



**JUNTA DE ANDALUCÍA**

**CONSEJERÍA DE CULTURA**

**Patronato de la Alhambra y Generalife**



## ~ Restauración y conservación del Peinador Alto de la Reina

JUAN AGUILAR GUTIÉRREZ / BÁRBARA HASBACH LUGO

Restauradores

---

### RESUMEN

El artículo expone los trabajos realizados en materia de conservación tras la intervención realizada en el conjunto de murales, artonados y mármoles. Así como las conclusiones de los estudios hechos sobre la técnica de realización de las distintas decoraciones. Resulta especialmente interesante la técnica de ejecución empleada en los murales, pues resulta una novedad en la España del siglo XVI, y va a tener una rápida difusión entre los artistas de la época.

### PALABRAS CLAVE

Conservación. Restauración. Criterio de intervención. Análisis documental y científico. Técnicas de ejecución y tratamientos.

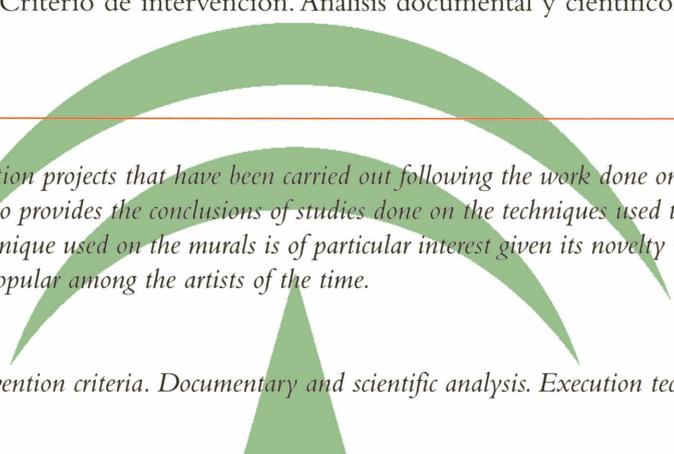
---

### SUMMARY

*The article describes the conservation projects that have been carried out following the work done on all of the murals, coffered ceilings and marble finishes. It also provides the conclusions of studies done on the techniques used to create the different decorative features. The execution technique used on the murals is of particular interest given its novelty in 16<sup>th</sup>-century Spain and that fact that it quickly became popular among the artists of the time.*

### KEY WORDS

*Conservation. Restoration. Intervention criteria. Documentary and scientific analysis. Execution techniques and treatments.*



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

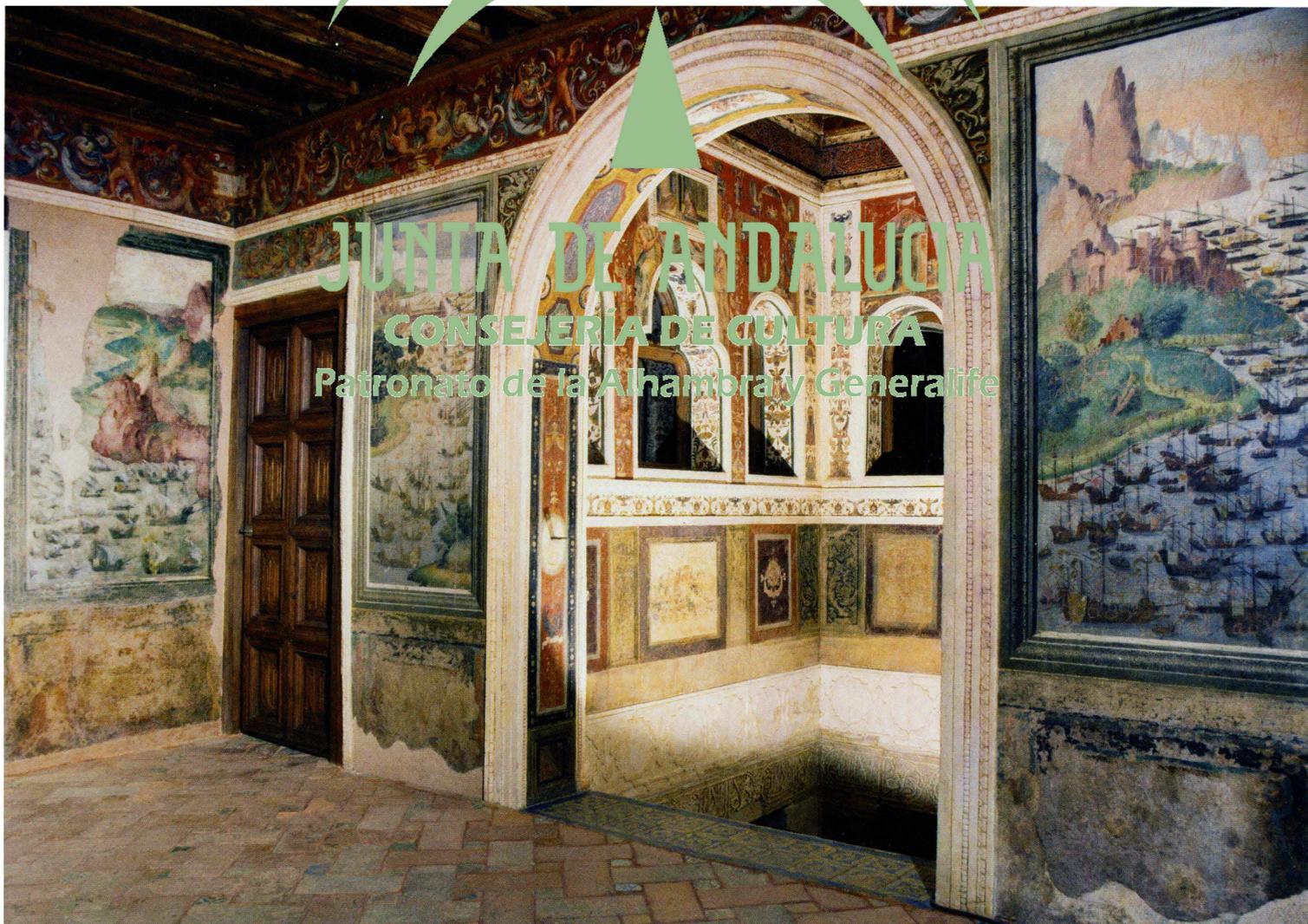
## Introducción

**S**in duda, dentro de todo el conjunto decorativo que comprende el Peinador —murales, techos y mármoles—, las pinturas murales tienen un carácter extraordinario, tanto por sus connotaciones cronológicas con algunos temas representados, como por las características novedosas en las técnicas que, en ese momento, el Renacimiento italiano impulsaba, y que son aquí, entonces, novedad para toda la península.

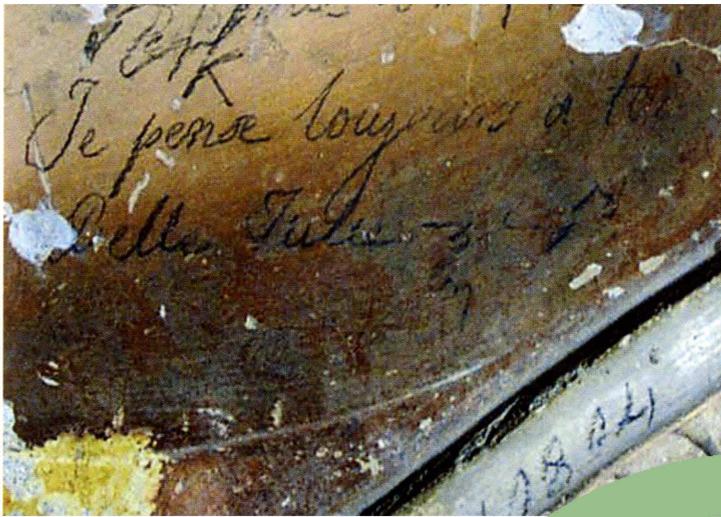
Ya en el siglo XIX, Gómez-Moreno, tras estudiar las pinturas, comprende la verdadera importancia que éstas tienen y manifiesta su preocupación por su conservación. Expresa y publica su deseo de que se restauren, a la vez que muestra su inquietud para que esto se lleve a cabo sin una conciencia crítica sobre la historia material de las pinturas y puedan éstas, quizás, desaparecer bajo repintes o reconstrucciones.

