjunto de la Alhambra. Las intervenciones del taller se centraron en los tres materiales con los que contaba la sala: la cerámica, la madera, y el yeso, siendo este último con el que más experimentó Contreras.

Analizaremos primero los motivos cerámicos. La mayoría de piezas originales fueron reutilizadas en el nuevo montaje, con las excepciones de la pañoleta de alicatado que enmarca la fuente central, la cama Este y la tabica de la cama Oeste. El taller recurrió a las piezas de nueva fabricación para rellenar las lagunas decorativas, y en algunos espacios, crear nuevas tramas decorativas. Ayudados por grabados de la época podemos encontrar ejemplos de estas nuevas tramas, como el realizado por Louis Marie Normand y Jean-Louis Vauxcelles gracias al que podemos comprobar como en las dos pilastras laterales que enmarcan las camas, se crearon nuevas piezas. Estas pilastras tenían un alicatado que representaba el mismo motivo que el que se encuentra hoy en las tabicas de las camas. Esta decoración fue sustituida por sencillas piezas cuadradas de 4,5 cm de lado dispuestas en forma romboidal. Igualmente pudo ocurrir en los zócalos de las paredes de los pasillos, que actualmente cuentan con estos mismos azulejos cuadrados dispuestos en forma de rombo y que en el grabado aparecen con motivos de azulejos cuadrados de unos 16 cm de lado, dispuestos en rombo, en cuyas esquinas se insertan 4 azulejos de menor tamaño, en forma de punta de flecha que forman estrellas de ocho puntas.



Ilustración 5.- Vista de la Cama Este del Baño de Comares. Louis Marie Normand (Grabador), Jean-Lubin Vauxcelles (Dibujante). París 1812. Autor: Archivo Patronato de la Alhambra. Con permiso para su publicación en e-rph. Con detalles de los azulejos actualmente desaparecidos que se encuentran en la tabica de las dos camas (1), y en los tres paramentos de la cama Oeste (2). Fotografía del autor.

En este punto es importante mencionar que conocemos las modificaciones que se produjeron durante las intervenciones en el siglo XIX, por que entonces se utilizaba la escayola para fijar las decoraciones a la pared, muy diferente al método de los nazaries, que fijaban los paños decorativos a la pared con mortero de cal. La escayola se había creado con la Revolución Industrial, y será el material más usado de este siglo.

Por lo tanto, aunque sabemos que hay que ser cautos al apoyar nuestro argumento en grabados del XIX - que se caracterizan por su falta de rigor arquitectónico y por la inclusión de una gran cantidad de imaginación - en este caso podemos decir que este grabado de la sala de las Camas nos muestra una visión muy cercana a cómo debió ser antes de las intervenciones del XIX.

Tras 28 años de intervenciones en los paños de alicatados de la Alhambra, podemos afirmar que Contreras utilizó la escayola como material de agarre de las piezas cerámicas, sin saber los problemas que ello conllevaba. Dada su naturaleza higroscópica, que absorbe humedad, y unido a las filtraciones que presenta esta sala por su localización bajo la alberca del patio de los Arrayanes, muchos de sus paños y piezas se soltaron y desprendieron del muro poco después de ser restaurados.

Este hecho se debe al desconocimiento de Contreras y sus artesanos de la correcta formulación de los morteros de cal utilizados por los nazaríes como material de agarre, que como bien sabían los alarifes musulmanes solucionaba los problemas de humedad que se pueden dar en un espacio como los baños, situados en un nivel de suelo inferior. Estos problemas fueron solventados en la última restauración llevada a cabo por el Patronato de la Alhambra (Rubio, 2008:153-173).

El segundo material utilizado en la sala fue la madera. Todas las decoraciones (capialzados, alfarjes, techos planos, armaduras de la linterna, balaustrada, azafates, etc) fueron tallados y policromados en el taller, realizándose un repaso final una vez colocada cada pieza en la sala. Todos estos elementos estuvieron realizados en madera de pino, y se tomaron como modelos cubiertas y detalles en madera existentes en otros espacios de la Alhambra.

Este es el caso, como se ha podido observar in situ, del techo que va desde el zaguán del Cuarto Dorado hasta el pasillo de Arrayanes, que fue copiado y adaptado en esta sala. De este techo, se utilizó el motivo de dibujo tallado con desarrollo de lacerías agramiladas con motivos de lazo de 16 con sino central y ruedas de azafates que se colocó en la cama Oeste de la sala. En la cama Este el motivo de lazo de 8 fue copiado y adaptado del motivo existente en la alcoba del Cuarto Dorado. Ambos techos se encuentran sobre un arrocabe de madera policromado con epigraña de caracteres cúficos en rojo perfilado en blanco y con una línea en negro en el centro de la letra.

