

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

GRANADA (1563 – 1853): TRES SIGLOS DE
EVOLUCIÓN URBANA A TRAVÉS DE LA ESTAMPA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. CARLOS SÁNCHEZ GÓMEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. ANTONIO ALMAGRO GORBEA



GRANADA

MMV

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

GRANADA (1563 – 1853): TRES SIGLOS DE
EVOLUCIÓN URBANA A TRAVÉS DE LA ESTAMPA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. CARLOS SÁNCHEZ GÓMEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. ANTONIO ALMAGRO GORBEA



GRANADA
MMV

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

GRANADA (1563 – 1853): TRES SIGLOS DE
EVOLUCIÓN URBANA A TRAVÉS DE LA ESTAMPA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. CARLOS SÁNCHEZ GÓMEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. ANTONIO ALMAGRO GORBEA

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
EL DÍA DIECISIETE DE FEBRERO



GRANADA

MMV

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. CARLOS SÁNCHEZ GÓMEZ

GRANADA (1563 – 1853):
TRES SIGLOS DE EVOLUCIÓN
URBANA A TRAVÉS DE LA
ESTAMPA

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

QUIERO EXPRESAR MI PROFUNDA EMOCIÓN y el total agradecimiento a esta Real Academia por el alto honor que me ha concedido al acogerme como miembro numerario. Me pregunto los motivos por los que he sido elegido, ya que no me reconozco méritos y no encuentro más respuesta que mi manifiesto amor por mi ciudad.

Mi más sincero agradecimiento a Don Antonio Almagro, Don Cayetano Aníbal y Don Juan Vida, Académicos que promovieron mi candidatura para formar parte de esta corporación. Permítanme nuevamente, una especial mención a Don Antonio Almagro, amigo y compañero, por haberle quitado el tiempo, que emplea en tareas más importantes, para contestar este discurso.

También deseo dedicar mi emocionado recuerdo a Don Francisco Izquierdo, Académico y amigo recientemente desaparecido, que guió mis inquietudes en materia iconográfica y de amor por los libros de Granada.

Nací en la calle San Miguel Alta, en el Barrio de Gracia, donde entonces, mil novecientos cincuenta, la ciudad terminaba y comenzaba el campo.

A mediados de la década, mi familia se trasladó a una nueva vivienda situada al final de la calle Recogidas, en un edificio de siete plantas, producto del llamado Plan de Alineaciones del 1951. Éste fue uno de los primeros bloques que rompería el maravilloso equilibrio del crecimiento natural de la ciudad; por esta circunstancia, mis primeros recuerdos van ligados a esa imagen desgraciadamente desaparecida de fusión de la ciudad con el campo. Para ir al colegio me adentraba en la ciudad por la Placeta de Gracia y las calles Jardines, San Miguel Alta, Callejón de Nevot (hoy Obispo Hurtado) y Carril del Picón. Para volver me gustaba hacerlo por las veredas que delimitaban las huertas sobre las que hoy están trazadas las calles de Emperatriz Eugenia, Trajano, Plaza de Menorca y Pedro Antonio de Alarcón.

Sin embargo, el interés por nuestro entorno y la curiosidad por aquellos acontecimientos que a lo largo del tiempo han modelado el paisaje que habitamos no constituye una herencia que nos venga naturalmente dada por la mera cercanía. En ocasiones, es necesario tomar cierta distancia y estar atentos a las indicaciones de quienes nos preceden y nos instruyen en el conocimiento. Merced a tales circunstancias, esos paisajes de la infancia toman entonces nuevos valores y calidades. En este breve recuento de experiencias personales, adquiere un importante papel el recuerdo, años más tarde, de dos profesores de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, que despertaron en mí la inquietud por el conocimiento histórico de mi ciudad. Fue el día que defendí el proyecto fin de carrera cuando Don Rafael García Diéguez, Secretario del Tribunal, me llevó a su casa y, entre otras inolvidables cosas, me regaló una colección de fotografías de Granada realizadas en el siglo XIX y que habían pertenecido a su padre. Tan maravilloso regalo constituyó el inicio de una actividad documentalista y coleccionista que ha marcado mis aficiones. Un año más tarde, cuando le enseñaba el estudio que tenía alquilado en la que hoy es mi casa, Don Rafael Manzano Martos, maestro y oriente de mi vida profesional, me descubrió su importancia y la necesidad de localizar en libros y fotografías información sobre las posibles transformaciones que había sufrido

el inmueble. La unión de esos dos momentos en mi vida me han impulsado desde entonces a perseguir, localizar y conseguir cualquier representación o imagen de mi ciudad; pero también al estudio de esas imágenes, buscando en ellas elementos arquitectónicos desaparecidos y transformaciones en la piel urbana.

No creo decir nada nuevo al señalar los valores documentales que atesora el grabado y la estampa en general, pero sí es importante destacar su riqueza en cantidad y calidad cuando de esta ciudad se trata. Porque Granada es una de las urbes españolas que cuenta con más repertorio iconográfico publicado. Quizás sea el hecho trascendental de su conquista por los Reyes Católicos, el motivo que originó el interés por su conocimiento. La primera obra impresa que conocemos, donde se describen las circunstancias extraordinarias de la Toma de Granada es el “breve” de Treperel (París 1492) “*La trescelebrable digne de memoire et victorieuse prise de la cite de granade*”, que se escribe en Granada el 10 de Enero de 1492 y narra con detalle cómo fue la entrega de la ciudad. No existe ninguna imagen contemporánea que represente tan importante hazaña y que hoy sería portada en los principales medios de comunicación.

La primera representación iconográfica conocida de la ciudad de Granada la encontramos en los relieves de las sillerías del coro de la Catedral de Toledo, realizados por el maestro Rodrigo en 1495. Describe en ellos secuencias relativas a la toma de Granada, representando la entrega de la llave de la ciudad. En primer plano, los Reyes Católicos a caballo con su séquito, a los que un Boabdil arrodillado ofrece la llave. Inmediatamente detrás, una vista de la ciudad en perspectiva caballera, con su doble recinto murado y, en su interior, el caserío compacto representado con sus características cubiertas de teja curva y rejas de forja. El río Darro cruza la ciudad, bajo uno de sus puentes. En el centro y en lo más alto, la Alhambra con sus torres y murallas. Más al fondo y a la derecha, tres torres cilíndricas rematadas con chapiteles representan los Alixares.

La siguiente representación iconográfica en orden cronológico es una pintura flamenca atribuida a Petrus Christus -titulada *Virgen con el Niño* o *Virgen de Granada*- que se encuentra en la colección Mateu de Barcelona. Se trata de un óleo sobre tabla con unas medidas de 78 x 54 cm., que tiene como motivo principal la “Coronación de la Virgen”, a la que acompañan dos ángeles con túnicas azules que sostienen en el cielo la corona. Entre éstos y la Virgen, el pintor introduce la ciudad de Granada y su paisaje. No es una vista imaginaria, como era usual en estas pinturas flamencas, sino una verdadera imagen de la ciudad amurallada, donde se distinguen perfectamente puertas, plazas y edificios concretos, como la Puerta de Bibarrambla, la plaza del mismo nombre y la mezquita mayor con su alminar. La representación topográfica coincide a grandes rasgos con la realidad, permitiendo distinguir perfectamente lugares tan singulares como la Torre del Aceituno, las Torres Bermejas o el Castillo de Bibataubín. La ciudadela de la Alhambra, con su mezquita y alminar, está también presente, completándose con un edificio que surge entre la arboleda al fondo del bosque de la Alhambra: se trata del Carmen llamado del Gran Capitán, hoy conocido como Carmen de los Chapiteles.

Estas dos representaciones iconográficas que hemos descrito son piezas únicas, pero nos estamos acercando cronológicamente al nacimiento de las representaciones seriadas, que van a ser el hilo conductor de este discurso. A mediados del siglo XVI comienzan a editarse y difundirse las primeras obras conteniendo vistas y descripciones de ciudades. Para entonces, han avanzado suficientemente las técnicas de impresión y de representación, permitiendo la confección de planchas calcográficas a partir de dibujos tomados del natural y facilitando así su reproducción con gran calidad. La primera de estas publicaciones es *Urbivm Praecipvarum Totivs Mvndi*, más conocida como *Civitates Orbis Terrarum*. Los editores y autores de esta magna obra fueron el clérigo Georg Braum, natural de Colonia, y los grabadores Frans Hogenberg y Simon Novellanus. Consta de seis partes, que fueron publicadas entre los años 1572 y 1617, conteniendo láminas que son grabados calcográficos basados en su

mayor parte en dibujos realizados *in situ* por Joris Hoefnagel (1542-1600), natural de Amberes. Concretamente, los dibujos correspondientes a Granada fueron realizados entre 1563 y 1565.

La obra completa consta de 361 láminas, de las que 28 representan 45 vistas de 35 ciudades españolas. Granada, presente con 4 láminas y 4 vistas, es la que cuenta con mayor número de ilustraciones, no sólo de España sino de todas las incluidas en la obra que, en número de 531, constituían las urbes más importantes del orbe conocido.

En el volumen correspondiente a la Parte I, publicado en 1572, aparecen dos láminas con vistas de nuestra ciudad. En la primera de ellas Granada comparte plancha (469 x 323 mm.) con Barcelona. La de Granada es una representación de la ciudad en la lejanía y desde la vega, con unos personajes en primer plano y una pequeña cartela en el ángulo inferior derecho, donde se relatan en latín ciertas características y datos históricos de la ciudad, consignando erróneamente el año de 1480 como el de su conquista a los Sarracenos. Esta lámina no está fechada y tampoco cuenta con ninguna referencia a Hoefnagel, siendo además la que menos información urbanística y arquitectónica aporta. Probablemente constituye una copia de alguna representación anterior, pues la imagen de Granada rodeada de murallas y sin ningún edificio extramuros no se corresponde con el crecimiento urbano de la ciudad en ese momento. Tampoco el perfil topográfico se corresponde con la realidad y cuesta trabajo identificar y ubicar edificios concretos, incluyendo la Alhambra, impidiendo fijar el punto concreto desde donde está tomada. Esta representación sigue la línea, aunque mejorada, de las típicas incluidas en las obras de principios del siglo XVI, como las que ilustran la obra *Antigüedad y grandezas de España* de Pedro de Medina, donde una xilografía con río sirve para representar a Sevilla y a Toledo y otra con montañas a Ronda y Granada.

De las cuatro vistas publicadas, esta primera es la más difícil de encontrar, dado que sólo aparece en algunos ejemplares de la edición príncipe de la Parte I (1572), al haberse producido la rotura de la plancha durante la impresión. Ya

en el ejemplar que he estudiado, la plancha ha comenzado a romperse y presenta una fisura de más de 1 cm. en el ángulo superior derecho de la vista de Granada. Al partirse la plancha, continuaron utilizando la parte superior correspondiente a Barcelona y se completó la composición con una nueva plancha, que representa a la ciudad de Écija. Ésta es la razón por la que en el resto de la primera edición y en las 16 siguientes –publicadas entre esa fecha y 1624– sea Écija la vista que acompaña a Barcelona. La otra lámina de Granada que aparece en la Parte I representa también la ciudad desde la vega, pero desde un punto de vista más cercano y con más nivel de detalle. Se trata de una vista que ocupa la totalidad de una plancha de 511 x 326 mm., enmarcada con una cenefa y una historiada cartela central realizada con trabajo de *rollwork*. Sobre éste se despliegan personajes, águilas, estandartes, guirnaldas, granadas, etc., conteniendo la información sobre su dibujante y fecha de realización –Georgius Hoefnagel, 1563– así como la numeración y rotulación relativa a edificios concretos. En primer plano aparece una curiosa secuencia de personajes y en segundo otra más desdibujada y próxima a la ciudad; entre ambas secuencias se despliega el terreno natural, algo muy similar a lo que sería el paisaje rural de la Vega de Granada hasta bien pasado 1960. La topografía también se corresponde con la realidad, aportando elementos que es posible valorar y utilizar para concretar así hasta el punto de vista elegido por el dibujante, que coincidiría con la actual Plaza del Gran Capitán.

Entrando a valorar la información que aporta, hemos de referirnos en primer lugar a la Iglesia de San Cristóbal (1), que destaca a la izquierda de la vista por su singularidad como hito, merced a su torre recientemente construida (1559), de la que Henríquez de Jorquera nos habla como la “altísima Torre” que, por estar ubicada en una de las colinas más elevadas de Granada, la hacía visible desde gran distancia. Los terremotos acaecidos en 1804 afectaron gravemente a la construcción, obligando a demoler parte de la misma, que quedó con la altura que hoy vemos.

En la parte central en la plancha llama la atención la curiosa representación de la Iglesia de San Andrés (2), no apreciándose en el dibujo vestigio alguno de la torre, terminada de construir en 1542. También en el centro de la plancha destaca un edificio por su situación y por el detalle con el que está dibujado, apareciendo rotulado en la cartela central como *Los Teatinos* (3). Se representa como un edificio con arcos y columnas, contando con siete vanos en dos plantas y las letras I.H.S. en su cubierta. Por su situación y triangulación sobre plano, coincide con la actual Facultad de Derecho y es conocido que dicho edificio –el Colegio de San Pablo– fue la sede de la Compañía de Jesús. La representación del grabado es la de un lateral del claustro del patio principal de dicho edificio en construcción y cuya orientación coincide con la grafiada en el dibujo. El claustro, aquí representado por primera vez, sería copiado hasta la saciedad en otros grabados con esta forma inacabada hasta bien entrado del siglo XVIII, aumentando su importancia y fijándolo como edificio singular de la ciudad.