En la reciente restauración llevada a cabo en el Peinador Alto de la Reina se han intervenido, además del conjunto decorativo de las pinturas murales, los estucos, los techos policromados, mármoles, suelos y puertas que componen, de manera global, la unidad espacial de esta obra del siglo XVI. Ha sido una restauración profunda y detallada en donde han participado un total de trece restauradores durante un periodo aproximado de un año, en los que este equipo ha consumido algo más de veintisiete mil horas de trabajo. Además, en los estudios complementarios, necesarios para el desarrollo de los trabajos, han participado historiadores, químicos, fotógrafos y dibujantes, que con su trabajo particular han hecho posible ampliar los conocimientos que se tenían sobre la obra.

En la presente publicación, además de exponer los trabajos de conservación llevados a cabo, se presentan también, aunque de manera resumida, los estudios realizados para comprender



Vista del interior del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle de uno de los graffiti. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

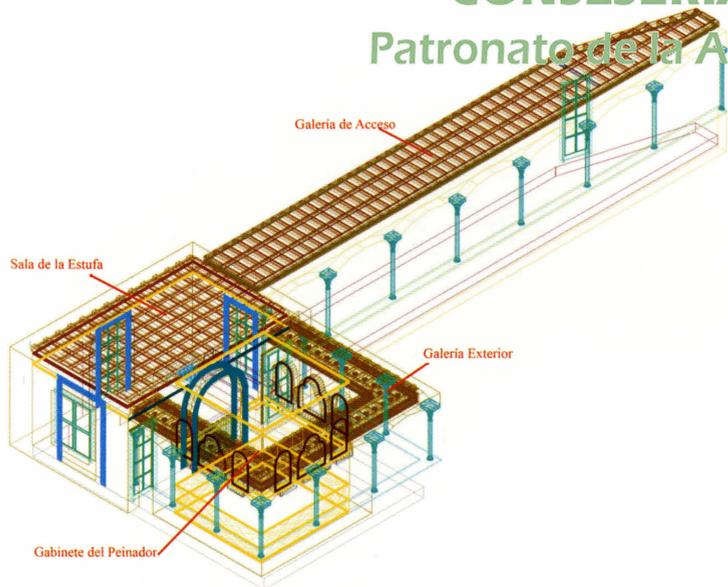
la obra, en particular los que han tenido que ver más directamente con el análisis estructural y material de ella. Especialmente interesantes son los realizados para el estudio de los materiales constituyentes de las pinturas murales y de su técnica de ejecución, que, tras su interpretación, nos ayudaron a comprender las distintas técnicas realizadas para la creación de la obra. Incluso, a partir de las pinturas que con certeza sabemos que fueron realizadas por Julio de Aquiles, hay que diferenciar entre la ejecución realizada por éste y Mayner.

Aunque la intervención sobre el conjunto del Peinador se proyecta tras un estudio minucioso, donde se realiza una extensa valoración del estado de conservación en que se encontraba, la complejidad del mismo motivó que la restauración haya sido, como luego analizaremos, una intervención muy compleja, en particular, y por su singularidad, del conjunto de murales.

Fue una delicada restauración, donde se pretendía, además de conservar la obra y recuperar la visión de las decoraciones originales, oculta tras repintes y estratos de suciedad, sumar y poner de relieve como valores a apreciar, los avatares que, como documentos de la propia historia de la Alhambra, han quedado reflejados en los muros del Peinador. Así, sobre éstos, se recogen testimonios del siglo XVIII, cuando la estancia se convirtió en cárcel; de la época en que sirvió de acogida al ejército napoleónico, o a los cien mil hijos de San Luis, como así lo atestigua una elaborada leyenda de un soldado de este ejército en un mármol del alféizar de una ventana, mientras hacía guardia. Se recogen en los muros, y a lápiz, testimonios de la época romántica del siglo XIX, algunos de viajeros posteriormente famosos por sus escritos. Otros de índole personal, pero intemporal, como «Yo, aquí, pienso siempre en ti, bella Julia. 1833», mensajes que han dejado sobre los muros de estas estancias la realidad general de una época y la particular de individuos que, motivados, quizás, por el entorno de la Alhambra, los sentimos hoy extraordinariamente próximos.

Por tanto, la pretensión de definir con acierto un criterio de intervención para abordar con éxito las exigencias estéticas e históricas, no ha sido fácil. Tampoco desde el punto de vista técnico, ya que en el transcurso de la restauración surgieron dificultades que sólo fueron resueltas después de volver a realizar nuevos estudios y múltiples ensayos.

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



Vista general del conjunto del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)

### Conocimiento técnico

La realización técnica de las decoraciones que dan carácter a estas estancias puede ser definida de manera sencilla y general, si la encuadramos como una técnica de trabajo de las conceptualmente conocidas: fresco, terminado en seco, dorado al agua, etc. Pero si pretendemos realizar una aproximación más detallada y precisa sobre la técnica empleada, no sólo basta con concluir o resumir las detalladas valoraciones del extenso estudio analítico, sino que deberemos sumar a éste, tras las observaciones realizadas durante doce meses, una serie de conclusiones basadas en conocimientos empíricos, que nos permiten comprender, apreciar y asimilar la verdadera dimensión del proceso técnico con el que está elaborada la obra. Así, habrá que valorar también el ordenado y estudiado, con antelación a la creación, reparto de

espacios arquitectónico; el estudio de la composición en el muro; la técnica de ejecución general empleada en según qué zona y el estudio de los materiales utilizados.

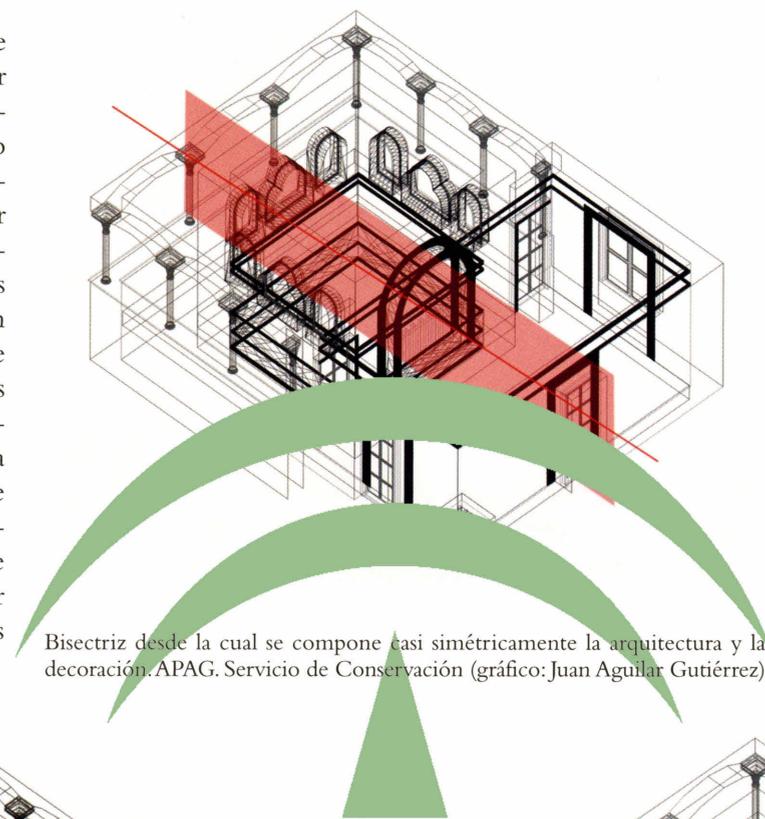
La complejidad para apreciar la técnica empleada en la realización de estas decoraciones, se ve acentuada en el Peinador por el número de artistas que participan, por las distintas intervenciones de restauración realizadas a lo largo de su historia, y por el mal estado de conservación en que se encontraban algunas áreas.

El desarrollo lógico de creación, después de diseñar y trazar sobre papel el proyecto decorativo, y teniendo ya dispuesto el soporte arquitectónico, sería: en primer lugar la disposición de molduras y cornisas, separando ya, las distintas áreas decorativas en los muros; seguidamente se aparejarían los artesonados con yeso y cola y se policromarían. Una vez acabada la decoración de los techos se iniciaría la decoración pictórica, comenzando siempre de arriba abajo, para culminar con el dorado de las molduras y los toques finales.

### Encaje compositivo de la arquitectura

Arquitectónicamente, la distribución de todo el conjunto se desarrolla a partir de una bisectriz longitudinal, de norte a sur, que divide la arquitectura simétricamente en dos partes iguales, sólo diferenciadas en el muro este por la inserción de una ventana, en contraste con el muro oeste, donde aparece una puerta. Horizontalmente a esta distribución arquitectónica, el conjunto se subdivide en dos estancias (asumiendo en la del Tocador o cámara, también el desarrollo de las galerías) en donde cada una de ellas posee un centro gravitatorio tridimensional propio, desde donde se distribuyen los espacios de ventanas, puertas, compartimentos, molduras, etc. Y como en el caso del Tocador, también las galerías exteriores.