Los capialzados entre columnas y columnas del piso bajo presentan motivos tallados con un juego geométrico de lacería que genera tres motivos cuadrados alternados con dos rectangulares. Estos capialzados fueron encargados en el mes de octubre de 1864 por 900 reales cada uno, y fueron copia de los existentes en el “Salón del Mexuar” (AHA, 1864: Legajo 297-13).

Los techos de los pasillos del piso bajo presentan un motivo de desarrollo de lazo con estrella de 8 y ruedas de azafates. Estos parten del centro de las calles con una piña de mocárabes, y terminan la calle con una piña de mocárabes invertida en sentido cóncavo. Los capialzados para los balcones del piso superior se copiaron del patio de los Leones (estos se encuentran actualmente en el Museo de la Alhambra). Estos capialzados presentan motivos corridos de ruedas de azafates con motivos vegetales policromados en azul, calles laterales en rojo, y veneras de ocho puntas decoradas en oro.

Quizás la decoración en madera más interesante de la sala sea la de la linterna, que se presenta como una armadura a cuatro aguas, con almizate central, y motivos de lacería agramilada con sino central de 8 puntas sobre el que se inserta una piña de mocárabes invertida. Esta cubierta en la actualidad está rehecha por completo, y no sabemos en qué estado la encontró Contreras para llegar a realizar esta nueva trama y disposición. Respecto al estado del techo antes de la intervención de los Contreras, se conserva el relato que hace James Cavanah Murphy, quien describe este techo como realizado en cerámica (Cavanah, 1802-1809:11), algo insólito y poco común en los diferentes espacios de la Alhambra. No ha quedado testimonio material de este supuesto techo de cerámica que pueda confirmar esta descripción.

Se conservan varios dibujos en los que se puede ver el estado de la sala anterior a la intervención de los Contreras que pueden arrojar cierta luz sobre el problema que plantea la existencia de este cuerpo superior. Uno de estos testimonios es el dibujo ejecutado por William Gell. Fue realizado durante su viaje a Granada entre 1808-1811, y en él se ve el muro que había en el vano superior con anterioridad a la colocación de la balaustrada. Así mismo conservamos los dibujos del artista John Frederick Lewis que visita Granada entre 1832 y 1834 y el del ya citado Murphy, quien lo hace entre 1802 y 1809. Si bien es verdad que debemos tomar el análisis de estos dibujos con cierto cuidado, dado su carácter romántico, coinciden en la existencia de un piso más alto donde se situarían unas celosías de madera que filtraban la luz de colores que entraba en la sala⁹. Aunque no sepamos con seguridad cómo fue este cuerpo superior, lo que sabemos es que fue eliminado en la restauración de José Contreras, destruyendo las pilastras de fábrica de ladrillos entre las celosías de madera y bajando el techo a la actual posición, arrancando así con el friso de mocárabes de madera sobre celosías de escayola que se puede ver hoy en día.

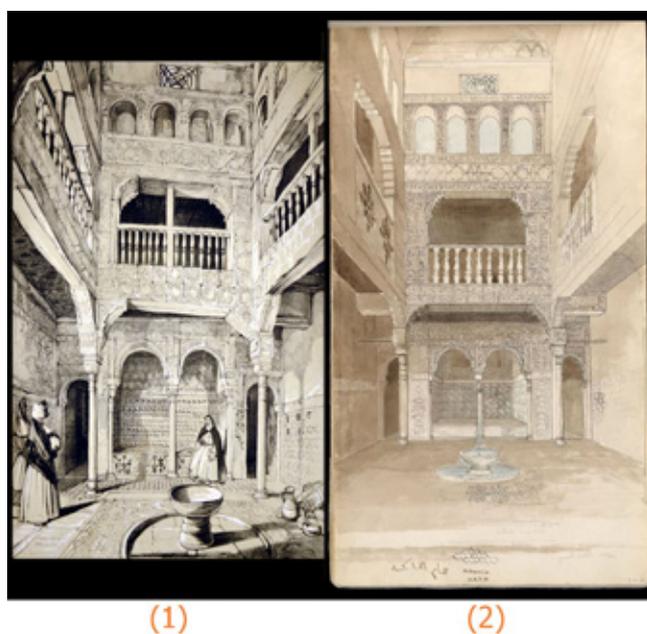


Ilustración 6.- Vistas de la Cama Este del Baño Real de Comares en dibujos realizados antes de la restauración de Rafael Contreras. (1) John Frederic Lewis, Autor: Ashmolean Museum, University of Oxford. Con permiso para su publicación en e-rph. (2) Willian Gell, Autor: British Museum. Con permiso para su publicación en e-rph.