En el contexto general de esta lámina, se aprecia que la ciudad ha crecido, desbordando ya el recinto amurallado, de tal modo que las nuevas edificaciones ocultan las murallas y sus puertas. A la derecha del claustro de los Teatinos puede observarse aún un paño de muralla y una puerta de la ciudad; se trata de la *Bab al Murdi*, que estaba situada en la confluencia de las actuales calles Escuelas y Málaga. Se aprecia también claramente el doble recinto murado que iba desde la Puerta de Elvira hasta la Puerta del Corriño (Bab al Masda), en el inicio de la actual calle Capuchinas por la Plaza de la Trinidad. En este lugar se ensanchaba el recinto murado para albergar el arrabal de la Rambla, que da nombre a la Puerta de la Rambla, actual Bibarrambla. Por encima de este recinto amurallado, el grabado muestra una zona boscosa –*El bosco* (4)– que coincide con la ladera norte de la colina de la Asabica, evidenciando que esta zona siempre estuvo arbolada. No ocurre lo mismo con la ladera oeste, bajo la Torre de la Vela, que aparece completamente desprovista de vegetación, dando ocasión al grabador de la plancha para rotular el nom-

bre de Granada. El *Generalipha* (5) y *S. Helena* (6), castillo del que quedan aún importantes restos, nos acercan a la Alhambra, bien representada gráficamente en esta calcografía, destacando la Alcazaba –*El Castillo Major* (7)– y la Torre de la Vela en primer plano, con su cuerpo de campana y la cruz que lo remataba. El dibujante quiere diferenciar con una numeración propia lo que él considera *Palatio Real Antiquo* (9) (los palacios de Comares y Leones) del *Palatio Real nuevo* (8) (Palacio de Carlos V).

Con el número (10) aparece rotulado *El Castillo Atohin*, pero está claro que lo que en realidad representa son las Torres Bermejas, pues coincide situación, topografía y línea de perspectiva con el punto de vista, encontrándose también en esa misma dirección el alminar de la *Mesquita* (12), ya coronado con un chapitel y que pocos años más tarde sería conocido como Torre Turpiana, lugar donde se iniciarán las fabulaciones sacromontanas. La *Yglesia Mayor* (19), hoy Catedral, se encuentra representada en avanzado estado de construcción, con la girola y cúpula mayor ya terminadas, rematadas con una gran cruz y ya en uso. El arranque de las cinco naves cimbradas se aprecia con claridad. Acaba de morir Diego de Siloe y las obras están a la espera del nombramiento del nuevo maestro mayor.

La última gran Torre del recinto murado coincide en su posición con la Puerta de la Rambla (Bab al Rambla), en cuyo flanco se representa un edificio de magnífica factura y representación: El Hospital Real (18). No se trata de un error, porque verdaderamente en ese año de 1563 era el Hospital Real de Granada, aunque ya se estaba construyendo en el otro extremo de la ciudad el que después sería conocido por ese nombre. El entonces Hospital de Inocentes se encontraba ubicado al final de la actual calle Mesones, cerca de la Puerta Real. Había sido construido en 1525 y derribado en la segunda mitad del siglo para levantar en el mismo lugar un Coliseo o Casa de Comedias, cuya construcción finalizó en 1593. Este edificio sería derribado a su vez en 1830, abriéndose sobre su solar la calle Milagro y edificándose viviendas a ambos lados. Más hacia la derecha, al fondo y en la parte alta de una colina, una

sucesión de huecos en el terreno se rotulan con el nº 15 y se identifican como *Las Masmoros* –mazmorras quería decir Hoefnagel– y que no son más que silos construidos por los nazaries para conservar alimentos. La tradición y el hecho de que los Reyes Católicos levantaran en ese lugar una ermita, a la que llamaron de *Los Mártires* (16) en recuerdo a los cristianos que habían sufrido martirio, convirtieron para la posterioridad los silos en mazmorras. Lafuente Alcántara a mediados del siglo XIX ponía en duda dicha tradición.

Las dos restantes láminas del *Civitates Orbis Terrarum* aparecen en la Parte V de la obra, que vio la luz en 1598. Están basadas en dibujos realizados por Hoefnagel en 1564 y 1565 y, aunque en el tomo colocan en primer lugar la de 1565, en la descripción seguiremos el orden cronológico.

La tercera lámina esta compuesta por cuatro recuadros, el más importante de los cuales ocupa los dos tercios superiores de la plancha, representando la vista de la ciudad desde el Oriente, en tanto que los otros tres son detalles o ampliaciones de otras láminas: La Puerta de Siete Suelos, Las Mazmorras y el Aljibe de la Lluvia. Está firmada –*Georgius Huefnaglig Anno 1564*– en el espacio en blanco que separa horizontalmente los recuadros mencionados.

En la vista principal destaca en la parte superior y en el centro la cartela adornada con ramas de granados, en cuyo interior se colocan las 16 leyendas para identificar edificios, topónimos y, por primera vez, personajes. La lámina sigue así la misma línea representativa de las anteriores; en primer término hombres y mujeres bastante detallados, que van caminando o hablando entre ellos, teniendo como fondo la silueta de la ciudad tal y como se ve desde el Oriente. La vista esta tomada desde el Camino del Monte, en un lugar muy próximo a la Chumbera, y en ella se reproducen el castillo de *Santa Helena* (A), el *Generalipha* (B), la torre de la Iglesia de *Sancta Maria* (de la Alhambra) (C), las obras del *Palatio Real nouo* (D) o Palacio de Carlos V, donde se observa una enorme grúa y andamiajes que nos indican que se está trabajando activamente en su construcción; con la (E) sobre la Torre de Comares localiza el

Palatio Real antiguo y el *Castillo maior* o Alcazaba (F). Las siguientes letras identifican la ciudad de Granada (G), diferenciándola ya desde entonces de la ciudad de la Alhambra; (H), (I), (K) son topónimos de pueblos cercanos y la (L) se rotula como *Parte del muro de Granada*, refiriéndose a la Cerca del Obispo D. Gonzalo, llamada así porque según la tradición fue construida con el rescate pagado por la libertad del Obispo D. Gonzalo de Stúñiga en el siglo XV. La (M) nos indica el *Camino de Guadays* (Guadix) y la (N) la *Casa del moro rico*, actual Carmen de los Chapiteles, representado aquí con varias torres y sus respectivas cubiertas de fuerte pendiente. La realidad es que esta casa tuvo tres torreones que se conservaron hasta mediados del siglo XIX, de los que hoy sólo queda uno. Las letras (O) (P) y (Q) nos señalan a tres personajes –*Morisco de Granada*, *Daipha morisca, rica* y *Morisca commun*– que van vestidos a la usanza. Todos ellos aparecen en primer plano en las láminas del *Civitates Orbis Terrarum*, estando copiados sin ningún pudor de los dibujados por Christophe Weiditz treinta años antes.

En el recuadro donde está representada la Puerta de los Siete Suelos –denominada *Porta castris Granatensis, Semper clausa*– observamos que tras la muralla almenada hay un extenso conjunto de edificios que eran parte de la medina de la Alhambra, constituida por viviendas del personal al servicio de los palacios, tenerías, hornos, etc. Esta zona, conocida hoy como el secano, se excavó en el primer tercio del siglo XIX, apareciendo los restos arqueológicos de los edificios que aquí vemos representados.

El recuadro central, titulado *MASMOROS*, representa los silos y la ermita de Los Mártires, con la curiosa escena de dos personajes que han dejado sus caballos atados a un árbol y se acercan a un silo lanzando una plomada para medir su profundidad; esta escena no es más que una ampliación de la segunda plancha anteriormente descrita. El último de los recuadros de esta lámina se titula *ALGIBE* y representa uno de los albercones situados en el Cerro del Sol, que servían para almacenar y regular el agua que fluye por las fuentes y llena los estanques de la Alhambra.

La cuarta y última de las láminas de esta obra lleva como título *GRANATA* y refleja lo que hoy llamaríamos el *sky line* de la ciudad, proyectado sobre el Noroeste. De izquierda a derecha de la estampa se suceden la Iglesia de San Jerónimo, la recortada silueta de la Catedral, colina del Albayzín y, finalmente, una visión completa de la Alhambra que alcanza hasta el Castillo de Santa Elena y el Cerro del Sol. Un sencillo recuadro delimita la plancha, cuyas dimensiones son de 37,3 x 50 cm. La cartela situada en la esquina superior izquierda es una figura geométrica colgada con un lazo de una rama de un granado. En su interior, cuatro letras mayúsculas marcan los barrios de la ciudad: (A) *GRANADA* (parte nueva de la urbe), (B) *EL ALVEISIN* (El Albayzín), (C) *ALHAMBRE* y (D) *ANTIQUERVELA*. Diecisiete números rotulan otros tantos edificios y lugares. En la zona baja central de la plancha, una tabla clavada sobre dos estacas sirve de soporte para la firma y fecha: *Effigiabat Georgius Houfnaglius Anno MDLXV*.

Como todas las vistas de este dibujante, su organización responde a un patrón fijo: unos personajes en primer término, que en este caso son tres mujeres que tocan instrumentos musicales y bailan descalzas; mientras tanto, otros personajes las miran algo más retirados. Más atrás, gentes que entran y salen de la ciudad o campesinos que realizan faenas de arado o cuidado de huertos. Un fondo de árboles separa la ciudad del campo.

La zona que vemos arada, correspondería hoy a los barrios de La Quinta y San Conrado, quedando oculto el río Genil por estar más bajo su cauce. En cambio, representa claramente el cauce del río Darro que sale de la ciudad. Comprobando altitudes topográficas actuales, parece indudable que el dibujo reproduce fielmente la realidad. El punto de vista elegido por el dibujante estaría muy cercano a la actual Plaza de Fontiveros, mirando hacia el noroeste en la dirección de la calle Andrés Segovia. La información iconográfica de esta vista comienza con el nº 1 *S' Hieronymo*, que representa el Monasterio del mismo nombre. En él se halla el ábside y la nave de la iglesia, pero la torre no se representa, aunque en ese momento estaba avanzada su construcción, ya

que no rebasaba la altura de la nave de la Iglesia. El nº 2 lo sitúa sobre una torre que es el alminar de la Mezquita Mayor, aunque rotula en la cartela *Hospital S^r Juan*, sin que sepamos a que hospital se refiere. En tercer lugar la *Yglesia Maior*, La Catedral, dibujada con gran precisión en lo que se refiere a la girola y el ábside ya terminados. Destacan a continuación *S^r Cristoual* (4) con su elevada torre y el *Castillo Atobin* (5) señalando otra vez las Torres Bermejas. El nº 6 sobre la Torre de la Vela, marca el *Castillo Maior* (la Alcazaba de la Alhambra). El nº 7 lo sitúa sobre una iglesia denominada *S^r Francisco*, probablemente por error, puesto que la Iglesia del Convento de San Francisco Casa Grande es la que aparece más hacia la izquierda. Su localización corresponde con la Iglesia de Santa Escolástica, cuyas obras habían finalizado en 1561, contando con una torre similar a la de la Iglesia de San Ildefonso, de buena traza mudéjar. En la colina de la Alhambra identifica el *Palatio Real Nuevo* (8) y *Sancta Maria* (9). Volviendo a la Antequeruela, con el (10) señala una esbeltísima torre coronada con un chapitel, a la que llama *Sanct Genes*, refiriéndose sin duda a la Iglesia de San Cecilio, pues coincide sobre un plano y en línea de perspectiva con ella. En la Alhambra identifica la *Puerta Serrada* (11), refiriéndose a la Puerta de los Siete Suelos, que según la tradición permaneció cerrada desde que por ella salió Boabdil para entregar las llaves de Granada. *Sancta Helena* (12), hace referencia al castillo del mismo nombre y con el nº 13 *Masmoros y los mártires* (14) identifica los mismos lugares descritos en la segunda plancha. Termina la información de la cartela con los números 15 *Gannos antigos* (interpretamos que se refiere a los silos que estarían en desuso), *Sierra neuada* (16) y la *Sierra del Sol* (17), completando así la descripción toponímica de esta vista.

Hacemos notar que la plancha de cobre de esta lámina también se rompió desde las primeras estampaciones, pero la rotura, situada entre el final de las ramas de granado de la cartela y el nombre de GRANATA, es un bocado con forma y tamaño de huella de dedo pulgar; si en los primeros estados sólo se

aprecia un corte curvo, en las últimas ediciones aparece ya el trozo en blanco, indicando la pérdida del fragmento.

Contando con esta profusión de ilustraciones, el *Civitates Orbis Terrarum* tuvo un éxito editorial extraordinario, llegándose a realizar 16 ediciones de la Parte I (11 en latín, 3 en alemán y 2 en francés). La última de ellas se hizo en 1624, cincuenta y tres años después de la edición príncipe, si bien sus láminas fueron objeto de numerosas copias posteriores. Las planchas grabadas para el *Civitates Orbis Terrarum* permanecieron en poder de Abraham Hogemberg, que suponemos era hijo de Frans, hasta su venta en 1653 a Joannes Janssonius, quien las reutilizó en la composición de su libro *Illustrorium Hispaniae Urbium Tabulae*, publicado en Amsterdam en 1657. En esta edición, la plancha de 1563 que hemos descrito aparece recortada a todo lo largo, contando con una nueva cartela más vulgar. En 1664 las planchas pasaron a propiedad de su yerno Joannes Janssonius van Waesberghe. De nuevo en 1694 se subastaron y fueron a parar a manos del cartógrafo Frederic de Wit. Posteriormente Pieter Van der AA compró todo el material cartográfico, en el que estaban incluidas las planchas del “*Civitates*”, a los herederos de Frederic de Wit.