En cada uno de los paramentos, los espacios también están organizados simétricamente alrededor de una bisectriz vertical situada en el centro de cada uno de ellos. Desde aquí, el reparto de masas a cada uno de los espacios se equilibra de manera proporcional, y para ello se utiliza un sistema cuadrangular comparti-



Bisectriz desde la cual se compone casi simétricamente la arquitectura y la decoración. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)



Conjunto del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)

Situación de las pinturas realizadas por Mayner. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)

mentado muy estricto, en donde se van integrando los contenidos decorativos.

## Pinturas murales

El desarrollo compositivo de las pinturas, así como la distribución de las mismas, obedece a la disposición de unas estructuras ordenadas, distribuidas casi simétricamente, y en donde los espacios siempre están compensados.

Aunque realizadas con un programa concreto y relacionado con un mismo espíritu y un único fin, las pinturas, en cuanto a su concepción, técnicamente, presentan distintas tipologías, derivadas de las variadas manos que intervienen en su ejecución original, así como por las distintas intervenciones posteriores. Vemos que unos mismos materiales y una parecida distribución estratigráfica pueden dar resultados completamente distintos, según sean dispuestos por Mayner, por Aquiles o por algún colaborador. Las distintas formas de pintar que apreciamos, junto a la analítica realizada, y a la carta de certificación de pago a Julio de Aquiles por sus trabajos en las pinturas, que se conserva en la Alhambra, nos permite distinguir qué parte podría pertenecer al pincel de Mayner, y qué otra al de Julio de Aquiles.

La concepción del conjunto y su distribución espacial, marcadamente italiana, nos permite adjudicar su autoría casi global a Julio, aunque éste debió de contar con la imposición de los temas principales: campaña de Túnez, la leyenda de Faetón, y la disposición de las virtudes. La lectura subliminal de los temas podría ser: Virtudes: fuerza, vigor, valor para cumplir la operación divina encomendada; Faetón: atrevimiento, arrojo, valor para realizarlo; campaña de Túnez: hazaña, gesta heroica del emperador.

Técnicamente distinguimos dos formas de pintar marcadamente diferentes, una corresponde a las pinturas localizadas en la sala de la Estufa (campaña de Túnez), y otra, en las zonas del gabinete y de las galerías exteriores. La primera estaría relacionada con la producción de Mayner, mientras que la segunda correspondería a Julio de Aquiles.

Exceptuando algún área, donde la técnica se ejecuta casi totalmente al fresco, en general, las pinturas mantienen una constante en su composición estructural. Así, y siempre sobre un soporte murario de ladrillo, aparece una base de preparación de cal y árido que rasa el ladrillo, y en donde se han encontrado restos de la *sinopia* compositiva con la que se distribuían los espacios genéricos. Sobre éste, se aplicó otro mortero, también de cal y arena; estando húmedo se marcaron de manera incisa las líneas generales de la composición, como casetones, cenefas, cadenetas, marcos y la estructura general de

la arquitectura fingida. Aún en húmedo y sobre el dibujo inciso, se aplicó a espátula un estuquillo de cal y árido de mármol muy fino, que contenía una pequeña parte de yeso y cola animal. Este fino enlucido, muy blanco y duro, servirá de base de preparación sobre la que se sobrepondrá, primero el dibujo figurativo de la composición, y luego la capa pictórica.



Pinturas realizadas por Mayner. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

Las distintas maneras de construir la capa pictórica que observamos en el conjunto, como la plasticidad; las distintas maneras de conseguir los tonos y matices, sombras y luces, ya con veladuras o con colores directos; el empleo de «fresco», temple magro o graso y la utilización de óleo irán haciéndonos diferenciar la «mano» de un pintor de la de otro.

Por un singular documento de 1546, donde se tasa la pintura realizada por Julio de Aquiles, podemos definir unos espacios concretos realizados, sin ninguna duda, por éste. Y aunque estas áreas se encuentran también muy repintadas, podemos utilizar este punto de partida para ir definiendo la pintura realizada por Julio.

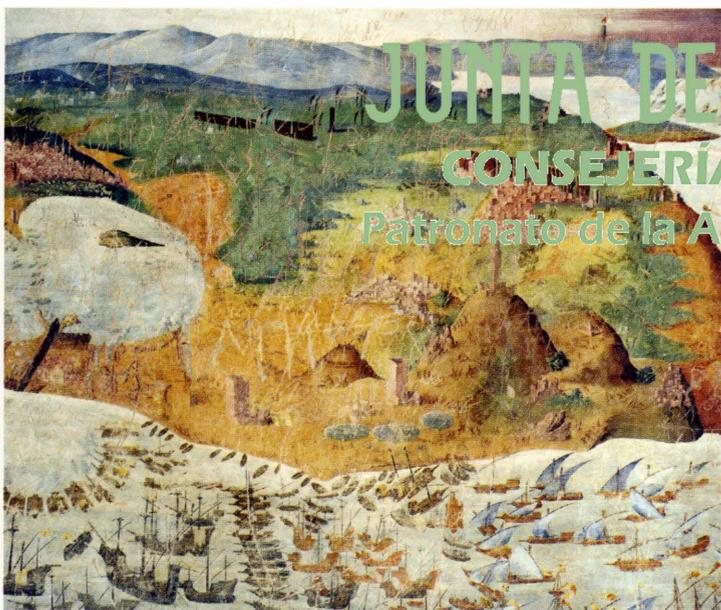
Los precios en que se tasan, según Manuel Gómez-Moreno González, y la situación de éstos, son los siguientes:

«Once cuadros de grutescos y bestiones recuadrados y molduras los tasa en cuatro ducados y medio cada uno que montan cuarenta y nueve ducados y medio». Y «Un grifo grande de follage del romano en ocho ducados». Estos doce espacios corresponden a la representación de los ocho zócalos y cuatro frisos en la estancia de la Estufa.

«Un pedazo de enmaderamiento de antepuerta seis ducados».



Detalle de las pinturas del gabinete del Peinador y de la galería exterior realizadas por Julio de Aquiles. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle de uno de los cuadros en la sala de la Estufa. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

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



Detalle de los grutescos en el friso de la sala de la Estufa. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

«Tres puertas y una ventana pintadas y barnizadas de todas partes con ciertos adobos é otros que hizo todo doce ducados». Estos elementos no han llegado hasta nosotros.

«Otros dos frisos encima de las puertas seis ducados». Corresponde a los frisos que se encuentran encima de las puertas que comunican con la galería exterior del Peinador.

«Quinientos panes de oro cuatro ducados. De los cuales dichos quinientos panes de oro se ha gastado en guarniciones y molduras». «Y del asiento de estos quinientos panes de oro otros cuatro ducados». Desgraciadamente estos espacios dorados no han conservado el oro.

### *Pinturas murales de la sala de la Estufa*

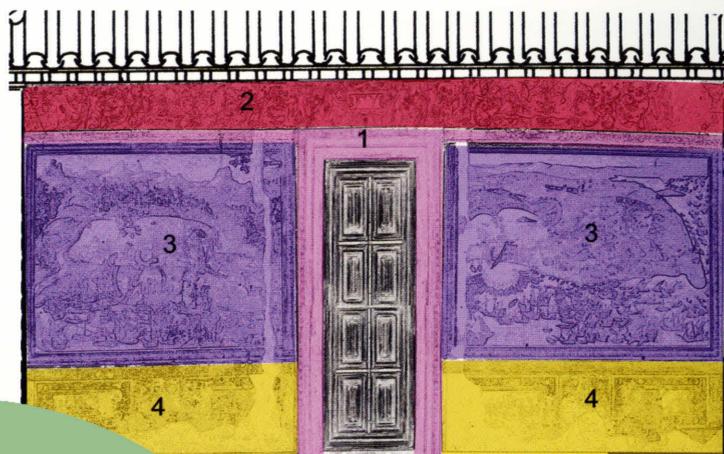
En el análisis técnico de este espacio habría que distinguir entre friso, pintura de los cuadros y zócalos, y hacer la consideración, muy importante, de que existen grandes repintes con el carácter de históricos, puesto que deben su ejecución, casi con toda seguridad, a las reformas realizadas por la visita de algún monarca durante los siglos XVII y XVIII.