⁹Nos referimos a que se sabe que los dibujos y grabados románticos tendían a la exageración, a la mezcla de la realidad con el mito para conseguir un acabado más pintoresco y exótico.

La balaustrada de madera del piso superior no presenta ningún acabado con policromía, y su disposición es típica de las casas moriscas del Albaicín, de donde copiaron el motivo, encargado en el mes de octubre de 1864 (AHA,1864: Legajo 297-13).

A pesar de la profunda transformación de los elementos de madera de la sala, aun se conservan motivos con cierto rasgo de originalidad. Éstos se encuentran en la alcoba Este del piso superior, en la armadura de la cubierta a cuatro aguas con almizate central, y se trata de motivos de lacería agramilados y azafates con policromías en tonos blanco, negro y rojo, con huellas notorias de que han sufrido muchos retoques de color. Los elementos en madera presentaban policromía como el resto de la sala. Actualmente los motivos vegetales aparecen decorados con pan de oro fino, fondos en tono azul y albanegas en rojo. Y según los motivos también podemos encontrar el color negro y blanco, tonos granates, azul, marrón y dorados de purpurina.

La mayoría de las policromías se encuentran aplicadas directamente sobre el soporte de madera, a excepción de la aplicada en algunos de los azafates del piso inferior. Estas fueron realizadas por Antonio Tejada en 1853, como ya hemos comentado. En estos motivos la pintura se aplicó sobre una capa base de color azul intenso. Encima de esta capa azul, se empleó otra de color azul-grisáceo, y encima se pintó el motivo vegetal dibujado en tono rojo granate, perfilado con trazos en rojo intenso y negro. Esta superposición de colores le da un aspecto frío y pesado a estas policromías, que las distancian mucho de las nazaríes, aplicadas sobre una capa de imprimación de mínio que le daba más brillo y transparencia, creando una sensación de ligereza.

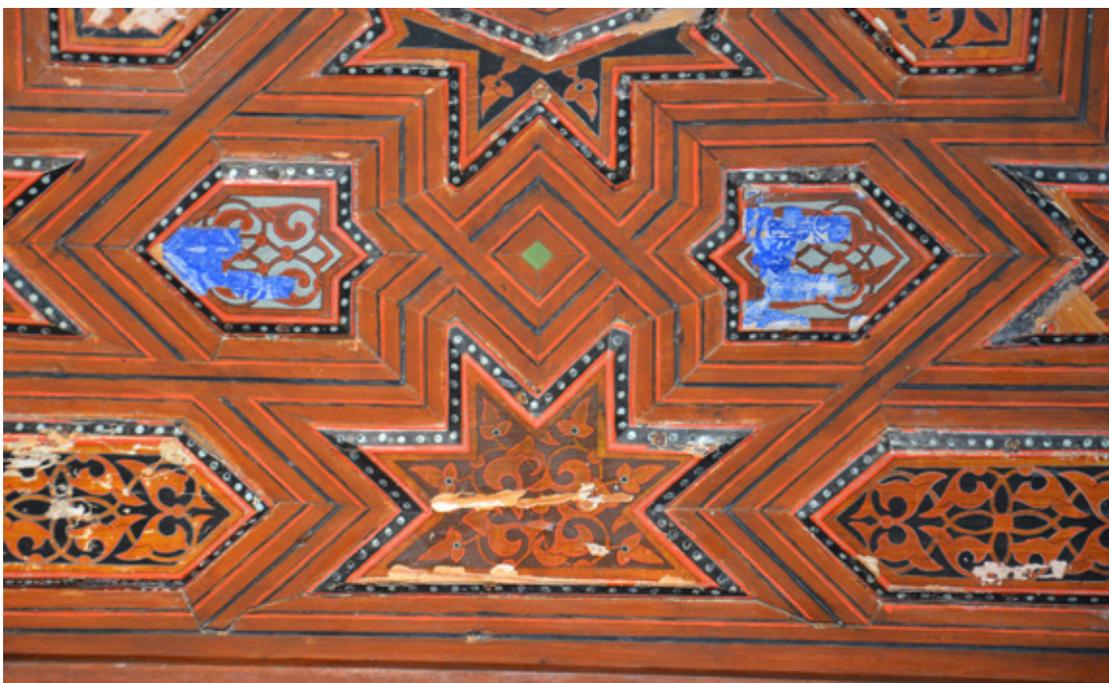


Ilustración 7.- Técnica pictórica de los azafates del techo en el corredor de la planta baja. Fotografía del autor.