Contemporáneo y paisano de Joris Hoefnagel fue Anton Van der Wyngaerde, conocido en España como Antonio de las Viñas, quien recibió el encargo de Felipe II de que “pintara la descripción de las ciudades, pueblos, villas y aldeas de España”. Wyngaerde, que era un dibujante de dotes excepcionales y con grandes conocimientos de topografía y perspectiva, viajó por España desde 1562 hasta 1570 para elaborar la colección de panorámicas objeto del encargo. Estos dibujos ofrecen una oportunidad única para conocer como eran estas ciudades a mediados del siglo XVI. Pero hay algo más: es tal la perfección de la representación topográfica y la cantidad de detalles coincidentes con edificios que se conservan actualmente, que no sería exagerado decir que son dibujos casi fotográficos.

Wyngaerde realizó tres vistas durante su estancia en Granada en 1567: panorámica desde el Sur, vista desde el Este y vista de la Alhambra desde el

Albayzín. La elaboración de la vista panorámica desde el Sur es la síntesis de tres dibujos preparatorios de distintas zonas tomados del natural y se extiende desde el barrio de San Lázaro hasta la confluencia de los ríos Genil y Darro. Ante la dificultad topográfica de la ciudad que, haciendo justicia a su nombre, se abre como una granada en sus múltiples colinas, el artista se vio obligado a tomar un punto de vista elevado imaginario o, más exactamente, varios puntos de vista, puesto que cada uno de los dibujos preparatorios parciales está tomado desde un lugar diferente. Para realizarlos, Wyngaerde se situó en varios puntos que se hallaban entonces extramuros de la ciudad y que hoy coinciden con la plaza Gran Capitán, la esquina de la actual calle Arandas con Duquesa y la confluencia de la calle Jardines con Puentezuelas. De esta manera, Wyngaerde pudo sacar apuntes directos de todo aquello que estaba en primer plano. Tras esta fachada y sobre ella construye el resto de la ciudad, que no podía ser visto desde un sólo punto de vista real. En consecuencia, las colinas de fondo someramente esbozadas en los apuntes del natural, se han elevado en el dibujo final.

La vista panorámica elaborada desde el sur posee unas medidas de 420 x 1572 mm.; fue ejecutada con pluma, tinta sepia y aguarrás de color, estando firmada y fechada (*Ant^o Van der Wyngaerde 1567*). En su ángulo superior izquierdo, una sencilla cartela rectangular conteniendo 25 letras mayúsculas y 31 números, alberga información sobre 56 edificios o lugares. En su centro, el nombre de GRANADA partido en dos por el escudo de España.

La ciudad es prácticamente la misma que vio Hoefnagel dos años antes, de modo que poco o nada ha cambiado; los límites y edificios son los mismos, pero la perfección del dibujo es tal que podemos imaginar el camino que viene de Sevilla y pasa por la Cruz Blanca- que hoy subsiste en su lugar- para desembocar en la explanada que hay delante del Hospital Real, desde donde observamos que las obras de la torre de la iglesia de San Jerónimo están paradas, pues le han colocado una cubierta de teja provisional a media altura. Desde allí es posible dirigirse a la Puerta de Elvira, en cuyas proximidades se repre-

senta la torre de la Iglesia de la Merced todavía inacabada, para adentrarnos en la ciudad por la calle Elvira y pasar bajo la torre de San Andrés, efectivamente acabada veinticinco años antes, llegar a la Iglesia de Santiago y comprobar la solidez de su torre, que resistió diversos terremotos hasta que el de 1884 la dañó gravemente, siendo derribada en 1886. Podríamos dirigirnos desde allí a la Iglesia Mayor (la Catedral), con sus naves cimbradas y el alminar de la antigua Mezquita Mayor, adentrarnos en la Alcaicería y después subir por el Zacatín hasta llegar a la Iglesia de San Gil, que sería demolida trescientos años más tarde, a raíz de la revolución de 1868. Desde Plaza Nueva, bien podríamos elegir entre subir a la Alhambra por la Cuesta de Gómez o bajar callejeando por la ribera del Darro, hasta salir de la ciudad por la Puerta del Rastro y, ya extramuros, llegar hasta la confluencia del río Darro con el Genil y pasar por el puente para localizar aquel lugar que Anton Van der Wyngaerde utilizaría como nuevo punto de vista para el dibujo de la ciudad desde el Este.

En un lugar cerca de la actual calle Profesor Albareda, en el Barrio de la Quinta, hubo de situarse nuestro personaje para componer el único dibujo de la ciudad desde el este. Trazado con pluma y tinta sepia, está igualmente firmado y fechado –*Ant^o Van der Wyngaerde f. a. 1567*– contando con unas medidas de 228 x 1408 mm. Su calidad es similar a la de los dibujos preparatorios de la vista panorámica desde el sur. En la parte superior y por encima del puente de entrada a la ciudad, en la confluencia de los ríos Darro y Genil, coloca una sencilla cartela rectangular con 24 letras mayúsculas (se hallan repetidas la X y la Y), que marcan otros tantos edificios o lugares. La panorámica abarca desde el Paseo del Violón, donde se observa abocetada la Ermita de San Sebastián, hasta el final del Cerro de los Alijares, donde el artista indica el lugar del palacio del mismo nombre.

Los edificios y lugares que se observan son, en primer lugar, el puente sobre el río Genil, con sus cinco ojos y un trazado totalmente horizontal y no con doble pendiente, tal y como quedó tras la desacertada restauración de

1985. Al fondo, la Iglesia de San Antón con su elevada torre, que sería demolida en 1873. En primer plano, el ensanche del río Genil, en lo que parece la playa de Granada y, tras ésta, la explanada de la actual Carrera de la Virgen, con el edificio del Rastro y la Ermita de la Virgen de las Angustias. A la derecha de la imagen se reproduce el recinto amurallado que arranca desde el Castillo de Bibataubín y conecta con el Cuarto Real. Por debajo de éste y hasta el río, las huertas donde se construirán los barrios de la Virgen, el Salón y Escoriaza, delimitadas por el acueducto de la Acequia Gorda. En el centro del dibujo es posible observar la desaparecida Puerta del Pescado y un poco más hacia la derecha, –marcada con una (V)– la Iglesia de Santa Cecilia, en el mismo lugar donde Hoefnagel colocaba la Iglesia de San Genes y que, pensamos, es la actual Iglesia de San Cecilio, cambiada de advocación debido a los descubrimientos sacromontanos. Finalmente y con la letra (M), identifica la Ermita de los Mártires y, ya en el Cerro de los Alixares, un camino a media ladera –indicado como *Camin adonde Subian Larteleria quando tomar o granad*– que coincide con el trazado de los nuevos accesos a la Alhambra, realizados en 1993.

La tercera vista de este artista, con unas dimensiones de 156 x 604 mm., tiene como protagonista a la Alhambra. Se trata probablemente de un dibujo preparatorio de otro final que no es conocido, estando tomado desde la Cuesta de la Victoria mediante técnica de pluma y tinta sepia. La vista abarca desde el Puente del Algibillo hasta el tajo de San Pedro, apareciendo la muralla del Albayzín y la Puerta de Guadix a lo largo de todo el primer plano e, inmediatamente detrás, la explanada previa al río que hoy es conocida como el Paseo de los Tristes. Pasado el Puente del Algibillo, encontramos de nuevo un edificio singular: la Casa de D. Pedro de Córdoba. En los grabados del *Civitates* aparecía como Casa del Moro rico, siendo el actual Carmen de los Chapiteles, que aquí está dibujado con todo detalle, viéndose claramente los tres torreones y sus remates. El Generalife está también representado con precisión, aunque la colina sobre la que se asienta aparece más baja que la de la Alhambra,

cuando en realidad es al contrario. ¿Se trata de un error? Muy probablemente lo hace porque le falta papel y se ve obligado a reducir la altura del promontorio sobre el que se alza el Generalife. En la colina de la Alhambra, no olvida reflejar todo aquello que de ella es posible ver desde el Albaicín: la Torre de los Picos, el Partal, el Peinador de la Reina, las galerías que unen las habitaciones del Emperador Carlos V con la Torre de Comarex, la Puerta de las Armas...

Anton Van der Wyngaerde murió en 1571 y Felipe II dispuso que sus dibujos se enviaran a los Países Bajos, con objeto de componer un atlas de similares características al *Civitates Orbis Terrarum*, obra que nunca llegó a realizarse. Los dibujos originales de Wyngaerde se dispersaron, yendo a parar a Viena, Londres y Oxford, donde permanecieron olvidados hasta finales del siglo XIX. Aunque en 1895 Carl Justi reprodujo por primera vez la vista del Alcázar de Madrid, no fue hasta 1969 cuando se descubrieron y divulgaron la totalidad de las vistas de España (incluidas las de Granada) a través de la obra *The Spanish Views of Anton Van der Wyngaerde*, del profesor Haverkamp-Begenam.

La decadencia de Granada, que había comenzado en 1561 cuando Felipe II decide convertir Madrid en capital del reino y se agravó con la posterior guerra de las Alpujarras entre 1568 y 1570 y la dramática expulsión de los moriscos entre (1609-1611), supuso para la ciudad la pérdida de su primer puesto en el Imperio, pasando a ocuparlo Sevilla, epicentro del comercio con América. Este oscurecimiento tiene también, en cierto modo, una expresión gráfica; de hecho, la producción de material iconográfico granadino original es escasa en el siglo XVII, salvo la excepcional Plataforma de Ambrosio de Vico, grabada por Francisco Heylan hacia 1612, y los cuadros conocidos como *Vistas del Darro* y *Vistas del Genil*, pintados por Juan de Sabís hacia 1636, piezas únicas que desaparecieron en el incendio del Palacio Arzobispal en 1982. Buena parte de las imágenes restantes ofrecen pocas novedades o son copias de las de Hoefnagel, con la excepción de las realizadas por el grabador francés Louis

Meunier, autor de una Colección de Vistas de España originales tomadas del natural hacia 1668, entre las que incluyó una serie aparte titulada Vistas de Granada con el siguiente frontispicio: “*Vistas de gRenada situado al pie de una muy aLTa monTana Uilla muy esTimado por sus edificios y paLacios principaLmente de el de los Rees de AffRiqva fabricado a la mosaipva*”. Tan estrafalario título designa al primero de los once grabados que componen la serie granadina, con una dimensión de 245 x 131 mm. Los diez restantes son vistas del interior de la ciudad y de la Alhambra.

Hasta el siglo XVII, la ciudad se había mostrado mediante panorámicas urbanas tomadas desde el exterior, dado que ni Hoefnagel ni Wyngaerde llegaron a dibujar el interior de la ciudad. Es precisamente Meunier el primero que se adentra en ella, buscando perspectivas interiores de la ciudad y también de la Alhambra. Seis son los grabados con vistas urbanas: (1) *Castillo de Grenada llamados la lambra*, la vista esta tomada desde los Mártires en dirección Noroeste y representa las Torres Bermejas y la Alcazaba de la Alhambra, incluyendo el Jardín del Adarve y la Puerta de la Justicia, con Sierra Elvira al fondo. (2) *Vista del Castillo llamado la Lambra de Grenada*, ésta es la única vista equívoca e idealizada de Maunier. Está tomada desde dos puntos de vista muy diferentes. El primero desde el Palacio del Almirante en el Albayzín, en dirección Este, abarcando la ciudad palatina de la Alhambra, la ciudad de Granada, las Torres Bermejas y, al fondo, Sierra Nevada. El segundo desde la torre de la Iglesia de San Jerónimo, en dirección Sureste, que permite la imposible inserción de la catedral como volumen destacado de la ciudad. (3) *Vista del castillo llamado Torre Vermesa y de la Iglesia mayor de Grenada*, el punto de vista se encuentra en el camino lateral del Carmen de los Catalanes, recogiendo en el grabado las Torres Bermejas, la Catedral y la Alameda del Paseo de la Alhambra a partir de la Puerta de las Granadas. (4) *El Alcazar de Granada*, vista tomada desde el cubo de la Alcazaba, desde el que se observa el Puente del Algibillo en el Paseo de los Tristes, los edificios previos al Mexuar, la Mexquita Vieja de Ismail I con su alminar, la Torre de Comarex, el Generalife

y el Palacio de Carlos V, sobresaliendo por encima de éste la Torre de Santa M^a de la Alhambra; al fondo el Cerro del Sol y el monte Valparaíso con la Abadía del Sacromonte (5) *El Palacio Generaliphe de Granada*, desde la Torre de Comarex, abarcando el paseo de los Tristes, el Sacromonte con la cerca del obispo D. Gonzalo, la abadía y el Generalife. *Vista de la Casa de la Chancillerie en Grenada i de la Tour de la Vela dintre le castel de Lalambra for la ciutade de Grenada* (6), vista tomada desde la mitad de Plaza Nueva, flanqueada por dos edificios rotundos: la Real Chancillería y un gran volumen ciego con una balconada sobre tornapuntas de similares características a las *fondaqs* de Fez. Por encima de este majestuoso y curioso edificio se asoma la Torre de la Vela y, más atrás, la Puerta de las Armas. El resto de la perspectiva, que confluye en la torre de la Iglesia de Santa Ana, representa la actividad cotidiana de la Plaza, con multitud de personajes, carrozas y, al fondo, el Pilar de Plaza Nueva, destruido por un desbordamiento del río Darro acaecido el 27 de Junio de 1835.

Louis Meunier también tiene que ser considerado el primer artista que reproduce el interior de los palacios nazaríes y el de Carlos V. Son cuatro las vistas de estos palacios: *Vue de l'Alcaçar de Grenade* (7); Muestra el patio del palacio de Carlos V terminado y ambientado con personajes, utilizando una difícil perspectiva desde el interior del patio bajo la bóveda toroidal. *Vue de la cour des lions dans l'Alhambra* (8): una perspectiva del bosque de columnas del Patio de los Leones y de su fuente, tomada desde uno de los templeteles. *Autre vue de la meme cour* (9): perspectiva longitudinal del Patio de los Leones tomada desde el lateral de la Sala de Abencerrajes. *L'Etang royal de l'Alhambra* (10): perspectiva del Patio de los Arrayanes desde el pórtico Norte, observándose al fondo la galería meridional y el palacio de Carlos V.