Localización de las pinturas murales en la sala de la Estufa. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)

En orden de ejecución, primero se construirían en estuco (yeso, cal y marmolina), mediante moldes, los elementos de molduras y cornisas, disponiéndose éstos en la arquitectura y aplicándose sobre ellos una fina capa de estuquillo a modo de enlucido. En esta situación, se extendería sobre los muros, primero la capa de base de preparación (mortero) sobre la que se representarían los cuadros de la campaña y, quizás, al mismo tiempo o con antelación, la base de preparación de los frisos, pintándose éstos, posiblemente, de manera paralela al desarrollo de la pintura de los cuadros. Seguidamente, y una vez terminadas estas dos áreas superiores, se continuaría con la disposición de los morteros de los zócalos y su posterior pintura.

Por último, los elementos de molduras y cornisas se doraron con oro fino dispuesto al agua, técnica empleada en el



1. Moldura de estuco, originalmente dorada. 2. Friso. 3. Cuadros de la toma de Túnez. 4. Zócalos.

dorado sobre madera, y que se revela en el muro, como en este caso, poco duradera.

### *Pinturas de los frisos*

Originalmente, sobre el mortero aún fresco, se aplicaría el fondo rojo compuesto por tierra roja y cola orgánica; seguidamente, y sobre este fondo rojo, se extendería la composición de los colores planos al temple de cola. Primero los claros, para con posterioridad, y mediante un rayado ir consiguiendo los volúmenes y sombras. Por último, situaría las líneas oscuras del dibujo y los toques claros de luces, también mediante líneas y puntos.



Estrato compositivo: 1. Soporte de ladrillo. 2. Mortero. 3. Estuco rojo. 4. Capa de pintura.

La intervención realizada posteriormente en el siglo XVII y XVIII respeta las formas y colores originales; pero hay una renovación de estas zonas, donde se utiliza una técnica pictórica distinta, más próxima, incluso, a la realizada por Mayner en los cuadros. Con colores grasos y densos que se superponen, velando la anterior pintura y trabajando de oscuro a claro, consiguiendo sombras profundas y aplicando luces con pequeños toques para ultimar los modelados.

En estas intervenciones antiguas se observan dos formas antagónicas de construir la capa de pintura. Una, realizada mediante un temple de cola orgánica, donde las sombras, medios tonos y volúmenes son conseguidos recurriendo a la yuxtaposición de una trama de colores planos. Y otra, utilizando un medio graso, donde para conseguir el fin pictórico se utilizan las veladuras de colores superpuestos. Tanto una como otra corresponden a restauraciones históricas, y se extendieron de manera uniforme sobre la superficie original.

### *Pinturas de los cuadros de la toma de Túnez*

La manera de hacer las pinturas que se observan en estas áreas difiere notablemente de las anteriores, por lo que al tener



Detalle de la pintura de los frisos. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

localizadas con seguridad algunas de las áreas realizadas por Julio de Aquiles, podemos comparar y crear un mapa que diferencia la obra realizada por uno y otro artista.

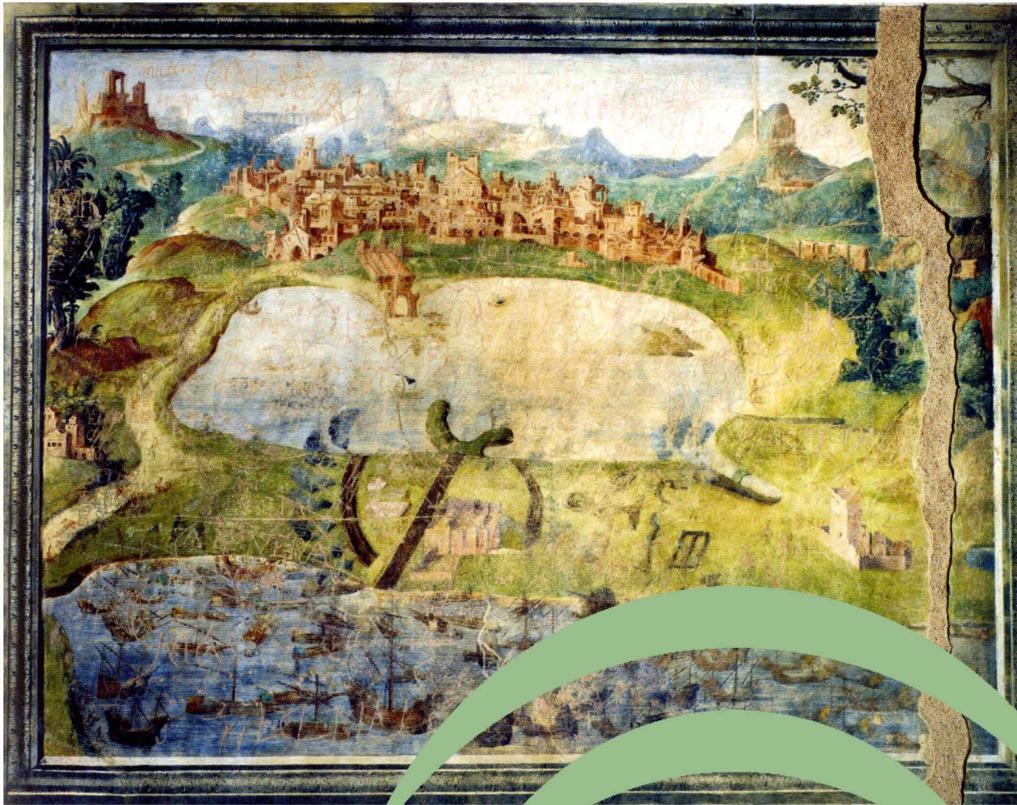
En primer lugar, las pinturas donde se representan las batallas se caracterizan por una concepción pictórica en donde la obtención de los colores, tonos, el modelado, las sombras y la luz tienen como principio constructivo la reflexión de la luz transmitida desde el fondo preparatorio vibrante, compuesto por el estuquillo de la marmolina y la cal. Así, la luz, al atravesar los distintos estratos pictóricos y llegar a la retina del observador desde el fondo preparatorio, irá cargada de un espectro lumínico vibrante y potente, muy luminoso, necesitándose poca luz en la estancia para percibir toda la potencialidad de los colores.

Pero esta intención de aprovechar los grandes recursos de un fondo lumínico conlleva la necesidad de que los colores sean transparentes e intensos, por lo que el medio que se utilice en su disposición será fundamental para conseguir este propósito. La observación próxima de la capa pictórica nos permite apreciar que los colores están desleídos y aplicados en un medio denso de cada temple. Unas veces en una sola capa, y otras, en varias, dispuesta cada una después de estar seca la anterior. La analítica realizada nos indica que el medio utilizado en las primeras capas de la pintura es cola orgánica, por lo que para poder conseguir la característica con la que aparece dispuesta la capa pictórica, densa y transparente, debió de utilizarse la cola estando tibia, y no caliente, pues es el único recurso técnico que permite utilizar la aplicación de la cola orgánica como medio con este virtuosismo de ejecución.

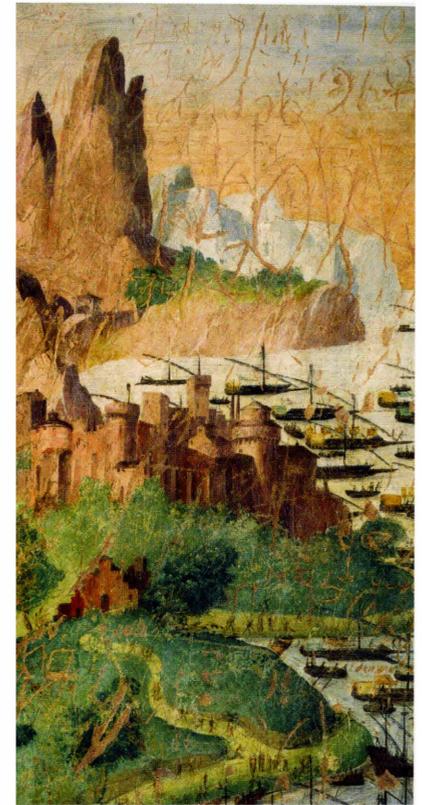
Los colores aplicados a la cola, se velan, casi siempre de oscuros sobre claros. Aunque como en el caso de las velas de los barcos, es al revés, primero se pintarán de oscuro las superficies destinadas a las velas, y luego, mediante una veladura blanca, más o menos densa, se modelarán.

Por último, las formas se terminaron mediante un dibujo preciso a punta de pincel, con colores más intensos y opacos, distribuyendo figuras, ajustándolas, y elaborando barcos, paisajes campestres y urbanos, etc. Las últimas capas pictóricas ya son realizadas con un temple graso de aceite de linaza.

