

PINTURAS MURALES DE LA HABITACIÓN DEL EMPERADOR CARLOS V EN LA ALHAMBRA: UNA HIPÓTESIS VISUAL¹

SILVIA SEGARRA LAGUNES²

Universidad de Granada

ssegarralagunes@hotmail.com

-
1. JÓDAR MIÑARRO, Asunción; MARÍN VIADEL, Ricardo (ed.). *Pinturas murales de la habitación del emperador Carlos V en la Alhambra: una hipótesis visual*. Granada, 2021.
 2. Profesora Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada. Doctora en Historia del Arte, especialista en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural.



Portada de Pinturas murales de las habitaciones del emperador Carlos V en la Alhambra: una hipótesis visual, 2021.

«La dipintura anche anticamente fu esercitata su le tavole e su l'intonachi delle pareti, e quindi non poteva durare per tanti secoli»³.

Bartolomeo Cavaceppi (1715-1799)

La experiencia que se ilustra en el volumen concerniente a las pinturas murales de la Sala de las Frutas (Asunción Jódar Miñarro, Ricardo Marín Viadel, *Pinturas murales de la habitación del emperador Carlos V en la Alhambra: una hipótesis visual*. Editorial Universidad de Granada, 2021) propone un método de restauración, que combina la creación artística con la valorización y difusión del patrimonio.

Se trata, por otra parte, de un patrimonio excepcional que vio la luz en 1526 cuando los pintores

Julio Aquiles y Alexander Mayner, realizaron las decoraciones pictóricas para el palacio proyectado por Pedro Machuca para el emperador Carlos V en la Alhambra.

En el fondo la propuesta de Jódar y Marín es una paradoja, porque «restaura» sin «restaurar». Restaura un hipotético estado inicial, imaginando lo que pudo ser de acuerdo con lo poco que se ha conservado, aunque no se restaura, no se interviene, sino que se realiza una nueva obra pictórica, autónoma, que no afecta a la materialidad de esos fragmentos ya que se trabaja a través de lo que los

3. CAVACEPPI, Bartolomeo. *Raccolte d'Antiche Statue, Busti, Bassi-relievi ed altre sculture, volume primo* (Roma, 1768).

autores denominan «hipótesis visual», que consiste en «el diálogo entre dos creaciones artísticas», la del artista del inicio y la de los artistas actuales.

La propuesta se fundamenta en la interpretación del posible estado original de una pintura mural *sin la necesidad de intervenir físicamente en ella*, ejecutada a partir de los escasos restos originales conservados, sometidos a una rigurosa investigación científica, propia de los métodos de investigación artística en artes visuales.

El contenido del volumen cuyos autores principales y editores son, como ya se ha mencionado, Asunción Jódar Miñaro y Ricardo Marín Viadel, constituye uno de los trabajos científicos de reintegración de una pintura mural a partir de la investigación artística, más interesantes y completos que se haya llevado a cabo en los últimos años.

El interés viene dado por múltiples factores, pero en especial porque no se trata de la investigación y la descripción del proceso de restauración de un mural llevado a cabo por especialistas en conservación, sino de un proyecto artístico *ex novo* que da como resultado la reconstrucción de la imagen visual de la sala de las Frutas.

El trabajo artístico y de investigación contó con la colaboración de especialistas de otros ámbitos diferentes al de la creación artística –en especial historiadores y restauradores de pintura mural– con el fin de *re-crear* una imagen antigua, interpretada desde la sensibilidad artística contemporánea. La mirada se dirige al mismo tiempo hacia el patrimonio perdido, con el interés por conocer y dar a conocer, a través del dibujo, una imagen hipotética de cómo podrían haber sido las pinturas en los muros de las habitaciones del emperador en la Alhambra.

El hecho de afrontar la reconstrucción visual de una obra, al margen de la posibilidad de una reintegración material de las pérdidas, permite debatir los resultados sin alterar el original, un proceso libre, al mismo tiempo que científico, inspirado en el estudio de los estilos, materiales y técnicas de otras pinturas coetáneas, pero que no tiene la obligación de cumplir con el principio de reversibilidad, porque no deja huella de la intervención y, sin embar-

go, lleva a cabo las etapas de investigación de forma semejante a las que se llevarían a cabo en un proceso ortodoxo de restauración. El desarrollo completo de la hipótesis para los murales puede superponerse físicamente en los restos originales, reconfigurando las pinturas a manera de realidad virtual.