La primera gran obra que se publica en el siglo XVIII y que contiene vistas de la ciudad de Granada es *Beschirving Van Spanjen en Portugal* de Pieter Van der A.A, impreso en Leyden en 1707, que cuenta con 15 grabados de excelente factura, si bien cinco de ellos no son más que meras copias de dos de

los grabados del *Civitates*, que habían ido a parar a manos de Pieter Van der A.A. Los otros 10 grabados restantes de la obra son idénticos a las 10 planchas de Louis Meunier.

El coleccionismo de retratos de reyes y personajes famosos de la antigüedad, que estaba tan de moda en el siglo XVIII, va a ser el desencadenante de las primeras actividades de documentación arquitectónica de la Alhambra; al mismo tiempo, será la primera vez que una institución española y, en concreto, un granadino dibuje los interiores de los Palacios Nazaríes. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebró el catorce de Octubre de 1756 una Junta Ordinaria donde acuerda: "...conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos singularmente de aquellas que están expuestas a perecer con el transcurso del tiempo: Y habiendo yo hecho presente que son de esta naturaleza varios Retratos de los Reyes Moros de Granada, que están pintados al fresco en algunos techos del Castillo de la Alhambra, con los trages propios de sus tiempos... encargar al presidente de la Chancillería de Granada, Manuel Villena que se dirija al pintor Manuel Sánchez Ximénez Discípulo de la Academia de conocida avilidad...".

El pintor aceptó el trabajo, pero pasaron cuatro años sin que hiciera los dibujos. La Academia, a través de Luis Bucarelli, Alcayde de la Alhambra, localizó a Diego Sánchez Sarabia, "muy instruido en la antigüedad", a quien repitió el encargo en Septiembre de 1760. Sarabia trabajó con diligencia y en Diciembre del mismo año envió tres de las seis pinturas de la Sala de los Reyes. Pero hizo algo más; excediéndose en el encargo, adjuntó tres inscripciones árabes y un informe en el que "expresa que son muy recomendables por delicados y raros y que se van arruinando cada día: Que todos los patios, Anditos, Antecámara, salones, cenefas de azulejos, tazas de las fuentes, bufetes de mármol y hasta las maderas de los vuelos de los tejados están llenas de inscripciones muy singulares". La Academia decide entonces ampliar el encargo a Sarabia con la "delineación de los Palacios de la Alhambra y Copia de las Pinturas de sus Bóvedas".

En Agosto de 1762 Sarabia envió a la Academia “una vista de toda la Alhambra, dos plantas y muchas elevaciones del Palacio Arave, con gran número de dibujos de capiteles, Ynscripciones, Pavimentos, Frisos, Arcos y otros Adornos: y otro tomo pequeño con una relación muy circunstancial de todo ellos”.

La Academia elogió su eficacia y lo nombró Académico de Mérito, tomando además el acuerdo de grabar las láminas. Para ello, el pintor granadino completó el trabajo, enviando los dibujos del Palacio de Carlos V el 4 de Noviembre de 1763. Un mes más tarde, la Academia estudió la obra completa y, creyéndola digna de que la viese el Rey, la presentó a Su Majestad. Carlos III ordenó que se sacasen copias de los jarrones de la Alhambra que Sarabia había incluido entre los dibujos de motivos decorativos, pues podían servir de modelo para la Real Fábrica de Porcelana; tales copias serían encargadas al académico José de Hermosilla. Parece que esta decisión fue trascendental, pues a partir de este hecho se produce una paralización del proyecto y no es hasta el 18 de Agosto de 1766 cuando, tras un debate académico donde se critican los dibujos de arquitectura realizados por el pintor granadino, se decide que éstos se vuelvan a hacer “por persona inteligente en el mismo sitio”. Al mismo tiempo la Academia decide repartir entre los grabadores los dibujos de inscripciones, motivos decorativos y pinturas de la Sala de los Reyes.

El cinco de Septiembre de 1766 se nombra a José de Hermosilla para que, bajo su dirección y con la colaboración de los arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, se desplacen a Granada para llevar a cabo la ejecución de los nuevos dibujos de arquitectura de los dos palacios de La Alhambra: el Palacio Árabe y el Palacio de Carlos V. Durante los meses de estancia en Granada, los académicos compusieron lo que conocemos como la primera documentación planimétrica de la Alhambra. Todo este trabajo sería publicado en 1787 bajo el título de *Antigüedades Árabes de España*, en un tomo de tamaño *atlas in folio* con 29 láminas calcográficas, 24 de las cuales representan monumentos de Granada y corresponden a plantas, alzados, secciones,

perfiles y detalles de los Palacios Árabes y de Carlos V, los sepulcros de los Reyes Católicos, la planta de la catedral, los dos jarrones y dos vistas generales de la Alhambra; las otras cinco láminas representan la Mezquita de Córdoba.

Las dos vistas generales de la fortaleza de la Alhambra, tomada una desde el sitio de San Nicolás y la otra desde las Torres Bermejas, son el resultado de la búsqueda por los académicos de la “portada” o “fachada” de la Alhambra. Al no encontrarla, decidieron representar el conjunto de los palacios en sus dos alzados más significativos.

A nivel iconográfico no nos aportan nada nuevo, si bien, a título de curiosidad, observamos que en ambas vistas se aprecia el alto ciprés del Jardín del Adarve que, hasta su tala en 1861, permaneció como un hito visible desde muchos lugares de Granada, sirviendo para poder efectuar hoy la datación de muchas fotografías decimonónicas.

En 1775 coinciden en Granada dos viajeros ingleses, Henry Swinburne y Richard Twiss. Ambos establecen relación con Diego Sánchez Sarabia que les facilita parte del trabajo que había enviado a la Academia, dibujos de capiteles, columnas e inscripciones arábigas, y que éstos incluyen en sus publicaciones con grabados de Granada.

El francés, Alexandre de Laborde, es el responsable de la edición del *Voyage Pittoresque et Historique de L'Espagne*, un monumental trabajo iconográfico sobre España publicado entre 1806 y 1818. La obra quedó configurada en dos tomos y cuatro apartados, contando con un total de 272 estampas realizadas con técnica calcográfica. Para llevar a cabo esta empresa, un equipo de dibujantes dirigido por el propio Laborde hubo de recorrer España, tomando del natural perspectivas que inauguran nuevos puntos de vista y hacen alarde de una gran fidelidad a la realidad. De ahí que su contemplación nos sugiera cierta modernidad, derivada de esa especie de percepción fotográfica que transmiten, aún cuando fueran compuestos treinta años antes del mágico invento. Curiosamente, muchos de los puntos de vista inaugurados por Laborde serían repetidos años más tarde por otro compatriota: el fotógrafo francés Juan Laurent.

La primera parte del tomo segundo de la publicación es la dedicada a Granada, ciudad a la que destina un total de 47 planchas, más de un 17 por ciento del total de la publicación. De ellas, en torno a 20 vistas corresponden temáticamente a la ciudad y a la Alhambra. El resto representan plantas, alzados, secciones, detalles e inscripciones de la Alhambra y el Generalife. Las estampas de Laborde están grabadas con una técnica innovadora, capaz de producir efectos de luces y sombras, lo que les da una calidad que tardaría muchos años en superarse.

Como venía siendo habitual en otros grandes repertorios gráficos ya comentados, no todas las planchas son inéditas. Laborde también tomó “prestadas” para su reproducción dos obras importantes que en ese momento estaban a la venta: el *Plano topográfico de la ciudad de Granada*, realizado por Francisco de Dalmau, en su primera edición de 1796 y el álbum *Antigüedades Árabes de España* de los académicos, pues ya había salido la segunda edición de 1804, incorporando las 29 planchas de las inscripciones árabes. Sin embargo, lo que diferencia a Laborde de los anteriores copistas es su mayor honradez en el tratamiento de lo plagiado, pues al menos cita la autoría del dibujo en dos de las veintidós estampas copiadas: el plano de Dalmau y una de las inscripciones árabes en la que aparece el nombre de Pedro Arnal como dibujante; en las otras veinte omite el nombre del autor del dibujo, figurando sólo el del grabador de la plancha.

Centrando nuestra atención en las vistas urbanas y monumentales, sorprende en primer lugar ese nuevo modo de mirar del que hacen gala Alexandre de Laborde y su equipo de dibujantes. Enfrentados a una topografía urbana singular y poliédrica, buscan y encuentran nuevos puntos de vista que luego serán copiados hasta la saciedad; tal es el caso de la *Vista de la Entrada de la ALHAMBRA por la calle de GOMELES*, dibujada por el propio Laborde y donde quedan representadas por vez primera tipologías de arquitectura granadina, como los torreones apilastrados abiertos o las cubiertas a cuatro aguas de armaduras de par y nudillo, con sus escudetes vistos. También resultan

singulares las tres planchas dibujadas por Dutually: “*VISTA GENERAL de GRANADA*”, “*VISTA de la ALHAMBRA tomada desde las orillas del DARRO*” y la “*VISTA de la ALHAMBRA y del GENERALIFE tomada de las ORILLAS del DARRO*”, donde se aprecia perfectamente la relación de la ciudad con la Alhambra.

Contemporánea de Laborde es la obra del inglés James Cavanah Murphy *The Arabian Antiquitates of Spain* (1816) que también bebe de las fuentes del álbum de los académicos, aunque con menos pudor que el francés.

Uno y otro constituyen referentes de dos escuelas o corrientes y de una misma atracción por Granada, temática y motivo donde encuentran una armoniosa fusión entre lo oriental y lo pintoresco. Es precisamente el atractivo del tema y, acaso, la oportunidad de suministrar nuevos materiales al creciente mercado burgués, lo que mueve a numerosos dibujantes tras sus pasos. La década de los treinta del siglo XIX será, por ello, la del esplendor de la iconografía de temática granadina, tanto por la variedad en la producción como por su difusión internacional. El desarrollo de un novedoso procedimiento de estampación –la litografía– iba a permitir representar la imagen con escala de grises y acercarse más a la realidad, impulsando la publicación de obras realizadas con esta técnica por parte de artistas de la talla de John Frederic Lewis (1835), David Roberts (1837), Joseph Philibert Girault de Prangey (1837) y George Vivian (1838), por citar sólo a los más relevantes. Con ello, la industria artística y editorial francesa y británica dará a Granada un *corpus* iconográfico que muy pocas ciudades en el mundo poseen.

Muy al principio de la década de los cuarenta, comienzan a aparecer por Granada algunos personajes provistos de una extraña caja de madera, a través de la cual toman imágenes que son fiel reflejo de la realidad, fijándolas sobre una placa metálica de tamaño no superior a una cuartilla; son los daguerrotipos, capaces de capturar y fijar objetos y paisajes estáticos, almacenándolos en un soporte irrepetible. Estamos en los comienzos de la fotografía, invento que iba a revolucionar el mundo de la imagen y a transformar los sistemas de

registro e impresión vigentes hasta el momento. Con independencia de otros usos paralelos, la fotografía comenzó siendo para el dibujante un valioso auxiliar; no sólo facilitaba el proceso de dibujo y grabado de la plancha litográfica, al poder contar el grabador con un referente gráfico más preciso que el dibujo, sino que hacía posible añadir una mayor dosis de verosimilitud y detalle a las nuevas estampas. No es extraño, por ello, que la simbiosis entre fotografía y litografía sea temprana, apareciendo rápidamente publicaciones que constituyen resultados felices de la unión de ambas técnicas. Entre 1841 y 1843, el editor francés Noël Marie Paymal Lerebours publica la obra titulada *Excursions Daguerriennes*, cuyo título es bien expresivo de estas intenciones. Consta de 113 litografías realizadas a partir de daguerrotipos, comprendiendo vistas de todo el mundo, incluyendo tres vistas de España, de las que dos corresponden a Granada y una a Sevilla. El fotógrafo, desplazado al efecto para obtener los daguerrotipos necesarios, es probable que aprovechara la ocasión para tomar numerosas vistas; pero de ellas sólo conocemos las dos que se utilizaron para realizar las planchas respectivas: una panorámica de la colina de la Alhambra desde el Albayzín y una vista del Patio de los Leones. Debido a este novedoso registro, que prescinde ya de la mano del dibujante para acotar la realidad, constituyen la primera representación de elementos de la ciudad en su verdadera proporción, constatándose perfectamente la escala del Palacio de Carlos V, de la Torre de Comares y de la Iglesia de Santa María de la Alhambra.

Al margen de estos primeros usos, que suponen un mero desplazamiento del dibujante por parte del fotógrafo, es probable que el registro fotográfico permitiese ahora acometer proyectos que hasta el momento no eran posibles con la tecnología existente, o resultaban ciertamente dificultosos. Tal era el caso de las vistas aéreas de ciudades y paisajes, que constituían mercancías novedosas y muy demandadas. Para obtenerlas, era necesario buscar un punto muy elevado del terreno o utilizar un globo. Desde allí, un dibujante avezado podía realizar el dibujo preparatorio, que tendría que ser completado mediante sucesivas ascensiones, con objeto de fijar y ubicar con exactitud cientos de

ventanas, puertas, tejados y trazados de viales. No era una tarea sencilla ni rápida, requiriendo una notable precisión en las ascensiones y una ausencia de corrientes de aire, con objeto de mantener siempre un punto de vista idéntico. Sin duda, tan arduas operaciones podían verse simplificadas utilizando la fotografía. En un abrir y cerrar de ojos, en este caso, del ojo mecánico de la cámara fotográfica, sería posible almacenar sobre un papel los mil y un detalles de la ciudad en su exacta posición. Una vez revelada, la fotografía sustituía con creces a su referente real, pudiendo trabajarse directamente sobre ella para componer el dibujo y grabar la plancha. A comienzos de la década de 1850 la técnica fotográfica había experimentado ya sustanciales avances, haciendo posible impresionar negativos de papel de gran formato con unos tiempos de exposición muy inferiores a los que se necesitaban para impresionar una década atrás las placas de los daguerrotipos. La vista aérea fotográfica era técnicamente posible, pero ¿llegó a utilizarse en fechas tan tempranas?