La textura brillante que presentan actualmente los paramentos se debe, en parte, al aceite de linaza aplicado con posterioridad en distintas épocas, y al pulimento recibido tras siglos de haber estado expuestos a una limpieza con paños.



Detalle de uno de los cuadros donde se representa la aproximación de La flota a la Goleta. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Reunión de La flota imperial en Cagliari. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

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



Estrato compositivo: 1. Soporte de ladrillo. 2. Mortero. 3. Segundo mortero. 4. Capa de enlucido. 5. Capa de pintura.

## *Pinturas de los zócalos*

Los zócalos se realizarían en el último momento, culminando con su finalización y el dorado de las molduras, la decoración de los paramentos y de la sala.

Al igual que en otras áreas, el primer estrato de mortero de cal y arena rasa el ladrillo, y corresponde al mismo tipo de mortero utilizado en el área de las batallas. Sobre él, y mediante una línea de tinta, se sitúan las trazas generales de la estructura de la decoración. Inmediatamente se dispone un segundo mortero, sobre el que se señalará de manera incisa los cuadros y franjas principales, para después, y antes

de que seque, aplicar un fino estuquillo compuesto por cal, árido de mármol y una pequeña parte de yeso y cola animal.

Las tintas generales se disponen utilizando como medio cola orgánica, y se terminan posteriormente con colores disueltos con aceite de linaza.

Originalmente los colores se disponen en tintas planas, se usa el blanco luminoso del fondo sólo en las ocasiones en las que se disponen elementos figurativos y es necesario un modelado de éste mediante veladuras. Actualmente todo el zócalo, muy perdido, se encuentra repintado al óleo debido a intervenciones del siglo XVII y XVIII.



Estrato compositivo: 1. Soporte de ladrillo. 2. Mortero en donde se traza el dibujo compositivo general (sinopia). 3. Segundo mortero. 4. Capa de enlucido. 5. Capa de pintura.

Situación de las pinturas en el gabinete del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)



Detalle de la pintura del zócalo en la sala de la Estufa. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

## *Pinturas del Peinador*

En esta estancia es donde el carácter de la pintura romana se manifiesta en toda su dimensión, y se utiliza la técnica del fresco y la terminación en seco con cola orgánica. Posteriormente, y en algunas áreas, se aplicó un estrato de aceite que embebió en los estratos subyacentes y un repinte general que modificó sensiblemente el carácter original del conjunto.

Las formas se consiguen con tintas que son, en general, planas, con un concepto decorativo y ornamental, a excepción de los cuadros reservados a las escenas mitológicas y figurativas, en donde el carácter pictórico se pone de manifiesto de manera ejemplar.



Pinturas del gabinete del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Estrato compositivo: 1. Soporte de ladrillo. 2. Mortero. 3. Segundo mortero. 4. Capa de pintura directamente al fresco.

JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA

Patronato de la Alhambra y Generalife

Detalle de la pintura en el gabinete del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle de los cuadros dentro del gabinete del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



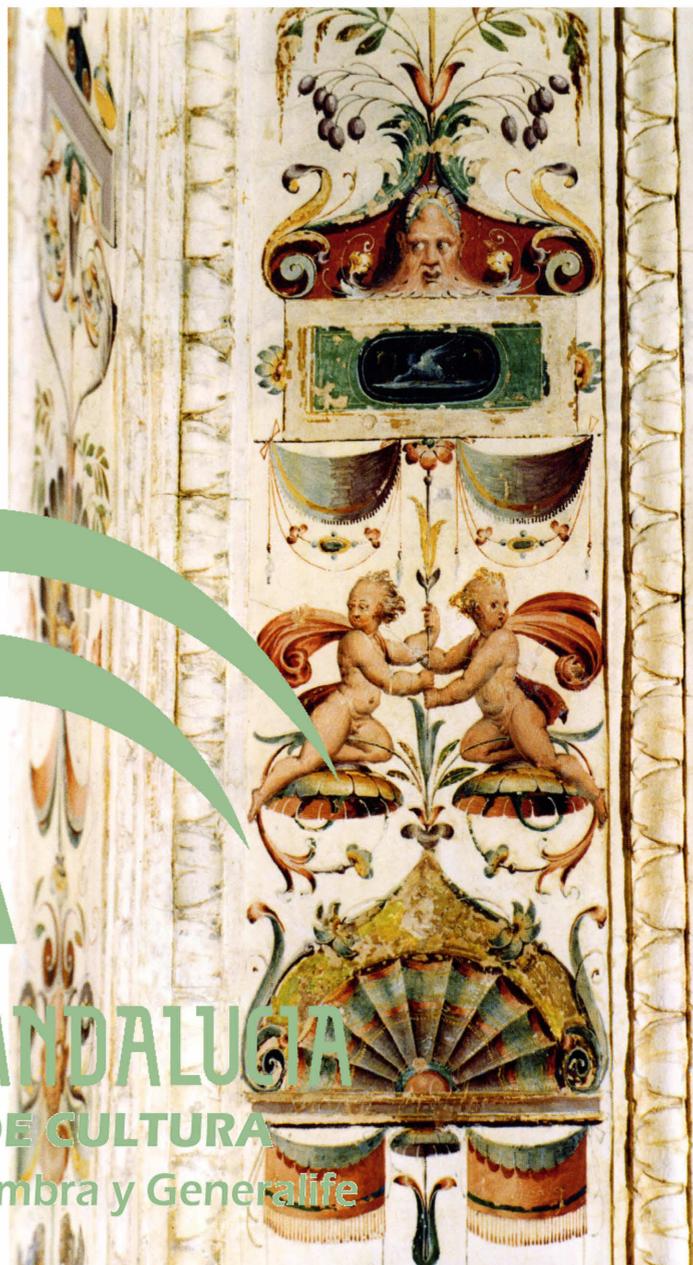
Estrato compositivo: 1. Soporte de ladrillo. 2. Mortero. 3. Segundo mortero. 4. Estuquillo rojo. 5. Capa de pintura al fresco y terminada en seco.



Detalle del grutesco. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

Las pinturas presentan, en toda su extensión, el mismo estrato compositivo de la base de preparación de los morteros, aunque en el estuquillo final o enlucido último, presenta variaciones importantes según el área. Así, las zonas caracterizadas por el fondo rojo corresponden a un estuquillo rojo, que será asiento de todas las formas de la composición.

En los cuatro paramentos, la técnica de ejecución es semejante, a excepción del paramento de entrada, en donde se encuentran los amocillos que flanquean la cartela central. Éstos están realizados al fresco y terminados en seco. Aquí vemos claramente cómo el artista utiliza cartones preparatorios que luego traspasa, con el mortero aún húmedo, al muro,



Detalle de la pintura sobre fondo blanco en el gabinete del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

mediante incisiones. La pintura, aunque terminada en seco, se ha elaborado prácticamente al fresco.

Hay que diferenciar también la técnica empleada en los cuatro cuadros donde se representa a Faetón, realizados con una base de fresco y terminados al seco con temple de cola orgánica. En ella se utiliza como elemento principal el fondo blanco, donde las distintas capas de color, dependiendo de su grosor y consistencia, dejarán transparentar el blanco del fondo y conseguirán, así, un modelado intenso y muy luminoso.

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

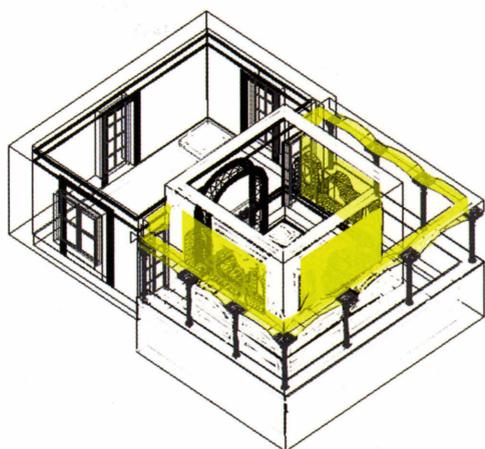
El fondo rojo de tierra roja está realizado al fresco, y una vez seco, se realizan, mediante técnica de temple de cola, las composiciones de grutescos, elementos ornamentales y ornamentos pictóricos. En los casos de las representaciones figurativas, la aplicación del color y la construcción de formas y volúmenes se realiza de manera directa, mezclando los colores casi en la misma superficie muraria, terminándose las figuras con toques de luces más o menos espesos. En el caso de los ornamentos, las representaciones se realizan con tintas planas, se gradúan los tonos intermedios y se realzan los volúmenes mediante toques de luces.