Este ejercicio de creación desde las artes permite, por un lado, libertad de expresión y, por el otro, que el resultado sea al mismo tiempo la obra de uno o varios artistas contemporáneos.

Para el avance de la obra ellos, los autores, se transforman en detectives distópicos, adentrándose en la época y en sus personajes, pero no como un divertimento: analizan cada parte, cada motivo, los clasifican en escenas, formas, composiciones y cromatismo. Catalogan figuras mitológicas, figuras femeninas, escenas marinas, cenefas y molduras, elementos vegetales, en los que hacen un análisis de la figura respecto al fondo, así como del contenido de los diferentes paneles pictóricos, de su colorido y encaje. Comprenden y viven las situaciones como si fueran actores de teatro, se colocan en el papel de los antiguos para entender la forma de pensar, los estilos, las técnicas y los motivos del siglo XVI, con el fin de recuperar la imagen y proponer pinturas verosímiles como pudieran haber sido pintadas en su época, creando una suerte de *manierismo contemporáneo*. Algo muy parecido a lo que propone Cavaceppi para la restauración escultórica en el volumen primero de su *Raccolte d'Antiche Statue, Busti, Bassirelievi ed altre sculture* (1768), en el que establece un método de intervención que se basa en el conocimiento profundo de las características iconográficas de la estatuaria antigua y así como de los materiales, para actuar con competencia, además de tener la maestría en la forma de reintegrar. En este sentido, lo que le interesa es ponerse en el lugar del escultor antiguo para que la parte añadida no supere al original, pero tampoco sea inferior en calidad: es establecer un diálogo entre pares.

La reseña de la labor realizada alrededor de la segunda sala de las Frutas deja claro que los autores nunca pierden la visión de nuestro tiempo, si bien dominan perfectamente las maneras y las técnicas antiguas, pero en su trabajo realizan una magnífica combinación de técnicas tradicionales con las contemporá-

neas, desde el dibujo manual hasta las tecnologías digitales, aprovechando materiales y soportes actuales para mejorar aún más, si cabe, la hipótesis.

Pero es sobre todo el resultado didáctico, que trasciende el objetivo inicial de los autores, lo que enriquece aún más esta labor: más allá de un ejercicio de puro disfrute personal, el esfuerzo interpretativo de este trabajo permite al observador, especialista o no, adentrarse en un mundo hoy inalcanzable y experimentar el deleite de unos frescos que, en su momento, representaban la vanguardia artística – también paradójica, sin lugar a dudas– porque, para ser modernos, realizaban sus obras *alla maniera degli antichi*.

No es la primera vez que los autores trabajan en la investigación artística sobre el patrimonio. En la década pasada habían centrado sus estudios en el patrimonio arqueológico del Egipto antiguo, en la deducción de una imagen a partir de fragmentos en el templo de Millones de años de Tutmosis III en Luxor, además de haber realizado obras inspiradas en ornamentaciones antiguas, como las que Asunción Jódar elaboró sobre la sala de Caballeros XXIV de la Madraza y que fueron presentadas en la exposición *El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: la Sala de Caballeros XXIV de La Madraza de Granada*⁴.

En este trabajo, como en los anteriores, Jódar y Marín, invitan a la reflexión sobre los resultados de su investigación, proceso que siempre quedará al margen de la integridad física de las pinturas, un debate que evita el tener que *de-restaurar* el día de mañana, frente a una nueva interpretación.

Los autores del libro subrayan la importancia de definir su trabajo como una hipótesis visual, diferente del trabajo de reintegración y de reпристino.