Por último, debemos analizar el material más representativo de esta sala, la escayola, que fue utilizada tanto para las decoraciones, como material de agarre, como hemos podido comprobar tras los trabajos de restauración realizados en esta sala (Rubio, 2008). La técnica fundamental fue el vaciado mediante moldes. La gran industria que Contreras montó en torno a los vaciados en escayola tenía su germen inicial en las decoraciones de la Alhambra, donde encontró un recurso inagotable del que poder sacar cientos de motivos diferentes, multiplicados por miles de combinaciones posibles.

El desarrollo de la técnica para la reproducción de motivos decorativos se implantó gracias a la visita de dos artesanos franceses que dejaron la técnica conocida como “apretón de barro” en 1837 (AHA, 1837: Legajo 228). Esto supuso una revolución en las restauraciones del edificio, ya que permitió reproducir los motivos originales a la misma escala sin perder ningún detalle. Esta técnica se manejó en las restauraciones de la Alhambra desde entonces hasta bien entrado el siglo XX¹⁰.

En el tratamiento de limpieza que se efectuó sobre todas las yeserías del piso bajo durante la intervención realizada por el Taller de Yeserías y Alicatados del Patronato de la Alhambra en 2003, se pudo comprobar que no hay presencia de yeserías originales nazaríes (Rubio, 2008: 91). Todas las que actualmente decoran los paramentos están realizadas en motivos vaciados en escayola durante el siglo XIX.

Los trabajos en escayola de esta sala son muy cuidados y precisos, tanto en el ataire de placas, como en la talla de modelos y vaciado de copias. En ningún motivo se observa la impronta dejada por el barro en la técnica del apretón, lo que indica que los modelos fueron repasados y tallados con sumo detalle. Tras obtener los motivos originales de otros lugares de la Alhambra, se llevaba a cabo la reproducción de los mismos mediante el empleo de moldes de azufre, según nos indica en sus memorias de obras el propio Contreras en la partida de gastos del mes de noviembre de 1864 (AHA, 1864: Legajo 297-13). En ella figura la compra de aceite como material para desmoldar los moldes de azufre. Utilizado probablemente para motivos de pequeño formato y motivos a escala utilizados para la producción de maquetas. Y para motivos de mayor tamaño, también pudo utilizar los moldes duros de escayola barnizados con gomalaca y aplicando también el aceite como material para desmoldar (Rubio, 2012:551-554).

El cuidado en los detalles y acabados nos habla de la participación de artesanos perfeccionistas y virtuosos en el manejo del yeso, que en un alarde de recursos técnicos realizan a la perfección la talla de las digitaciones del ataurique, incluso llegando a generar formas muy complejas, verdaderos laberintos en el recorrido del tallo. Tras varias décadas de experiencia en las yeserías nazaríes como Jefe del Taller de Restauración, queremos destacar detalles del ataurique donde en ocasiones rebasa los límites de su espacio para unirse con el motivo siguiente de la cartela, recurso que no es frecuente en una yesería original nazarí.

Esta maestría en la técnica del trabajo con yeso, está patente también al observar que las planchas vaciadas en escayola en esta sala, no presentan vacuolas producidas por burbujas de aire. Esto quiere decir que los vaciadores controlaban perfectamente la masa de escayola y el trabajo con los moldes. Este nivel en la calidad del producto sólo se conseguía con una dilatada experiencia adquirida con muchas horas de trabajo en taller.

¹⁰ Sabemos por ejemplo que Antonio Santiesteban Márquez la utilizaría en la réplica del patio de los Leones que realiza para la Exposición Universal de Brusela de 1910.

5.- Originalidad de los motivos de yeso

Como ya hemos mencionado anteriormente, muchos de los motivos decorativos en los diferentes soportes materiales de la sala de las Camas fueron copiados de otros espacios de la Alhambra. Lo mismo ocurre en el caso de los motivos en yeso, ya que tras las intervenciones de José Contreras, se perdieron la gran mayoría de las decoraciones originales nazaríes, y para sustituirlas se copiaron motivos de otras áreas del conjunto. Para ello se hicieron reproducciones a escala 1:1.

Surgieron algunos problemas cuando estas copias tuvieron que ser adaptadas a la estructura y dimensiones de los paramentos de la sala. El proceso de adaptación motivó que en algunos casos se tuviesen que cortar o ajustar decoraciones para que pudieran encajar con el resto de paños y fajas decorativas. Esto sucede en la faja epigráfica en cursiva del lema dinástico que recorre toda la sala, en especial en el dintel y las jambas de los dos arcos que arrancan del muro norte donde están incompletos ya que no introducen un cuadrante en el cambio del plano horizontal del dintel con el vertical de la jamba. Este error no se aprecia en los dos arcos del paramento opuesto, que sí siguen el modelo nazarí e introducen un cuadrante en el cambio de plano horizontal al vertical. En el diseño nazarí los frisos epigráficos tienen continuidad sólo cuando son versos poéticos, pero no cuando son lemas o frases repetidas como en este caso.