En los cuadrados laterales y franja perimetral que encierran la representación de *candelieris*, la técnica de ejecución corresponde a una pintura de temple magro, sobre un fondo blanco, aprovechando la superficie pulida, blanca y marmórea del estuquillo final de cal y arena. En las zonas superiores no aparece prácticamente ningún repinte, por lo que la comparación de estas superficies con otras áreas es importante. A diferencia de las pinturas semejantes que aparecen en los paramentos de la galería, aquí no se encuentra la tinta sepia que redibuja todo el conjunto exterior. La construcción de las formas figurativas y sus volúmenes se realiza primero de una manera directa, para luego acentuar las formas y las luces utilizando pequeños trazos con tintas planas.

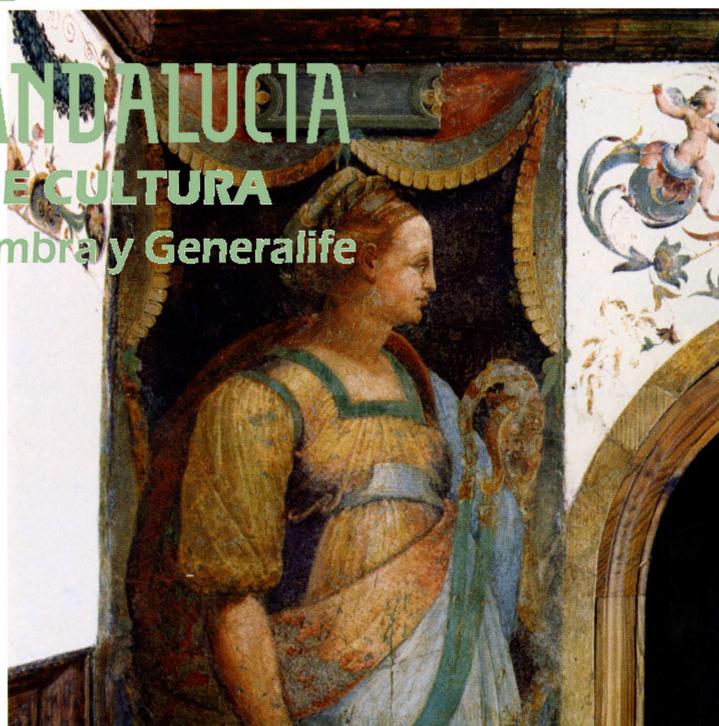
En los zócalos, la técnica de realización es semejante a la observada en la estancia anterior, aunque aquí, la mayor proporción de pintura conservada nos permite apreciar una técnica de ejecución realizada al temple, aunque al igual que en las zonas anteriores, son repintadas posteriormente con óleo.

### *Pinturas de la galería exterior*

En el exterior la pintura ha sido muy retocada, las múltiples intervenciones han hecho, aunque conservando la composición, casi desaparecer los restos de policromía original. Aquí aparece la



Situación de las pinturas en la galería exterior del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)



Galería exterior y detalle de la pintura de una de las virtudes. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle de las pinturas en la galería exterior. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle de una de las pinturas sobre fondo blanco realizadas con temple grasoso. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

misma configuración estratigráfica de la pintura que en el interior del Peinador, es decir, una base de colores dispuesta al fresco y terminada al temple, y según áreas, amplios retoques grasos de óleo. Se aprecian tres técnicas pictóricas: representación de las virtudes, pinturas sobre fondo blanco y zócalo.

Las representaciones de las virtudes se localizan en los extremos de los tres paramentos interiores que conforman las galerías. Su disposición, sin ninguna continuidad compositiva con el resto del muro, se caracteriza también por estar compuesta de un material de cal y arena más basto y una técnica de ejecución también distinta. Posiblemente su aparición se deba, quizás, a una intervención posterior del siglo XVII. La técnica es la del fresco, terminada en seco con temple, y retocada ampliamente con colores al óleo; se aprecia, en los elementos figurativos, la clásica huella incisa del dibujo preparatorio del fresco.

Las pinturas sobre fondo blanco se representan sobre un fondo de estuco muy elaborado. Pese a su deterioro, pérdidas y repintes grasos, los restos originales que se conservan están realizados de manera similar a los del interior de la estancia del Peinador.

Los zócalos se encuentran muy perdidos, y sólo se intuye cómo sería la composición representada. Su ejecución es semejante a la observada en los zócalos del interior. Es decir, pintura realizada sobre mortero de cal y arena, al fresco, donde se ha situado el dibujo compositivo de manera incisa, que se termina posteriormente con un temple grasoso.

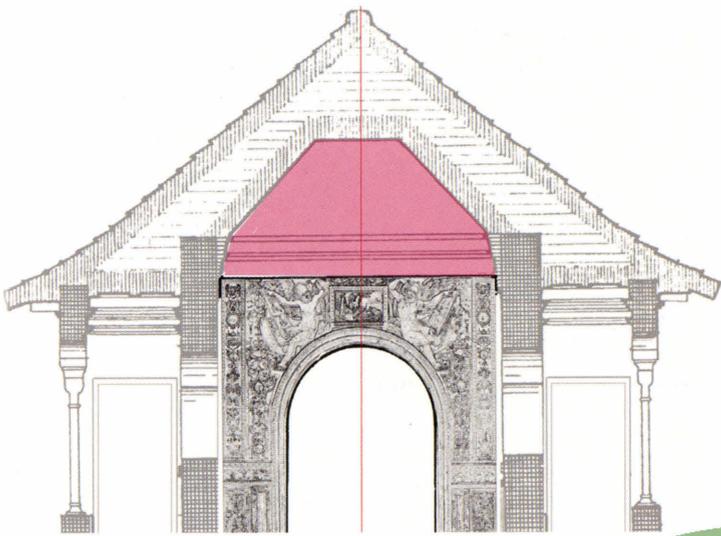
### *Armaduras o techos de madera policromados*

De las cuatro armaduras que cubren los techos del conjunto, una es árabe y corresponde a la antigua linterna de la estructura musulmana del edificio, y dos son del siglo XVI, las correspondientes a la sala de la Estufa y a la galería exterior. La armadura de la galería de acceso corresponde a una intervención de restauración realizada en el siglo XIX.

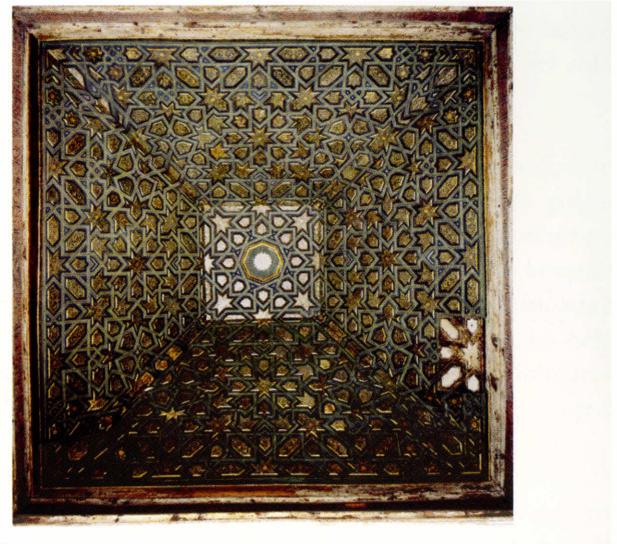
La de la sala de la Estufa y, en menor proporción, la del Peinador conserva, aunque muy deteriorada, la policromía del siglo XVI. Esta última, como ya dijimos, es la armadura de la antigua linterna árabe que formaba parte de la estructura original de la época nazarí; fue repolicromada en el siglo XVI al gusto de la época y, posteriormente, en los años setenta del siglo XX, se volvió a repolicromar con la misma ornamentación renacentista. Aquí, todos los elementos de la armadura son de madera de pino (*Pinus nigra-sylvestris*) a excepción de la pieza del arrocabe con inscripción cursiva tallada que es de nogal (*Juglans regia*). Las uniones son «a caja», reforzadas algunas piezas por clavos. En la policromía original nazarí aparece el color blanco sobre base roja con aglutinante de proteína. En la inscripción del arrocabe también se conserva policromía original árabe azul (azurita) dispuesta al temple de huevo.

Sobre la pintura nazarí aparecen dos repolicromías, una azul al temple de cola, correspondiente a la decoración renacentista, y otra verde al óleo con pigmentos de cromo (verde y amarillo) y blanco de zinc.

El alfarje de la sala de la Estufa es de madera de pino y conserva su policromía original, aunque muy deteriorada. Cuenta con catorce pares y ocho cintas con saetín, que forman ocho filas de casetones que se cierran por tablazones que, originalmente, tenían en el centro un rosetón tallado y dorado, similar al que conservan los alfarjes de las galerías exteriores. Las uniones son «a caja», en ocasiones, reforzadas por clavos.