En 1853, Alfred Guesdon, arquitecto, pintor y litógrafo natural de Nantes (Francia), publicó un portafolio titulado *L'Espagne au vol d'oiseau*, que contiene 24 vistas litográficas de ciudades españolas tomadas a vista de pájaro; de ellas, dos corresponden a Granada: una vista de la ciudad y del horizonte desde el Oeste, con la plaza de toros en primer término y al fondo la Alhambra y Sierra Nevada; la otra está tomada desde el Cerro del Sol, con el Generalife y la Alhambra en primer plano y el Albayzín con la vega al fondo como horizonte. Para realizar esta última, le bastó con subir hasta el Castillo de Santa Helena o Silla del Moro y utilizar este otero natural que domina la ciudad. La primera vista, en cambio, hacía necesario el uso de un globo.

El virtuosismo y la perfección en el dibujo es tal que se pueden contar ventanas en edificios alejados y comprobar que coinciden con las que hoy se conservan. Las alineaciones de las calles son sencillamente perfectas y la topografía es un fiel reflejo de la realidad. Podemos afirmar, sin pecar de exageración, que ambas vistas son la mejor representación de la ciudad en el siglo XIX. Al observarlas, resulta inevitable pensar en un referente fotográfico. Desde

hace ya varios años, se ha escrito mucho acerca de la posible utilización o no por parte de Guesdon de la fotografía como apoyo del dibujo. De ser así, habría sido el primero en hacerlo, adelantándose en 15 años a la famosa y exitosa ascensión fotográfica del genial fotógrafo francés Félix Tournachon, más conocido por “Nadar”. Aunque los arquitectos y otros profesionales con conocimientos de las técnicas de la perspectiva, entre los que me incluyo, pensamos que ese nivel de exactitud y realismo es imposible conseguirlo sin la ayuda de la fotografía, lo cierto es que la polémica continúa abierta, alimentando un fértil debate acerca de las relaciones entre dibujantes y fotógrafos en estas tempranas décadas.

En cualquier caso, usara o no la técnica fotográfica como ayuda del dibujo, las imágenes de Guesdon representan el momento cumbre de la estampa litográfica y, al mismo tiempo, su canto del cisne. Desde el siglo XVI, la mirada y las manos de hábiles dibujantes, amplificadas ahora por la imprenta, habían permitido difundir el conocimiento del mundo –de ese mundo en el que Granada ocupaba un lugar ciertamente privilegiado– a través de miles de estampas que circularon por los caminos de Europa, alimentando las bibliotecas señoriales, pero también las más modestas colecciones de la naciente burguesía. A comienzos del siglo XIX, la reproducción en serie había experimentado un gran salto tecnológico, concretado en la litografía, capaz de reproducir con creciente perfección unos originales que continuaban siendo interpretaciones más o menos fiables de la realidad. A partir de la década de 1840, la pericia del dibujante comienza a ser desplazada por la eficiencia del registro mecánico, dando lugar a productos fronterizos que como las imágenes de Guesdon son tanto la expresión de un comienzo como el anuncio de la extinción de un modo de mirar y reproducir. Esta transición se completará a finales de la centuria con la implantación generalizada de la impresión fotográfica. Pero ése ya es otro discurso...

La trescelebrable digne de me/
moire et victorieuse prise de la cite
de granade



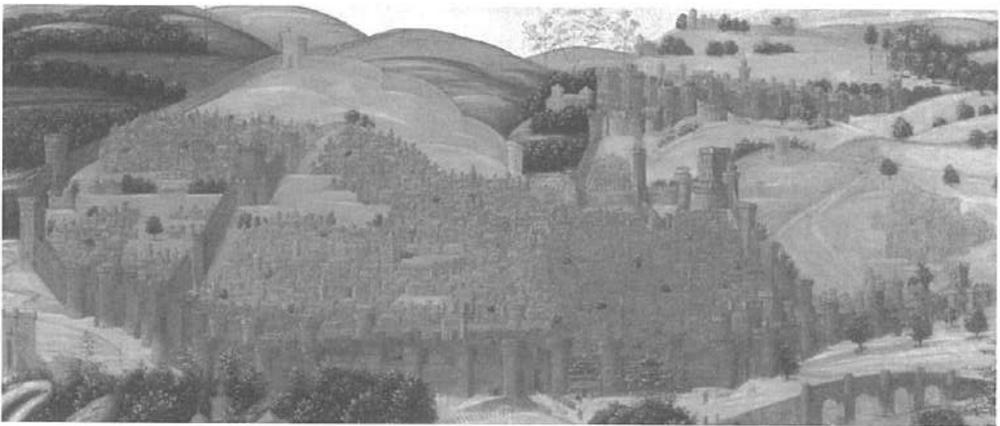
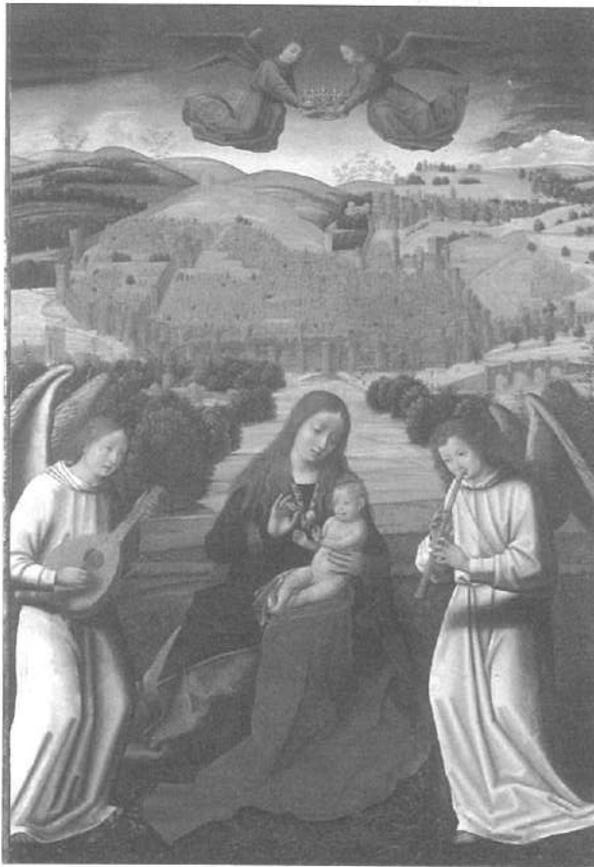
Les choses ont este bienement recitees et enuoyees
en plusieurs royaumes & proninces/affin que chascū ait
congnouissance du fait victorieux dudit noble roy de espa
gne & que louenges et graces en soient rendues & donnees
a dieu le createur. Escrip a granade le v. iour de ianvier
mil. CCC. lxxv. & vii.

Finis.

“Breve” sobre la conquista de Granada. (Treperel) París. 1492.

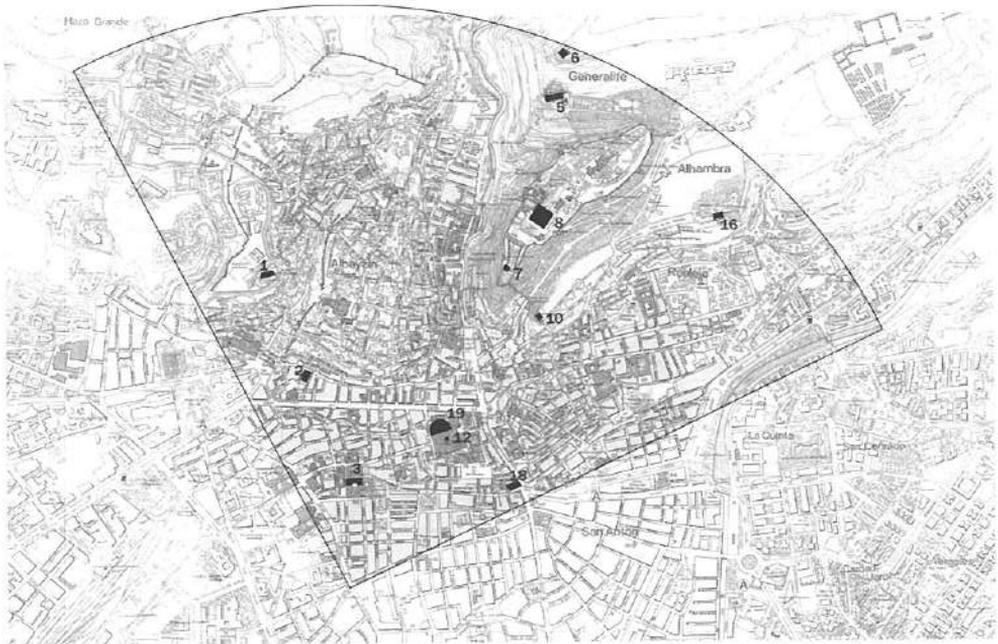
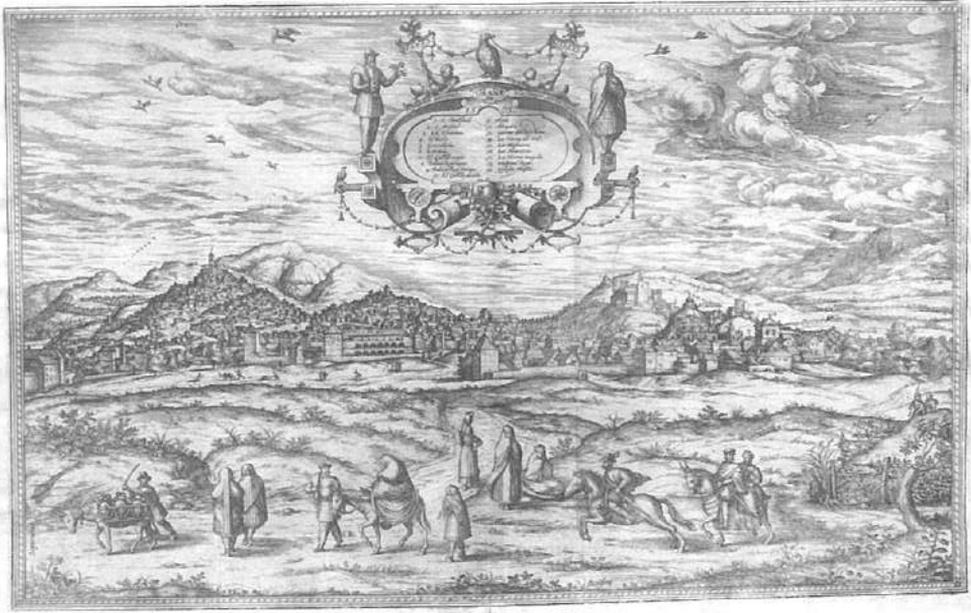


Relieve de la sillería de la Catedral de Toledo. 1495.



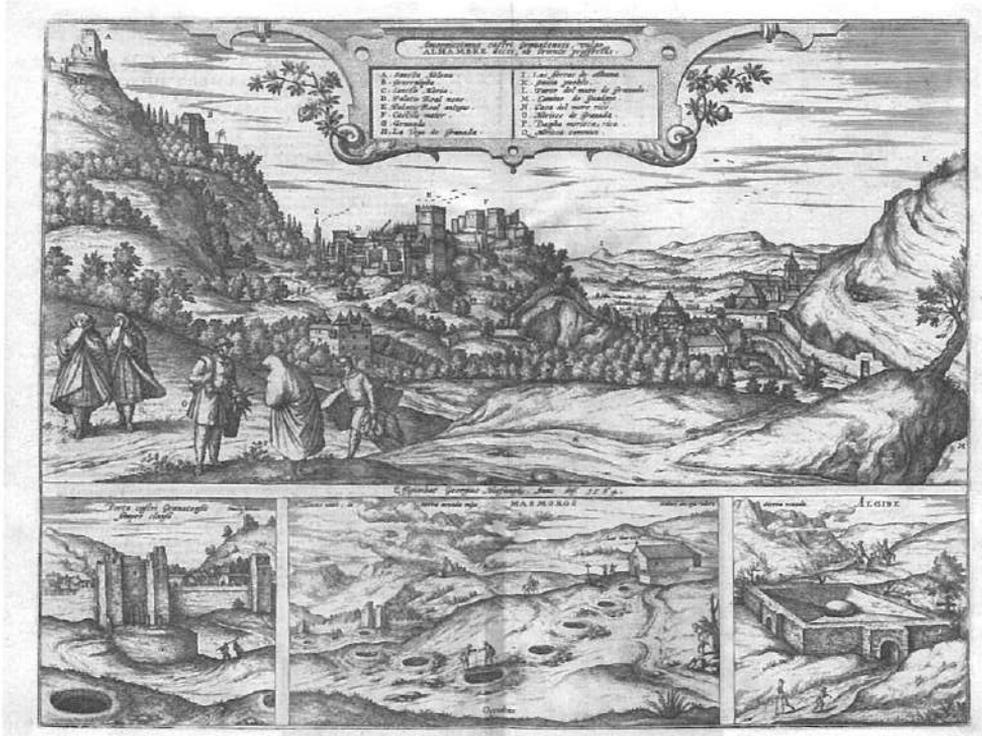
Virgen de la Granada (Petrus Christus). 1500.