Ilustración 8.- Detalle de las adaptaciones y recortes en el inicio y final de las cartelas epigráficas con el lema dinástico, y marco de uno de los arcos con friso epigráfico sin cuadrante. Fotografía del autor.

Tras la intensa búsqueda realizada mediante la observación directa de las decoraciones de otros lugares de la Alhambra que fueron utilizadas en esta sala, sabemos que salvo los motivos claramente copiados del Mexuar, o Torre de Machuca, el resto son muy similares a los típicos motivos del estilo nazarí que inundan la Alhambra, por lo que podrían haber sido copiados de muchos espacios diferentes. En estos casos los motivos están mejor adaptados, y la diferencia con los originales reside en la ausencia del recorrido de algún pequeño tallo, algún motivo vegetal, o rombos con epigrafía en cursiva o en cúfico, etc.

En cuanto a la utilización de motivos epigráficos, en muchos de ellos se puede comprobar, la presencia de errores y cambios de las letras talladas, lo que indica por un lado el desconocimiento de la lengua árabe de estos artesanos, y por otro que no fueron copiados de otros existentes realizados por un calígrafo nazarí, caso de las cartelas del intradós de los arcos de las Camas.



Ilustración 9.- Motivo epigráfico de la clave de uno de los arcos de la cama Este. Fotografía del autor.

Por último, hemos comprobado que hay ciertos motivos originales en esta sala, que no fueron copiados de otros lugares de la Alhambra. Sabemos que José Contreras desmontó las decoraciones de la sala, y es posible que se pudieran haber sacado vaciados de las decoraciones que desmontó, antes de que estas se perdieran. Quizás los motivos novedosos que hoy encontramos en esta sala correspondan a estas copias, o a motivos inspirados en ellas.

6.- El color y su aplicación

Todas estas nuevas tallas en madera y yeso realizadas por el taller se policromaron en diferentes colores a imagen de las originales nazaríes. Sabemos que Rafael Contreras consideraba el color como uno de los rasgos más importantes de la Alhambra, por lo que prestó gran atención a su recuperación. Pero ni él, ni los hasta cuatro pintores más que formaban el taller, conocían la utilización del color en época nazarí; ya que todos se había formado en el clasicismo. Es posible que su inspiración estuviera influenciada no solo por sus observaciones directas del color que aún se conservaba en el edificio, sino también por las corrientes del diseño que venían desde Europa.

El siglo XIX fue testigo de la gran revolución del color en la arquitectura, que estuvo liderada por personajes como Gottfried Semper u Owen Jones y la teoría del color que desarrolló este último a partir de las decoraciones de la Alhambra. Tanto Jones como Contreras se encontraron con una Alhambra casi por completo desnuda de color. Sus interpretaciones se basaron en la observación de los pocos restos que aun se conservaban. En el caso de Contreras seguramente pudo estudiar el trabajo de Jones en sus primeros años en la Alhambra, ya que el arquitecto Salvador Amador¹¹ fue suscriptor a *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* de Jones. La confianza que Contreras tuvo en sus capacidades le llevó incluso a criticar en sus memorias de restauración de agosto de 1864, las restauraciones realizadas en el siglo XVI por los fallos cometidos en las reposiciones del color por la falta de detalles y precisión. Contreras no escatimará ni esfuerzos ni materiales en conseguir el mejor resultado final. Éste nunca fue el esperado por la comunidad artística, y su aplicación del color en la sala fue duramente criticado por la prensa local que describe la sala de Camas tras su restauración como el “traje de luces de un torero” (Bermúdez, 1992: 20).

El estudio de los colores de época nazarí en el conjunto de la Alhambra revela unos colores básicos y primarios que se van cambiando en los diferentes niveles de una talla en yeso. En la mayoría de los casos se alternan el color rojo de los fondos, con el color azul en los motivos vegetales de atauriques, palmetas, frutos, etc. Se incluye una tercera tonalidad de color amarillento y reflejo metálico conseguido utilizando la hoja de pan de oro, nunca con pigmento amarillo. Esta hoja se aplica sobre todo en motivos epigráficos (ya sean cursivos o cúficos), además de conchas o veneras, frutos, cadenetas, etc, dependiendo de la composición del motivo. Aunque éstas son las tres tonalidades principales en la policromía de las yeserías nazaríes, también se alternarán con el tono blanco y el negro. El blanco proviene del fondo de la capa de imprimación final aplicado sobre el yeso, y el negro se emplea para perfilar ciertos motivos dibujados en elementos planos, como cintas o piezas de mocárabes, o en elementos vegetales, cadenetas, perlarios, fustes de columnas, etc.