Armadura árabe integrada en la decoración renacentista. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)



Cubierta Central. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

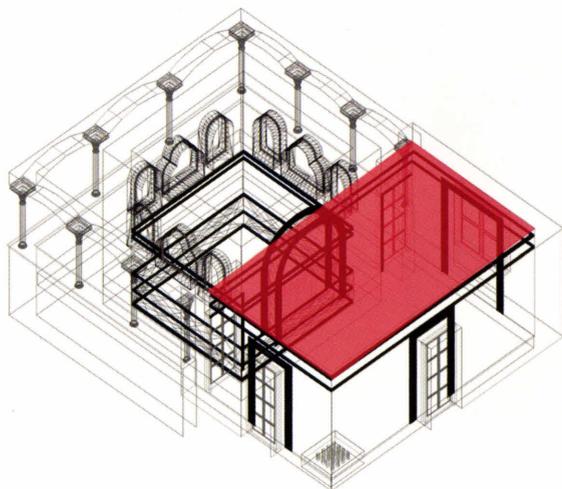


Detalle de la leyenda árabe. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle de la repolicromía. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

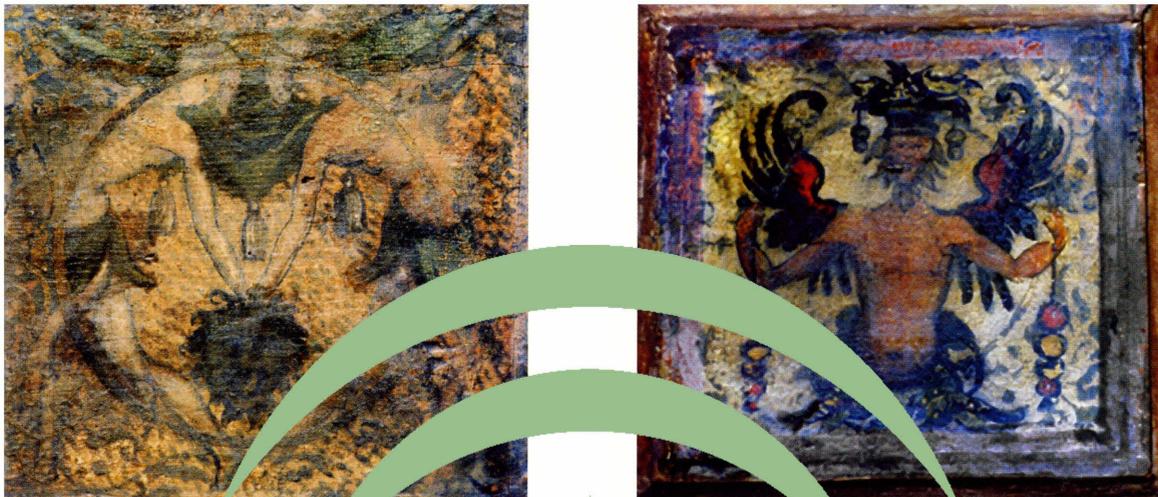
JUNTA DE ANDALUCÍA  
 CONSEJERÍA DE CULTURA  
 Patronato de la Alhambra y Generalife



Localización de la armadura árabe. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)



Vista general del techo. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

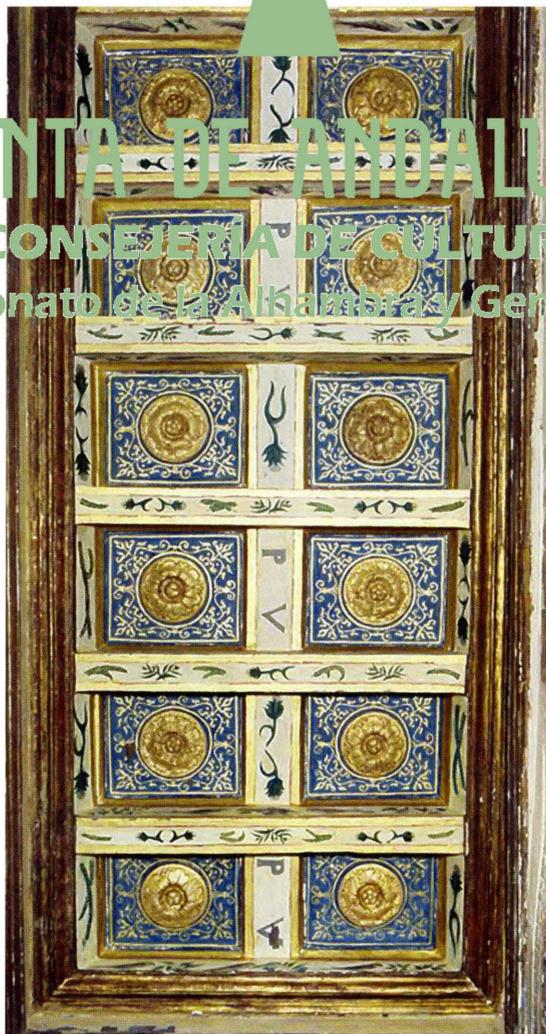


Detalle de la decoración en los casetones interiores, donde se observa la huella del emplazamiento del medallón eliminado. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

Conserva, como se ha dicho, su policromía primitiva y otra posterior, aunque ésta, sólo en los casetones, también muy antigua. La policromía está realizada con azul índigo y albayalde al temple graso (proteína y aceite de linaza) y otra capa gruesa de azul de esmalte con cal al huevo. Las tablas entre las vigas, donde se representan distintos pájaros, están pintadas con la misma primera capa de azul que el anterior y una segunda de azurita y lapislázuli. El dorado es al agua sobre bol rojo. Presenta la totalidad de la superficie un recubrimiento final de cola animal con aceite de linaza pigmentado con tierras y negro de carbón.

La armadura de la galería exterior, aunque pertenece a la configuración original del mirador, se encuentra muy restaurada y conserva su estructura de madera original, pero su policromía actual corresponde a una reciente restauración de 1973-1976.

Se compone de 36 pares y una sola cinta con saetín, que forman dos filas de casetones que se cierran por tablazón y que contienen tallas de florones centrales doradas sujetas por medio de tres clavos. Remata el conjunto una moldura dorada. El arrocabe



Detalle del techo en la galería exterior. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

consta de un friso pintado de amarillo (debajo quedan restos de azul) con una ancha moldura superior y otra inferior, doradas sobre bol rojo.

Las uniones son «a caja» y por elementos metálicos modernos de tornillos.

### *Elementos pétreos*

Los materiales pétreos que aparecen dentro del conjunto corresponden al material de mármol blanco en columnas, basa y capiteles, losa del sahumero y alféizares de las ventanas del Peinador; ladrillos y azulejos en el suelo de la antecámara y de la galería exterior del Peinador; y ladrillos vidriados en el alféizar del antepecho de la galería de acceso. A excepción de estos últimos, y de alguna que otra reparación en la loza de los suelos, todos son elementos antiguos y de la época; y como en el caso de algunas columnas árabes, descaradamente reutilizadas dentro del conjunto cristiano.

En los capiteles de todas las columnas aparecen restos de dorados o de su base ocre de preparación, correspondientes a la primitiva deco-



Detalle del capitel dorado y de la losa de la antigua estufa. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

ración del siglo XVI; el oro está dispuesto con aceite mordiente.

### *Estado de conservación*

El estado de conservación estaba determinado, principalmente, por las patologías sufridas en el pasado y sus consecuencias posteriores, pero de manera particular por los diversos ciclos históricos pasados por la Alhambra.

Así, el carácter visitable de estas estancias, motivó que, sobre sus decoraciones pictóricas, se fueran dejando, a modo de *graffiti*, y como si de un gran libro de firmas se tratara, la constancia, incisa o a lápiz, e incluso a punta de pincel, del paso de los visitantes por ella (se encuentran leyendas fechadas desde principios del siglo XVIII).

Como es natural, los elementos expuestos a la intemperie habían padecido extraordinariamente más que los resguardados en el interior, tanto por los procesos naturales de envejecimiento, como por los resultados previsibles ante las

inclemencias medioambientales, como los cambios de temperatura y humedad, las heladas, la exposición directa del sol o de la lluvia, la erosión del viento, etc.