A lo largo de este amplio e interesante volumen estructurado en cuatro partes, Asunción Jódar y Ricardo Marín, con colaboraciones de Francisco Sánchez-Montes González, Juan Antonio Vilar Sánchez y Nuria Martínez en los estudios históricos, Víctor Medina Heierle, Pepa Mora, María Isabel Puerto Fernández, Manuel Bru, Alejandro García Vico y Miguel Ángel Vázquez Vera, en el

apartado de «Elementos del Proceso», hacen un recorrido por los diversos ámbitos que les proporcionaron las herramientas y las pautas estéticas para la realización de la propia obra, con una pormenorizada relación del estudio efectuado, del análisis de las técnicas y de los motivos estéticos de la época de Carlos V, además de los argumentos teóricos que justifican esta reconstrucción física de las habitaciones en un soporte exento, planteada desde una perspectiva contemporánea y novedosa de la investigación artística.

La primera parte, titulada «Una hipótesis visual sobre las pinturas murales de la segunda sala de las Frutas», constituye la base teórica y la estructura del trabajo realizado, es la parte medular del libro, ya que plantea los argumentos que justifican el importante trabajo que se ha desarrollado y en especial el concepto que da vida a las pinturas murales desaparecidas; la segunda, «Estudios históricos», recoge la fundamentación historiográfica que contribuye a la construcción de la hipótesis visual; la tercera, «Elementos del proceso», constituye el análisis y la fundamentación para la construcción y ejecución de las diferentes escenas propuestas para las habitaciones, los elementos compositivos, cromáticos y de escala en relación con los vestigios existentes; la cuarta y última describe el proyecto expositivo que se presentó en la capilla del palacio de Carlos V en el año 2020.

La lectura de esta publicación invita a reflexionar sobre la evolución de las intervenciones de reintegración de las obras de arte, ya que lo que tenemos enfrente es una suerte de restauración visual, que evita los riesgos de cualquier acción invasiva, ofreciendo las enormes ventajas de poder especular sin poner en peligro el bien patrimonial. Es imposible evitar hacer analogías con otras obras restauradas a lo largo de los siglos. El número de restauraciones de obras de arte o arquitectónicas que, al cabo del tiempo han debido volver a analizarse y, en muchos casos, corregirse es abundante y la historia de

4. JÓDAR MIÑARRO, Asunción. *El dibujo contemporáneo como intérprete del patrimonio: la sala de Caballeros XXIV de la Madraza de Granada*. Exposición. Capilla del Hospital Real de Granada, 2018.

la restauración comienza prácticamente en la misma época de las pinturas murales que nos ocupan, es decir en pleno Renacimiento.

Fue entonces cuando empezaron a estudiarse las ruinas de la antigua Roma y fue Rafael Sanzio, uno de los precursores en el estudio de las antigüedades romanas. También fue entonces cuando ocurrió el hallazgo –el 1º de junio de 1506– del conocidísimo conjunto escultórico del *Laocoonte y sus hijos*, el cual, a partir de ese momento, sufrió varias intervenciones que han sido motivo de largos debates que aún se mantienen vigentes⁵. En la misma época se descubrió la *Domus Aurea*, bajo las termas de Tito, construidas encima de ésta como evidente manifestación de la *damnatio memoriae* emprendida por los Flavios contra el reinado y las obras de Nerón.

El grupo del *Laocoonte y sus hijos* fue encontrado incompleto, le faltaba el brazo derecho alrededor del cual se ceñía la serpiente. Las variantes de reintegración propuestas y llevadas a cabo a lo largo de los siglos nos dan pauta lo aleatorias que pueden ser las intervenciones físicas en las obras de arte no debidamente documentadas.

Y ello aún más cuando los restos materiales encontrados son mínimos, en ese caso no es posible hablar de reintegraciones, solamente se pueden plantear recreaciones o, en el mejor de los casos, hipótesis. Acerca de ello, Cavaceppi dedica también una ironía: «Ridicola cosa sarebbe voler di un Naso, o poco più, comporre una Testa; di un Piede, una Figura; di un Manico di Vaso un Vaso intero» (CAVACEPPI, 1772).