A pesar de que en líneas generales, la aplicación del color llevada a cabo por el taller de Contreras siguió el esquema nazarí, encontramos algunas diferencias fundamentales basadas en errores de interpretación y falta de conocimiento, como la utilización del color verde y el marrón. Estos dos colores se encuentran a veces en yeserías originales, pero casi con toda probabilidad no fueron aplicados por los alarifes nazaríes, sino que son productos de las alteraciones provocados por el envejecimiento y la transformación de los materiales. Así sucede con el tono marrón originado por la oxidación de algunos pigmentos rojos que llevan plomo y se transforman en sulfuro de plomo de un tono marrón oscuro. Lo mismo ocurre con el tono verde, que aunque es muy frecuente encontrarlo en esmaltes sobre cerámica y en decoraciones sobre madera, en yeso raramente se encuentra, y cuando aparece corresponde a un color verde aplicado en épocas recientes, o a una alteración en el color azul. Esta alteración se da en algunos motivos en los que se ha utilizado la azurita un mineral de tono azul intenso, que al tener una composición mineralógica muy inestable tiende a virar a tonos verdosos mas estables, como es el sulfuro de cobre de la atacamita y paratacamita (Llorent-Martínez, 2014), alteración que se ve en muchas decoraciones de yeso de los diferentes espacios de la Alhambra. Jones ya apuntó esta anomalía al observar

¹¹ El arquitecto Salvador Amador trabajó en la Alhambra, y aunque coincidieron por poco tiempo, este llegó a estar al cargo de rafael Contreras por un breve periodo.

que el verde no le parecía un color original ya que en el fondo de las grietas se podía ver el azul (Jones, 1842–45: 164).

Tras numerosos análisis internos realizados en el Departamento de Restauración del Patronato de la Alhambra y la experiencia adquirida en más de 28 años de trabajos con yeserías nazaríes, podemos afirmar que otro error llevado a cabo por el taller en la aplicación del color, fue el desconocimiento a la hora de utilizar el color para darle volumen a la arquitectura, mediante la transparencia en los colores como hacían los nazaríes. La explicación de este desconocimiento la encontramos en las capas y materiales utilizados en la yesería realizada con moldes. Los nazaríes, conocedores o no del efecto que más tarde se produciría, aplicaban los pigmentos sobre una capa blanca final de terminación a base de sulfato cálcico y aceite de linaza que tenía un color blanco traslucido muy vivo, obtenido gracias a la capa de arcillas de tono naranja intenso que se encuentra debajo. Esta capa naranja era el rastro que dejaban las arcillas utilizadas para desmoldear la pieza en el proceso de vaciado por moldes, que además funcionaba como un reflectante que proporcionaba calidez y transparencia a los colores nazaríes, que se aplicaban más tarde directamente sobre la capa blanca de terminación (Rubio, 2008:194-218). Este efecto se diluye en el siglo XVI, al perderse la técnica nazarí de utilizar las arcillas como material para desmoldear sobre moldes duros. Tras la consulta de las legajos del AHA sobre las listas de compra de materiales para la restauración del baño, y el resultado de análisis realizados (Arjonilla, et al 2018), podemos confirmar que Contreras no conseguirá este efecto porque una vez realizado el ataire de todas las placas y motivos, terminaba sus yeserías con una capa de imprimación blanca a base de pigmento blanco de albayalde y blanco mineral, con los que igualaba todas las diferentes tonalidades de la escayola. Por tanto los pigmentos utilizados se aplicaban directamente sobre esta capa, haciendo los colores muy opacos y pesados, lejos de la luminosidad, intensidad y transparencia de los aplicados por los nazaríes.

119

Aplicar una capa de imprimación coloreada de base para conseguir un efecto luminoso en los colores no fue un hecho aislado de época nazarí, y tuvo su trascendencia en venideras manifestaciones artísticas. Francisco Pacheco indica que se utilizó en las técnicas pictóricas para las encarnaciones en el siglo XVII (Pacheco, 1982: 122). Así mismo, en el análisis de la mayoría de las esculturas del barroco granadino y andaluz, se detecta la presencia de una capa de albayalde o blanco de plomo mezclado con bermellón o una capa de minio como capa de imprimación. Esta base es de tono anaranjado, y se colocaba bajo la capa final de policromado, con el objetivo de conseguir la transparencia de los colores y acercarse lo máximo posible a la textura de las carnaciones (Sánchez-Mesa, 1972:111). Contreras desconocía esta técnica, y aunque sí utilizó una capa de blanco albayalde, no fue capaz de mezclarla con otros pigmentos para acercarse al color nazarí.