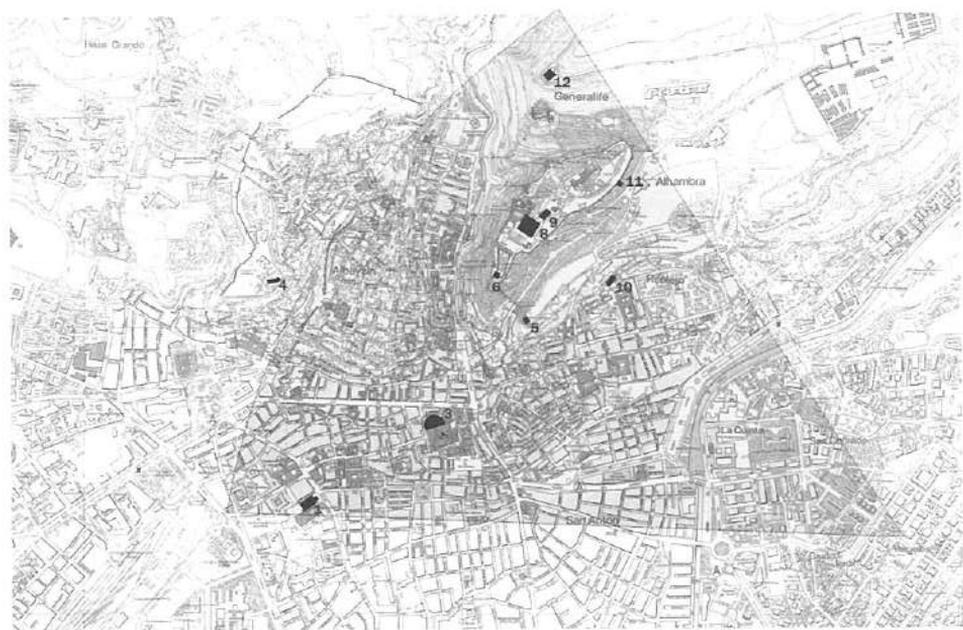
Dibujo de Hoefnagel, 1563.

Civitates Orbis Terrarum. Parte I. 1572.



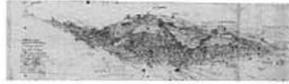
Dibujo de Hoefnagel. 1564.

Civitates Orbis Terrarum. Parte V. 1598.



Dibujo de Hoefnagel. 1565.

Civitates Orbis Terrarum. Parte V. 1598.



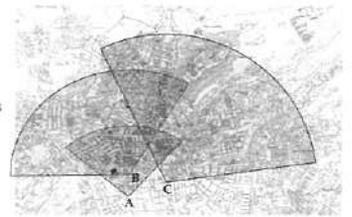
Dibujo preparatorio C



Dibujo preparatorio B

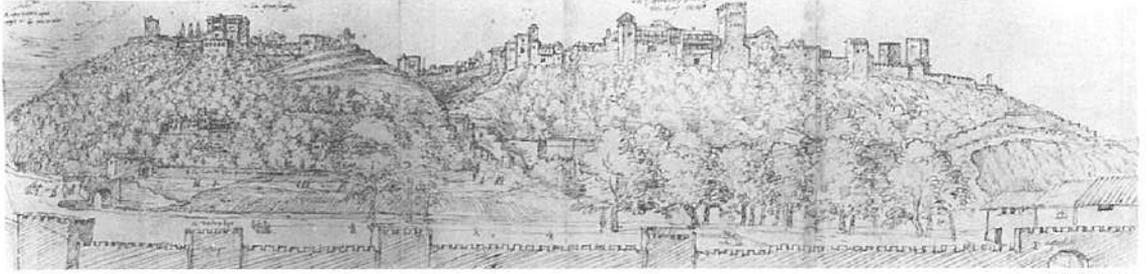


Dibujo preparatorio A



Vista panorámica Sur

Anton Van Der Wyngaerde. 1567.



Vista Alhambra



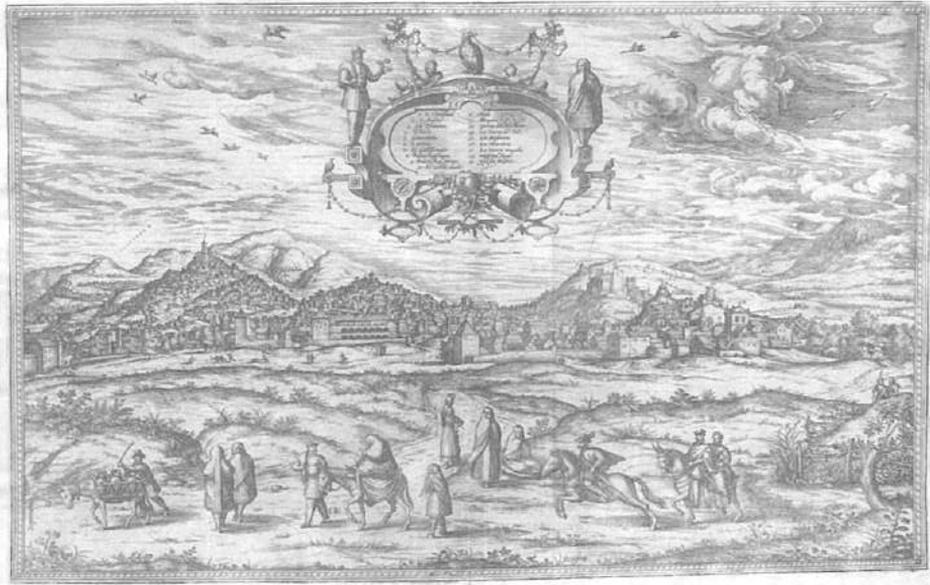
Anton Van Der Wyngaerde. 1567.



Vista panorámica Este



Anton Van Der Wyngaerde. 1567.



Civitates Orbis Terrarum. 1563.

Illustriorum Hispaniae Urbium tabulae. 1657.

1564 HOEFNAGEL 1563

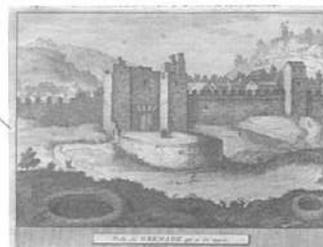


MEUNIER 1668

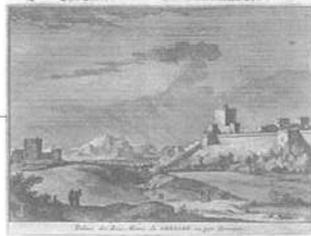


VAN DER AA 1707

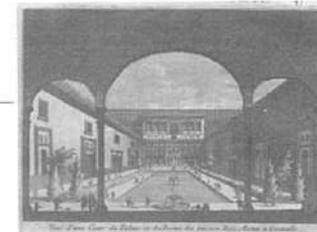
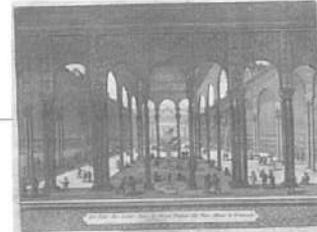
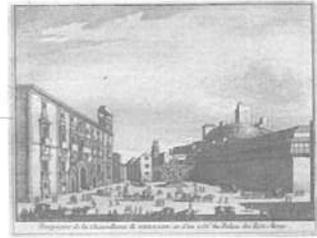




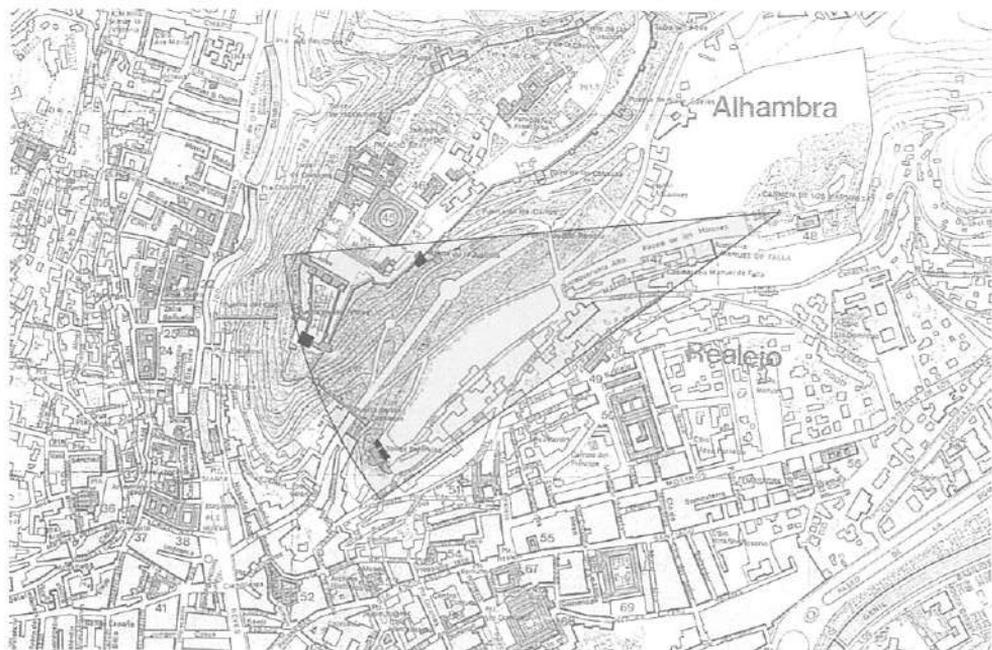
Hoefnagel. 1563 - Van der Aa. 1707.



Meunier. 1668 - Van der Aa. 1707.



Meunier. 1668 - Van der Aa. 1707.



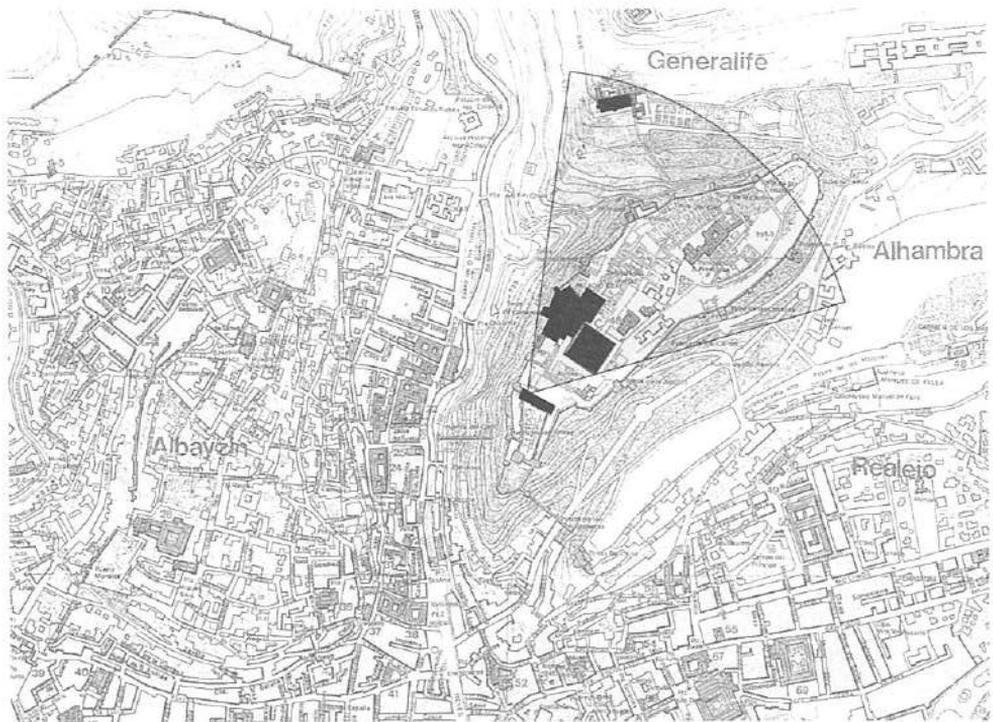
Meunier. 1668.



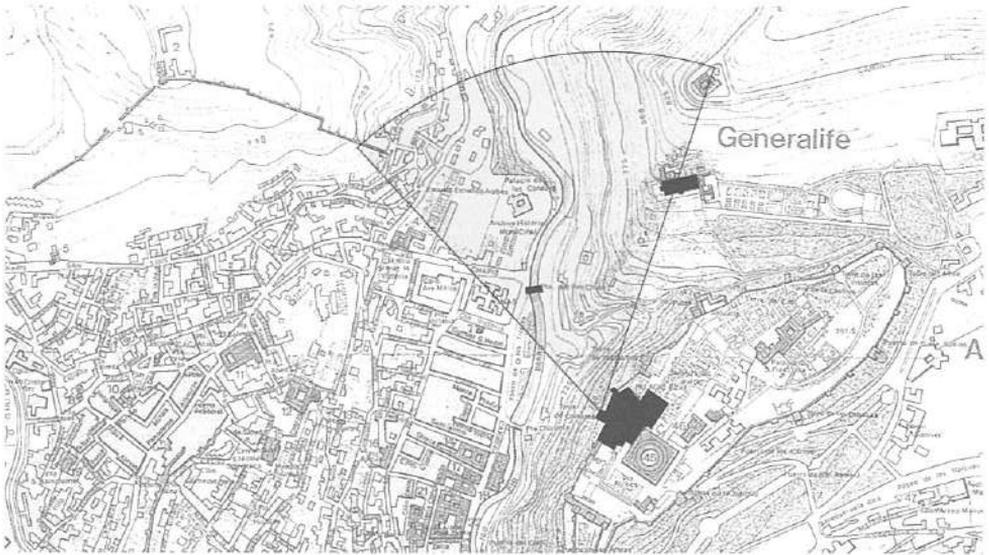
Meunier. 1668.