El caso de la restauración y de-restauración de pinturas, tanto de caballete como murales, ofrece también innumerables ejemplos, tanto históricos como recientes. Están influenciados por los principios actuales de la restauración o bien por los diferentes momentos históricos y consisten en recreaciones, restauración *estilística*, restauración *filológica* o, la más actual y practicada en todo el mundo, la vía intermedia propuesta por Cesare Brandi en su *Teoría de la restauración*, publicada en 1963. Ejemplos contundentes de estas actitudes son, por ejemplo, las muy controvertidas interven-

ciones, llevadas a cabo a principios del siglo XX, en el palacio de Cnosos en Creta, promovidas por Sir Arthur Evans que reconstruyó varias estructuras y llevó a cabo masivas reintegraciones de las pinturas murales, a partir de restos de apenas unos cuantos centímetros. Por esta y muchas otras intervenciones similares, en la reunión de Venecia de 1964, se hizo especial recomendación de evitar intervenciones basadas en hipótesis poco fundamentadas⁶.

Frente al problema de la restauración estilística, como la de Cnosos, se contrapuso la restauración filológica que llevó a la remoción de todas las partes agregadas a través del tiempo en una pintura o un edificio, tratando las superficies faltantes –las lagunas– con un tono neutro, como es evidente en los frescos de Giotto en la Capella Bardi de la iglesia de Santa Croce en Florencia, reintegradas estilísticamente a mediados del siglo XIX por Gaetano Bianchi y de-restauradas en 1959 por Leonetto Tintori.

Intentando equilibrar esta contraposición, Cesare Brandi propone, en su *Teoría* (1963), un método de reintegración que concilia las dos posiciones opuestas, dando la posibilidad de reintegrar convirtiendo las lagunas, no en amplias zonas neutras sin sentido ni continuidad con los restos conservados, sino trabajándolas con colores y contornos que, precisamente, reintegran el conjunto, pero que, en una visión cercana, se distinguen perfectamente de lo antiguo, gracias al empleo de la técnica del *rigatino*. Algo parecido a lo que hiciera Leopoldo Torres Balbás con las yeserías del pórtico de la torre de las Damas en el Partal de la Alhambra.

Por fortuna los recursos de nuestro tiempo han permitido, en los últimos años reconstrucciones hipotéticas con mayor o menor fundamento científico, que utilizan nuevas tecnologías: pantallas, realidad virtual, *renders* además de dibujos con superposiciones de posibles estados originales, cuyos resultados son con frecuencia admirables, así como las recrea-

5. Cfr. ROSSI PINELLI, Orietta. «Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici». *Memoria dell'Antico*, A Cura di Salvatore Settis, Torino 1986, pp. 183-250.

6. «La restauración debe detenerse allí donde comienzan las hipótesis», *Carta de Venecia*, Artículo 9, 1964.

ciones y reconstrucciones realizadas en maquetas, como aquellas que Carlo Lucangeli realizara del Coliseo a principios del siglo XIX tanto del estado original como de su situación en esa época.

Más cercanas a la reflexión de Jódar y Marín son las recientes intervenciones con técnicas digitales –*videomapping*– que se proyectan sobre los muros, fachadas o murales simulando el estado completo, de manera que, de forma efímera, durante un breve lapso de tiempo, los visitantes puedan imaginar cómo eran las pinturas desaparecidas. Así se ha hecho, por ejemplo, en algunas partes del palacio de Augusto en el Palatino de Roma y en la fachada de la catedral de Chartres.

Pueden ser también interesante recordar brevemente en esta sede, por la fuerte analogía con el trabajo de Jódar y Marín, los estudios realizados por los numerosos *pensionnaires* que residieron en las Academias de Francia en Roma y en Atenas a partir de las primeras décadas del siglo XIX. Su cometido consistía en estudiar un edificio o monumento –el Erecteón de Atenas, el palacio imperial de la Villa Adriana, el *Tabularium* de Roma, el foro de Pompeya, por ejemplo– para realizar levantamientos minuciosos de los restos conservados a partir de los cuales elaborar hipótesis del supuesto estado original. Preceden la labor de los becarios franceses algunas publicaciones editadas en Roma en el siglo XVIII, entre las que se recuerda el extraordinario trabajo realizado por encargo del mecenas, coleccionista y mercante de arte Ludovico Mirri que, hacia 1774, emprende la realización de un álbum, publicado en varias ediciones, con dibujos y grabados de los frescos de la *Domus Aurea* neroniana realizados por Vincenzo Brenna, Francesco Smuglewicz y Marco Carloni, que dedicaron cuatro años a la producción de este álbum, del cual Franco Maria Ricci publicó en 1995 la copia conservada en el Louvre.