Además de las carencias en las técnicas de aplicación del color, también encontramos algunos errores debidos a arrepentimientos o modificaciones en la aplicación del color por parte de los pintores. En algunos motivos se pueden ver claramente varias manos, unas con gran destreza y experiencia y otros con un acabado algo burdo, por lo que claramente en esta sala intervinieron pintores de muy diversa calidad. Es muy posible que esto se debiera al hecho que ya hemos comentado con anterioridad de que en ocasiones los propios oficiales formadores hacían las veces de pintores y por lo tanto tenían menos conocimientos en la aplicación del color.



Detalle de los colores y motivos pictóricos de las yeserías de esta sala, donde se aprecian distintos trazos y acabados de las policromías según las diferentes destrezas de los pintores. Fotografía del autor.

Otra de las grandes diferencias con los colores nazaríes son las materias primas utilizadas para producir los colores en el siglo XIX, como por ejemplo cuando se utilizan pigmentos con componentes muy tóxicos como el verde de París, con alto contenido de acetoarsenito de cobre, y que fue después utilizado como uno de los primeros pesticidas en el año 1867 en Estados Unidos.

7.- Conclusiones

La sala de las Cama representó uno de los espacios más orientalistas de la Alhambra, y por lo tanto no es de extrañar que fuera la elegida para los primeros ensayos de las restauraciones adornistas llevadas a cabo por la familia Contreras en el siglo XIX. El completo desarme de las decoraciones en la década de 1840, permitió a Rafael ensayar las técnicas del vaciado y reposición de decoraciones en un lienzo desnudo, copiando motivos de otras estancias y creando así un espacio totalmente nuevo.

Gracias a los documentos del Archivo del Patronato de la Alhambra podemos documentar la participación de grandes artesanos en estas obras y así deducir cuál era el organigrama del taller, dividido por oficios: oficial formador o “arabesquero”, vaciador, tallista, pintor, etc. Todos estos artesanos participaron en las obras que “orientalizaron” este espacio, creando una sala que define perfectamente el estilo alhambrista que se estaba gestando. Para conseguir este acabado, no se escatima ni en personal ni en recursos económicos. La gran calidad de los artesanos que trabajaron en esta sala queda patente observando la minuciosidad y elegancia de la mayoría de los motivos utilizados para la redecoración de la misma, tanto en los copiados de otras partes de la Alhambra como en los motivos que seguramente se copiaron y adaptaron de los originales de la sala antes de su desaparición.

Aunque encontramos errores estilísticos motivados por la falta de espacio o por el desconocimiento del estilo nazarí o la lengua árabe, lo cierto es que la calidad de las decoraciones de esta es exquisita. Por lo tanto, si bien el desarme y destrucción de decoraciones originales fue un completo error, podemos afirmar que el empeño por recuperar el esplendor de la sala tal y como Rafael Contreras imaginaba que debió de ser, le llevó a rodearse de grandes artesanos. Así, aunque la interpretación de Contreras de la sala de las Camas fue un gran despropósito, y la pérdida de la estructura y los motivos originales fue devastadora, debemos destacar la gran valía de los artesanos, cuya maestría se puso al servicio de una dudosa dirección.

Así mismo, el estudio del color nazarí llevado a cabo por Rafael Contreras muestra errores de interpretación, como la utilización de los tonos verdes, marrones o morados. Observamos también cómo no fueron capaces de imitar los colores nazaríes debido al desconocimiento de los materiales y técnicas utilizadas originalmente, lo que llevó a un resultado de colores planos y sin vibración alguna.

El hecho de que se conserve esta sala hoy en día tal y como fue restaurada en el siglo XIX, nos permite contemplar el trabajo de los artesanos de la época, sus técnicas y su estilo, dirigidos por la figura de Rafael Contreras. Si bien la controvertida restauración terminó con la redecoración de la sala nazarí y la pérdida de motivos originales, es cierto que esta sala es fundamental para la historia de la Alhambra como vestigio claro de la situación del conjunto en el siglo XIX y los cambios que sufrió durante las restauraciones adornistas.

8.- BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

AGP: Archivo General de Palacio

AHA: Archivo Histórico de la Alhambra

AGP Fondo personal, caja 16808, expediente 2

AHA Legajo 203-2, 1856

AHA Legajo 300-1. 1852

AHA, Legajo 300-2. 1853-54

AHA Legajo 220 – 1857

AHA Legajo L-294-17, 1864

AHA, Legajo, Libro 16, 1865

AHA Legajo, Libro 16-4, 1866

AHA Legajo 297-13, Octubre 1864

AHA Legajo 228, 1837

AHA Legajo 297-13 Noviembre 1864

ARJONILLA UREÑA, M.A. et all. (2018) “Romantic restorations in the Alhambra monument: spectroscopic characterization of decorative plasterwork in the Royal Baths of Comares”. *Journal of Raman Spectroscopy* (admitida para su publicación).