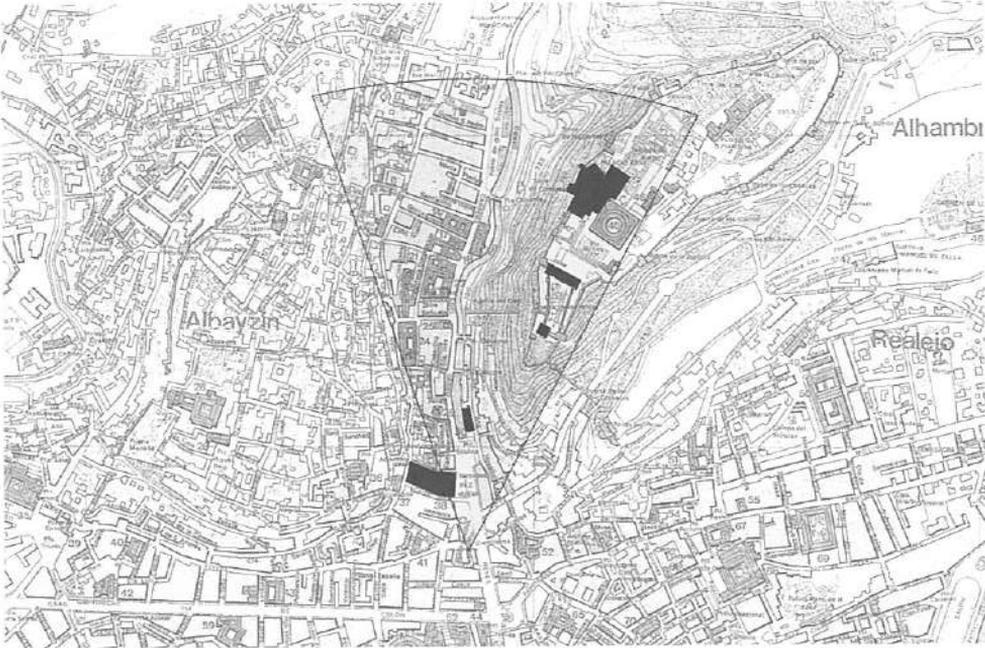
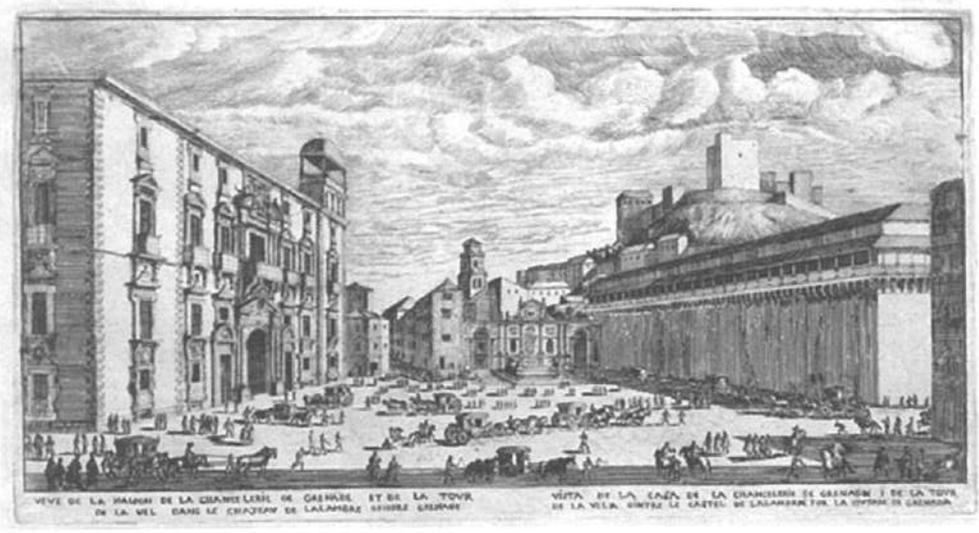
Meunier. 1668.



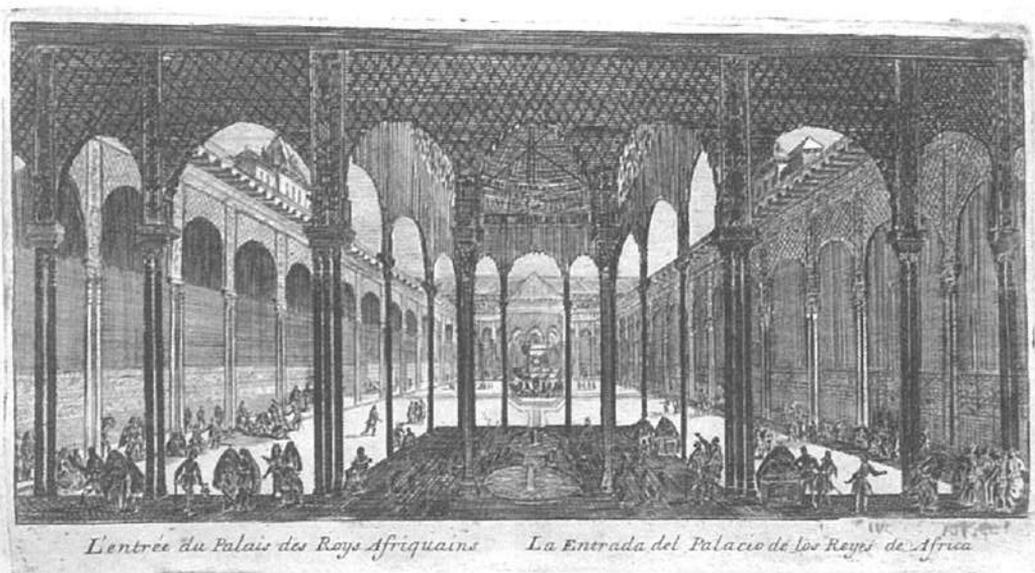
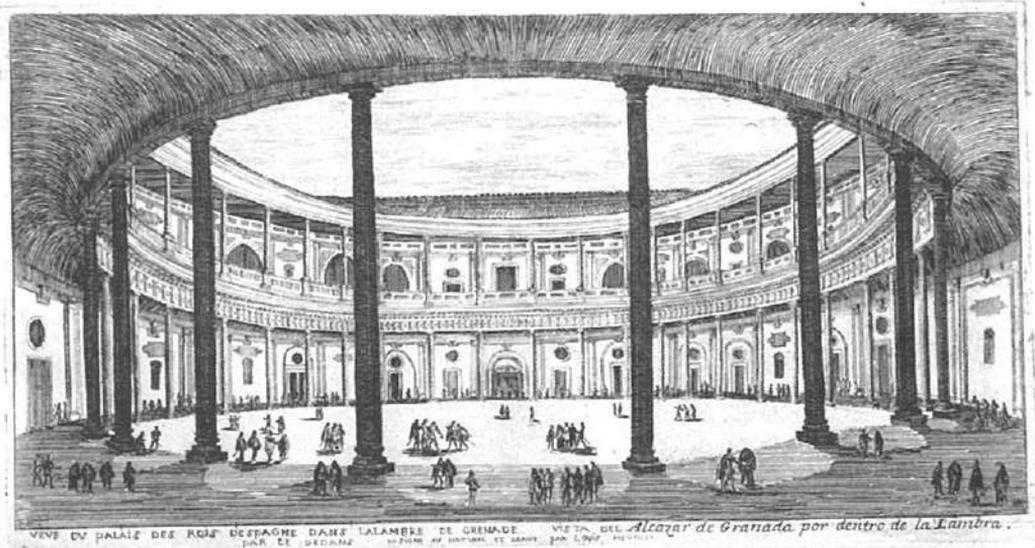
Meunier. 1668.



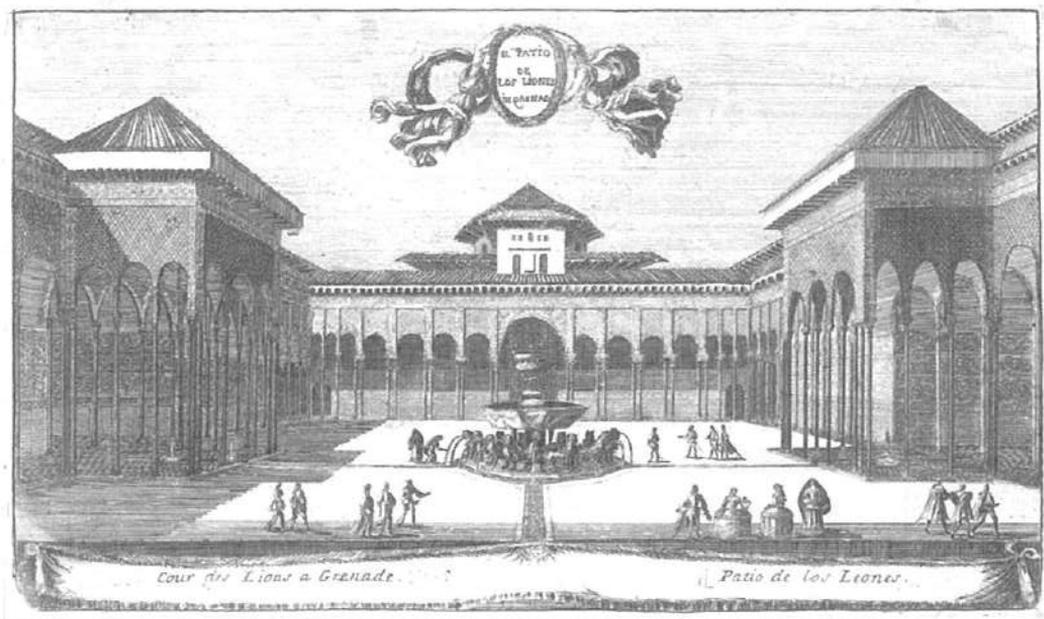
Meunier. 1668.



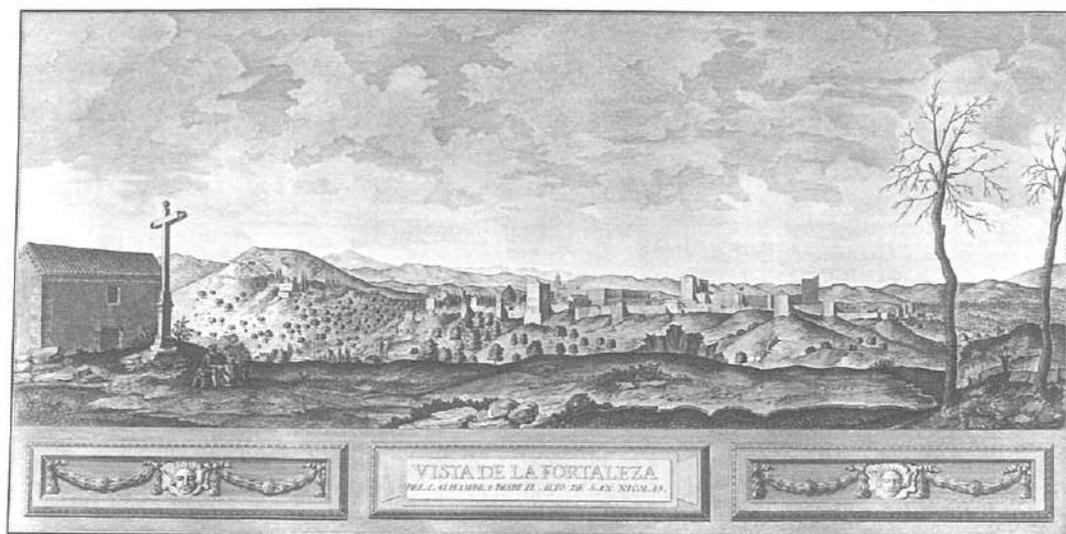
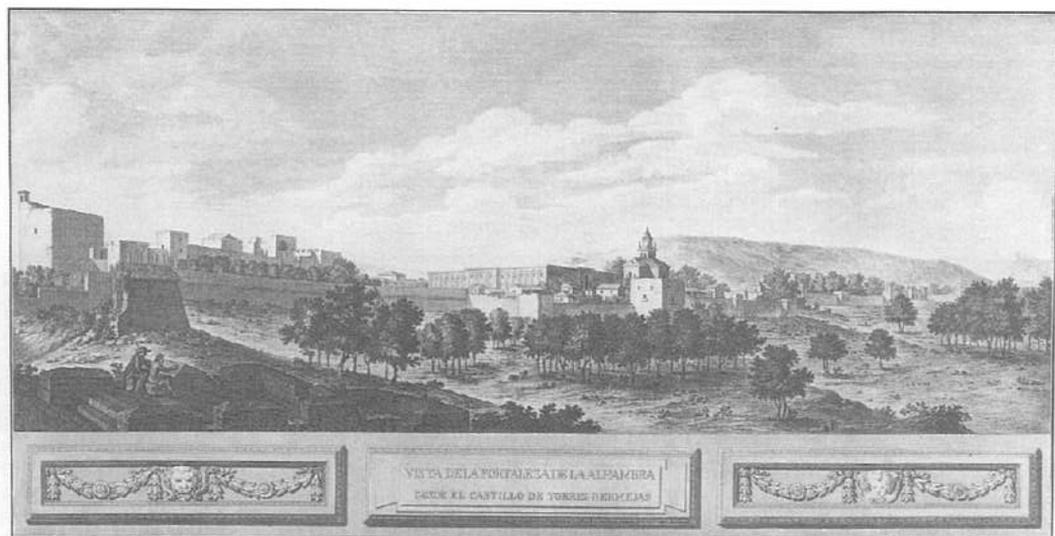
Meunier. 1668.