Pero volviendo al libro que nos ocupa, es útil recordar que, en la restauración física o virtual, el mayor o menor acierto en las intervenciones depende siempre de la documentación existente y de la proporción de los restos conservados cuidando que «en las cosas restauradas sea mayor la parte antigua que la moderna», nos recuerda siempre Cavaceppi.

En el caso la sala de las Frutas, los fragmentos son escasos. Por lo tanto, no se trata solamente de la interpretación literal de una parte de una pieza perdida, a partir de sus restos materiales, o de investigación arqueológica. Se trata más bien de creación artística que se basa en la investigación, pero cuyo principal objetivo es, además de recrear las posibles características de una obra de arte perdida, crear, al mismo tiempo, una pieza de arte contemporáneo inspirado y basado en el estudio del patrimonio.

Las finalidades son distintas y esta diferencia aporta, tanto en el campo de la conservación como en el de la creación, aspectos innovadores y demuestra que en el arte también hay objetivos, por si acaso aún alguien lo dudase.

Consecuentemente, el objetivo de este trabajo es fundamentalmente creativo. Es una obra de arte inspirada en el estudio de otra, con cinco siglos de diferencia y nos enseña cómo, a partir de fragmentos muy pequeños, puede re-crearse una imagen que vuelve el patrimonio comprensible a escala universal, de acuerdo con lo planteado por la Carta Icomos para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural que define «los principios básicos de Interpretación y Presentación como elementos esenciales de los esfuerzos de conservación del patrimonio y como una herramienta básica para la apreciación y comprensión del público de los sitios culturales patrimoniales»⁷.

En la primera parte del volumen, Jódar y Marín ilustran el método que adoptaron para alcanzar sus objetivos, que son, como ya se ha mencionado, los de mostrar, por medio de imágenes cómo debieron ser las pinturas originales basándose en los restos que aún se conservan, así como en otras obras de los mismos artistas –Julio Aquiles y Alexander Mayner– y en otros conjuntos pictóricos de sus propios maestros como, en el caso de Aquiles, lo fue Giovanni da Udine, uno de los primeros artistas de su tiempo quien, de la mano de Rafael Sanzio, vio, estudió y copió del natural los *grutescos* de la *Domus Aurea*.

7. Carta Icomos para Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural. Québec, 4 de octubre de 2008.

Los autores, como ellos mismos comentan, hacen una predicción que puede ser contrastada, y proponen una imagen que dialoga con los restos existentes, acorde con diversas obras de las primeras décadas del siglo XVI en España e Italia. El proceso es largo, detallado y puesto constantemente a prueba, desgranando las diferentes técnicas, materiales, formas y temas, manteniendo una distancia prudente de las propias voluntades creativas.

Su intención no es la de afirmar la veracidad del resultado, sino su verosimilitud, dicho con sus propias palabras, a través de una suposición «por medio de la cual se puede avanzar en el conocimiento artístico». No es copia, no es interpretación libre, pero tampoco es una recreación. Es algo parecido a lo que se plantea en una novela histórica en la cual los hechos son reales, pero se complementan aquellos que se desconocen dando veracidad al relato; al mismo tiempo, el lector no se engaña creyendo que todo lo que lee es la verdad histórica.

A lo largo de todo el proceso, los pasos son similares al procedimiento de restauración física: el estudio de los vestigios que se conservan, «el universo de referencia» y el análisis que permite utilizar los datos para reconstruir visualmente la obra. El trabajo comienza por definir, a través de los restos, de qué tipo de obra se trata, lo que puede *leerse* a través de los pocos rastros que se tienen.

No es una sorpresa descubrir que las pinturas son también grutescos como en el Peinador de la Reina de la misma Alhambra, un estilo muy extendido en las primeras décadas del siglo XVI a partir del descubrimiento de la *Domus Aurea*, la cual se convirtió en una de las principales fuentes de inspiración de los pintores renacentistas. «A todas estas formas de habitar contagiadas de cultura clásica, se añadía el gusto extendido desde finales del siglo XV en Italia por decorar las paredes con pinturas de ‘grutescos’» (Hinojosa, 2007).