BARRIOS ROZÚA, J.M. (2009). “Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra: Salvador Amador frente a Narciso Pascual y Colomer (1846-1849)”, *Reales Sitios*, 180, pp. 47-70.

BERMÚDEZ LÓPEZ, J. (1992). *Arqueología de mantenimiento en el conjunto monumental de la Alhambra. Antecedentes para una definición actual.*” en *Arqueología del Monumento, Actas de los III Encuentros sobre Arqueología y Patrimonio*. Salobreña: Ayuntamiento de Salobreña, p. 20.

BERMÚDEZ PAREJA, J. (1974-75). “El baño del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada, disposición primitiva y alteraciones”, *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11, pp. 99-116.

CAVANAHER MURPHY, J. (1802-1809). *Descripción de la Alhambra de Granada*. Plancha XXV, p. 11.

CONTRERAS, R. (1878). *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Cordoba y Sevilla*. Madrid: Ediciones Imprenta y litografía de A. Roderó.

DAVILLIER, C. Y DORÉ, G. (2009). *Viaje por Andalucía*. Prólogo de Alberto González Troyano. Madrid: pp. 91.

DÍEZ JORGE, E. (2004) “Purificación y placer: el agua y las mil y una noches en los Baños de Comares”, *Cuadernos de la Alhambra*, 40, pp. 123-150.

DÍEZ JORGE, E. (2007) “Los alicatados del Baño de Comares de la Alhambra, ¿Islámicos o cristianos?”, *Archivo Español de Arte* LXXX, 317, Enero-Marzo, pp.25-43.

GIMÉNEZ-SERRANO, J. (1864). *Manual del artista y del viajero en Granada*. Granada: Ed. J.A. Linares, pp. 114.

GONZÁLEZ PÉREZ, A. (2017). *Las maquetas de la Alhambra en el siglo XIX: Una fuente de difusión y de información acerca del conjunto nazarí*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

JONES, O. AND GOURY, J. (1842-45). *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, from Drawings Taken on the Spot in 1834 by the Late M. Jules Goury and in 1834 and 1837 by Owen Jones, Archt. With a Complete Translation of the Arabic Inscriptions, and an Historical Notice of the Kings of Granada, from the Conquest of That City by the Arabs to the Expulsion of the Moors, by Mr. Pasqual Gayangos*, 2 vols, London: Ed. Owen Jones, p. 164.

LLORENT-MARTÍNEZ, E.J. et all. (2014). “Identification of lipidic binding media in plasterwork decorations from the Alhambra using GC–MS and chemometrics: Influence of pigments and aging”, *Microchemical Journal* 115, July.

ORIHUEALA UZAL, A. (2008). “La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890), ¿Modernidad o provisionalidad?” en J.A. González Alcantud y A. Akmir (eds.) *La Alhambra, lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Ed. Comares, pp. 126-152.

PACHECO, F. (1982). *Arte de la Pintura. Concepto Técnicas Colores y Medios en el Siglo de Oro*. 1649. Madrid: L.E.D.A Ediciones, 2ª Edición, p. 122.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (2007). “La Alhambra restaurada: de ruina romántica a la fantasía oriental”, en J. Piñar Samos y C. Sánchez Gómez (eds.) *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Granada: T.F. Editores, pp.83-98.

RUBIO DOMENE, R. (2008). “La sala de las Camas del baño de Comares de la Alhambra. Datos tras su restauración”, *Cuadernos de la Alhambra*, 43, pp. 152-171.

RUBIO DOMENE, R. (2010). *Yeserías de la Alhambra, Historia, Técnica y Conservación*. Granada: Editorial Universidad de Granada, Patronato de la Alhambra, p. 94.

RUBIO DOMENE, R. (2012). “Técnicas de trabajo con moldes en la yesería Nazarí, y su posterior evolución”. Actas Congreso REMAI. Granada: Ed. Patronato de la Alhambra, pp. 543-558.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1972). *José Risueño, Escultor y Pintor Granadino (1665-1732)*. Granada: Ed. Universidad de Granada, p. 111.

SERRANO ESPINOSA, F. (2012). “La Familia Contreras (1824–1906): Ochenta Años de Intervenciones en el Patrimonio Hispanomusulmán y Difusión del Alhambrismo. Nuevas Aportaciones en La Línea De Investigación”, en Actas Congreso REMAI. Granada: Ed. Patronato de la Alhambra, p. 110.

TORRES BALBAS, L. (1945) “La mezquita de la Alhambra y el baño frontero”, *Revista Al-Andalus*, pp. 116-214.