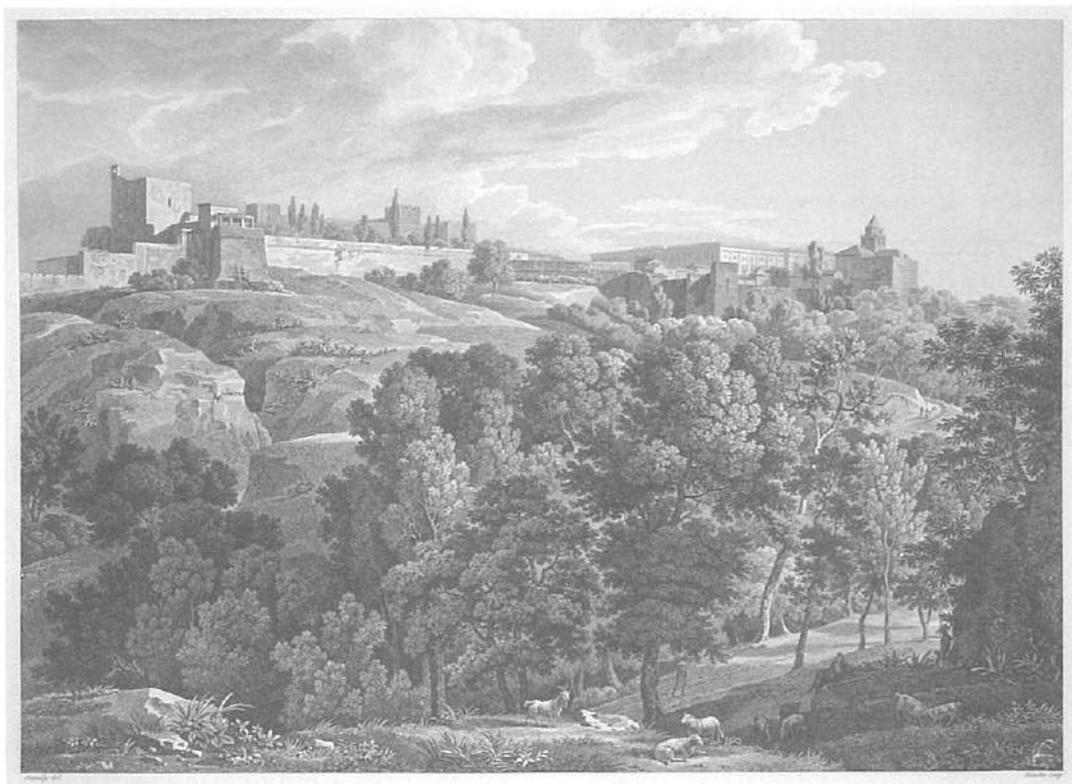
Meunier. 1668.



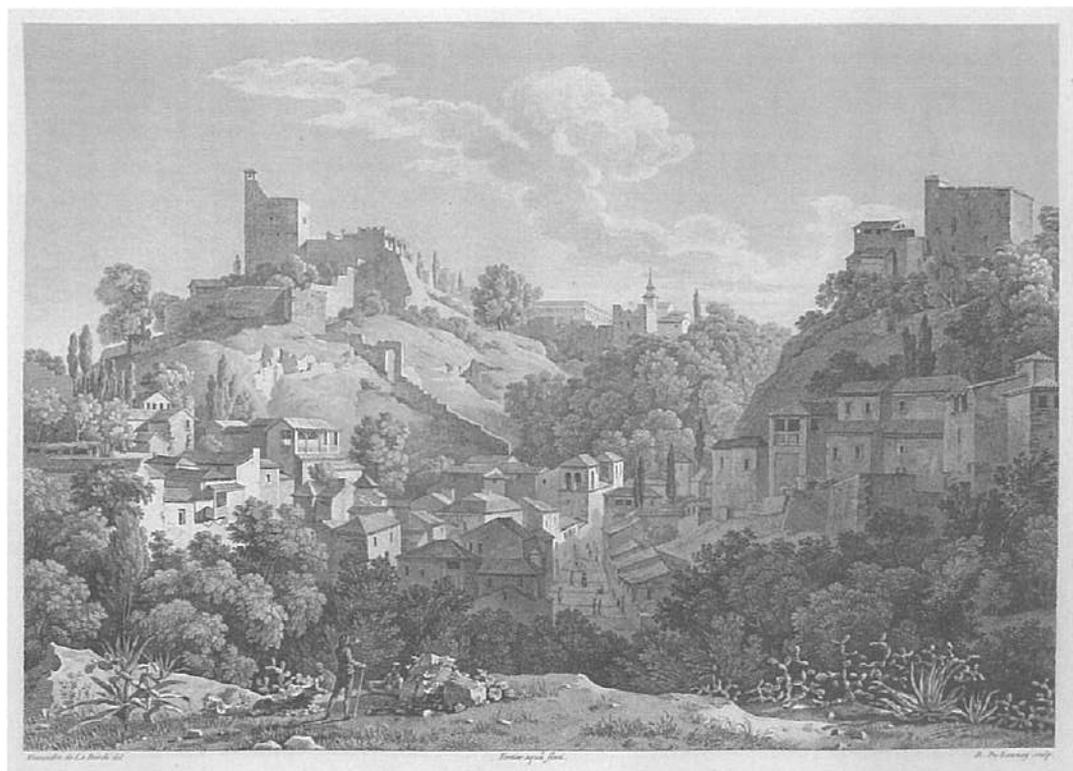
Meunier. 1668.



José de Hermosilla. 1767.



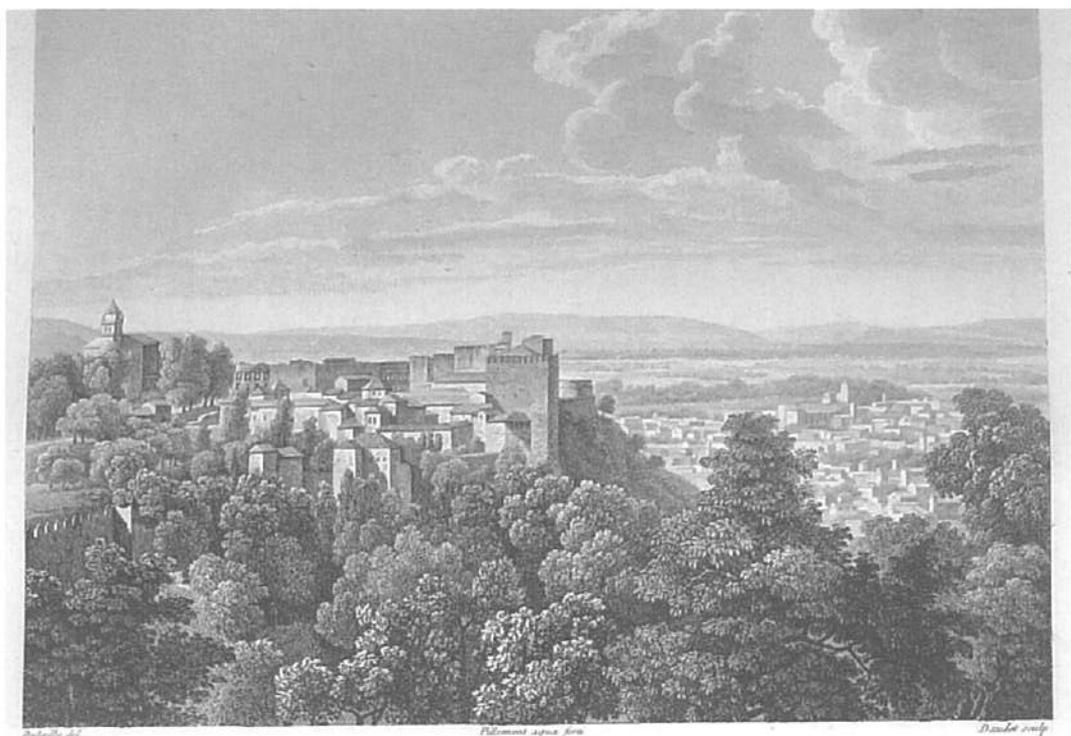
Laborde. 1812.



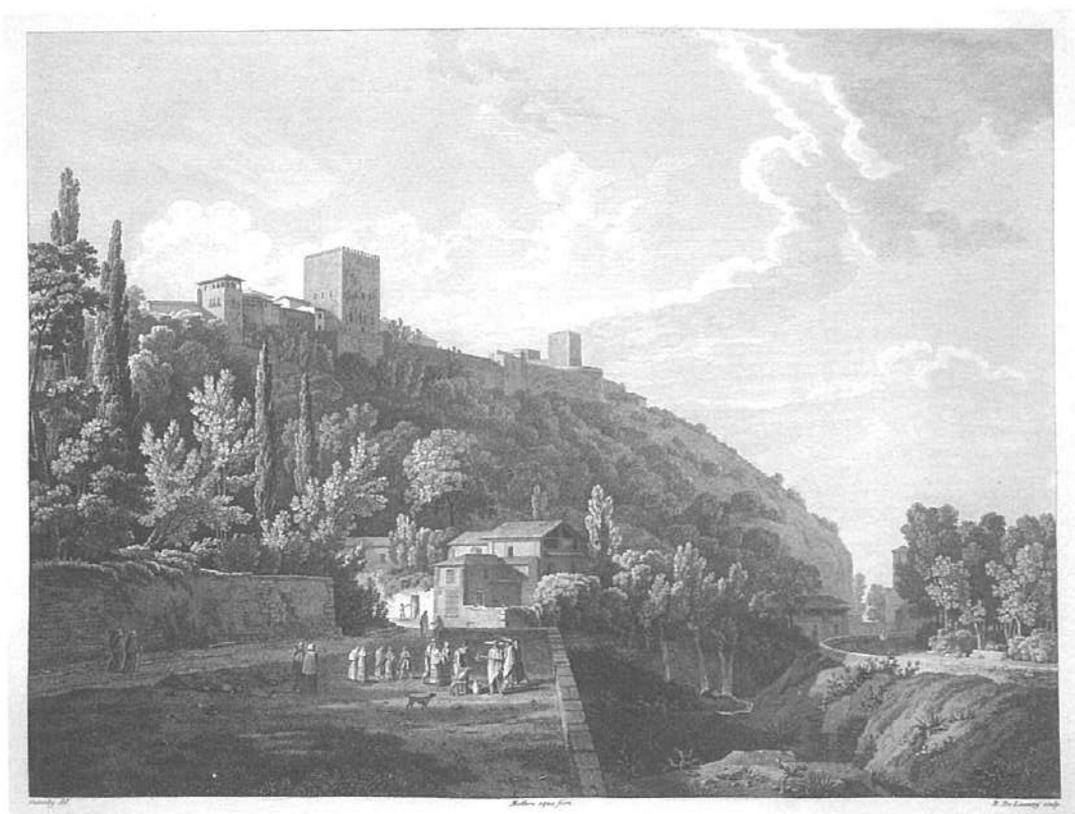
Laborde. 1812.



Laborde. 1812.



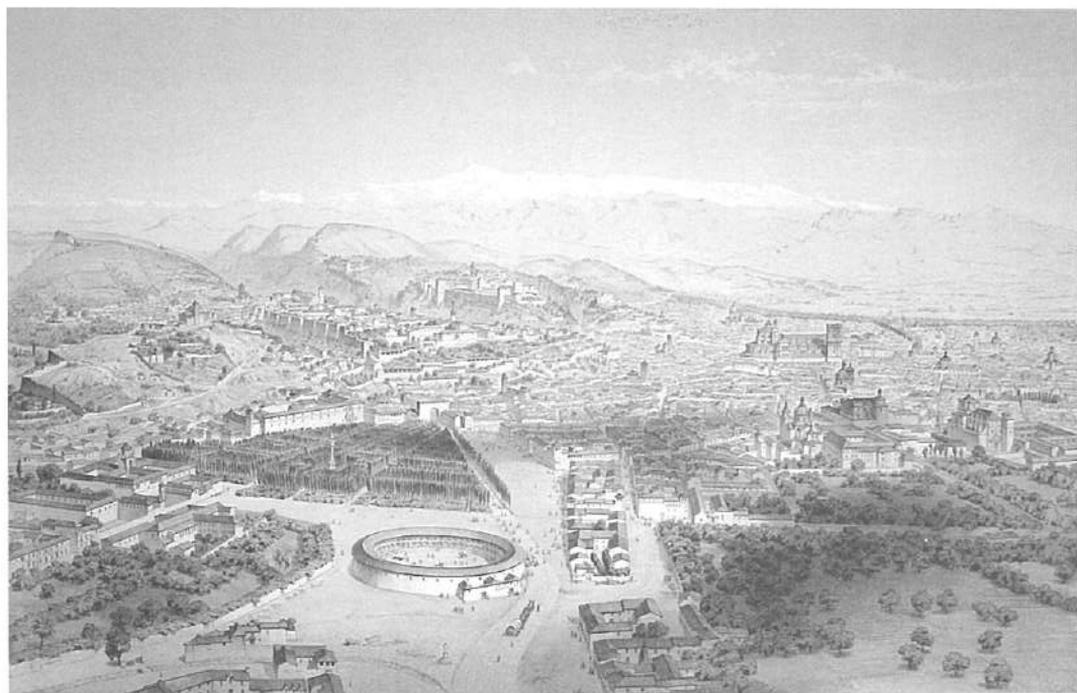
Laborde. 1812.



Laborde. 1812.



Guesdon. 1853.



Guesdon. 1853.