Los «grutescos» se habían difundido antes de Nerón, ya que, en la época de Augusto, Vitrubio los describe y los menosprecia:

«Todo esto que los antiguos copiaban de cosas realmente existentes lo reprueba el depravado gusto de estos tiempos: pues hoy se pintan en los enlucidos, antes monstruosidades, que repre-

sentaciones de cosas verdaderas. Pónense juncos por columnas, por frontispicios garavatos [*sic*] estriados con hojas crespas y con roleos. [...] Brotan así mismo de los vástagos ciertas flores, que producen de su centro medias figurillas, ya con cabeza humana, ya de brutos»⁸.

Pero es el descubrimiento de la *Domus Aurea* a mediados del siglo XV lo que inspira a los pintores de la época, empezando por Rafael y sus discípulos. Giorgio Vasari, en la vida de Giovanni da Udine relata cómo,

«andando Giovanni [da Udine] con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa ch'el se fussero sì lungo tempo conservate [...]. Queste grottesche adunque (che grottesche furono dette dell'essere state entro alle grotte ritrovate) fatte con tanto disegno, con sì varii e bizzarri capricci e con quegli ornamenti di stucchi sottili, tramezzati di varii campi di colori, con quelle storiétine così belle e leggiadre, entrarono di maniera nel cuore e nella mente a Giovanni, che datosi a questo studio, non si contentò d'una sola volta o due disegnarle e ritrarle».

En los años sucesivos, Giovanni da Udine continuará realizando grutescos y estucos en todas las obras en las que colabora —la Villa Farnesina, la Villa Madama, entre otras—: pero no serán copias literales de su permanencia en la *Domus Aurea*, sino nuevas creaciones que se convierten en la *maniera* más rigurosa de reinterpretar lo antiguo.

En el libro de Jódar y Marín, además de otras obras de los autores de las pinturas, fueron estudiadas otras referencias y citas visuales, conservadas en algunas salas de Castel Sant'Angelo en Roma, en el palacio de Andrea Doria en Génova y en los dibujos de Andrés de Melgar, que son, posiblemente, copias de los dibujos de Julio Aquiles conservados en el Museo Metropolitano de Nueva York. Esas referen-

8. VITRUBIO. *Los diez libros de Arquitectura*, Lib. 7, V, Madrid 1787, p. 178.

cias visuales han permitido imaginar el resultado de manera concreta y al mismo tiempo argumentar la construcción y los resultados de la hipótesis.

Con este trabajo se reitera la importancia del lenguaje del artista visual: la creación de la imagen que describe a la perfección la intención del artista con independencia de la interpretación que pueda hacerse de la obra.

Entre una intervención directa en una obra de arte a partir de una hipótesis y una propuesta visual artística a partir de datos científicos hay una diferencia evidente, y eso es lo que convierte el trabajo que nos ocupa en hito fundamental de nuestro tiempo, ya sea como creación artística, que ha sido el principal objetivo, ya sea como investigación en artes, ya sea, finalmente, como elemento de debate para la conservación del patrimonio cultural. Leer este libro es, además, repasar la narración de un hecho histórico y adentrarse, de forma amena y erudita, en el mundo de los artistas del Renacimiento y de la visión de los artistas contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

- BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Roma, 1963.
- CAVACEPPI, Bartolomeo. *Raccolte d'Antiche Statue, Busti, Bassirelievi ed altre sculture, volume primo*. Roma, 1768.
- CAVACEPPI, Bartolomeo. *Raccolte d'Antiche Statue, Busti, Bassirelievi ed altre sculture, volume terzo*. Roma, 1772.
- HINOJOSA CANOVACA, Juan Carlos. «La torre de la Estufa y la introducción del clasicismo». *Cuadernos de la Alhambra*, 69, Granada (2007).
- ROSSI PINELLI, Orietta. «Chirurgia dellamemoria: scultura antica e restauri storici». *Memoria dell'Antico*, a cura do Salvatore Settis. Torino, 1986.
- VASARI Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori -Giovanni da Udine*, Terza parte. Firenze, 1550.
- VITRUBIO. *Los diez libros de Arquitectura*. Lib. 7, V. Madrid, 1787.