Así, mientras que las pinturas murales del interior, o los artesanados, habían padecido los efectos de filtraciones, golpes, *graffitis*, y algún que otro desfase de la estructura arquitectónica, en el exterior, las pinturas murales, los mármoles y las armaduras han estado padeciendo, además, y de manera continuada la erosión del viento, la humedad, la sequedad extrema, las heladas, la dilatación térmica, el desarrollo de elementos biológicos, los cambios bruscos de la climatología, y quizás lo más grave, la contaminación medioambiental.

El cuidado de las cubiertas en el pasado no ha sido siempre constante, y se advierte que los techos de madera y los murales han padecido desde antiguo filtraciones importantes. Y aunque hoy ya han sido corregidas, sus efectos devastadores se han traducido en pérdidas importantes e irreparables, con múltiples intervenciones de restauración y de reparación.

Así, las intervenciones históricas y restauraciones cíclicas que a lo largo del tiempo han ido acumulando estas estancias, se revelan como un elemento importante y condicionador de su apreciación, y forman hoy, algunos de ellos, parte de la historia del conjunto y están totalmente articulados con el original.

El conjunto de las pinturas en la sala de la Estufa se encontraba, al iniciar nuestra restauración, en el estado intermedio de la restauración realizada por el Ministerio de Educación y Cultura durante los años 1967-1969. Y desde este tiempo permanecía arrancado uno de los paños del muro oeste.

El estado de conservación de las pinturas murales, como ya hemos descrito, variaba dependiendo del conjunto, y diferenciando entre la sala de la Estufa, más resguardada de los rigores exteriores, pero más expuesta a la mano del hombre, como así lo atestiguan los múltiples *graffiti*, repintes y distintas intervenciones; el gabinete del Peinador, expuesto, además de a los visitantes y sus *graffiti*, cuando estuvo sin cristales en las ventanas, a una semi intemperie que había dejado sobre la pintura una importante costra negra; y las pinturas de las galerías exteriores, éstas sí, expuestas a la climatología exterior y sólo al abrigo de unas reducidas galerías.

La fábrica de ladrillos del conjunto renacentista ha resistido con bastante dignidad los procesos de envejecimiento natural y los avatares del monumento, afectada de manera importante, eso sí, por la explosión del polvorín que en 1590 sacudió este ala de la Alhambra y que fue la causante, sin duda, de los movimientos de muros que se observan en la sala de la Estufa (hoy totalmente



Detalle de la superficie de las pinturas antes de la intervención. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



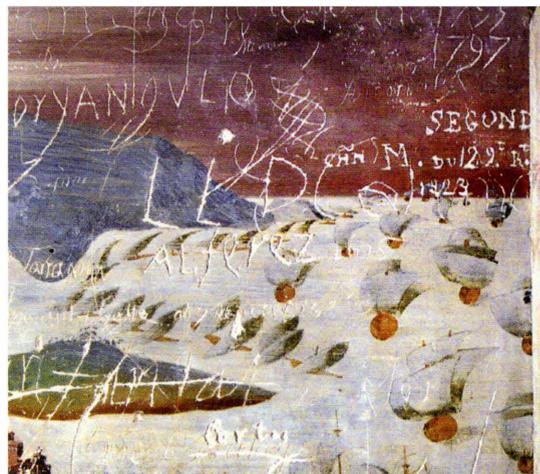
Detalle de la costra negra que en la galería exterior caracterizaba la superficie pictórica. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

Detalle de la estancia de la Estufa antes de la intervención. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

JUNTA DE ANDALUCIA  
CONSEJERIA DE CULTURA  
Patrimonio de la Alhambra y Generalife



Estado de conservación de los techos antes de la intervención. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle de los graffiti oculto bajo los retoques. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



**JUNTA DE ANDALUCIA**

Detalle de un paramento antes de la intervención. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

**CONSEJERIA DE CULTURA**

**Patronato de la Alhambra y Generalife**



Detalle de la superficie de las pinturas dentro del gabinete del Peinador. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

consolidados) y las grietas estructurales por donde, en su tiempo, se transmitiría la humedad hacia el interior de las estancias. La situación del muro exterior orientado hacia el norte era delicada, al encontrarse, desprovisto de revestimiento de protección, convirtiéndose así, en un paso franqueable para la humedad hacia el interior.

Dependiendo de las áreas y de su estado de conservación con respecto a las filtraciones, el mortero de preparación sobre el que están realizadas las pinturas, aparecía más o menos compacto, aunque en general exfoliado del muro de ladrillo o entre sí. En ocasiones, como en los morteros del zócalo de la sala de la Estufa, muy disgregados; aquí y en la galería exterior es donde se localizan más pérdidas por falta de mortero. Estas pérdidas están determinadas por las grietas que ha transmitido la estructura, o por desprendimientos a lo largo de todos los bajos de los zócalos.

Las lagunas en la estancia de la Estufa, donde quedó interrumpida la última restauración, se presentaban rellenas de un mortero gris a bajo nivel con respecto a la superficie pictórica. Aparecían, además, sobre todo el conjunto de pinturas murales, multitud de repellados de diversa naturaleza y cronología, ocultando y tapando antiguas faltas de morteros, casi todos realizados con morteros de cal y arena, aunque también aparecían algunos dispuestos, como en la galería exterior, con cemento.

Las pinturas de la galería exterior presentaban todos los deterioros acentuados por la situación de desamparo en que se encuentra ante las variaciones climáticas. Las áreas de los zócalos fueron redecoradas con posterioridad, quizás en la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que los restos de los zócalos originales aparecen llenos de picotazos. Esta segunda decoración, realizada también sobre mortero de cal y arena, repetía la composición original, aunque técnicamente era muy inferior a la anterior. Fue eliminada con posterioridad, y solo se conservan unos restos en el muro este de la galería.

Las composiciones decorativas se han mantenido casi íntegras (a excepción de los zócalos) en las salas de la Estufa y el Peinador, y es en la galería exterior donde, de manera irrecuperable, se han ocasionado las mayores pérdidas.

La cohesión de la capa pictórica era relativamente buena en las salas interiores, pero su situación era muy precaria en la galería exterior. Además de los deterioros debidos a procesos naturales de alteración, aparecían otros, como la inmensa cantidad de *graffiti* realizados sobre las pinturas, los arañazos y erosiones sobre zonas púdicas de algunas representaciones, el pulimento en algunas áreas de la capa pictórica, ocasionado por la limpieza continuada de paños y la oxidación de las diversas capas de retoque.

Los *graffiti* aparecían algunas veces a lápiz, aunque la mayoría están realizados mediante profundas incisiones que traspasan las distintas bases de preparación, desvirtuando la superficie pictórica, la composición y los motivos representados.

En la galería exterior, las pérdidas de capa pictórica por erosión son casi generales en toda la superficie, aunque aquí, la causa más importante del deterioro está motivada, debido a la intemperie, por efecto de las inclemencias medioambientales y el mal comportamiento de los diversos retoques grasos que cubren la superficie.

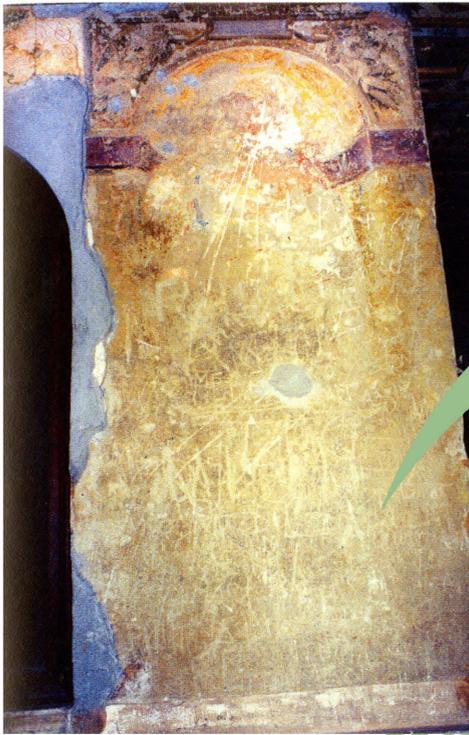
La capa pictórica en el exterior presentaba amplias zonas de pulverulencia y de micro exfoliaciones, lo que acentuaba la facilidad con que se producían las pérdidas por desprendimiento.

Los distintos retoques realizados sobre las pinturas con temple oleoso o con óleo, han tenido diferentes consecuencias sobre la capa pictórica original. En general, cuando este estrato se ha extendido en forma de veladuras, superponiendo capas, el estrato resultante, aunque perdiendo luminosidad, se ha mantenido firme, consecuencia de haber penetrado el aceite a las capas subyacentes y actuado como consolidante. Cuando el retoque de óleo se ha aplicado como una pintura directa, la oxidación de éste ha terminado «torciendo» el color, y la polimerización de este estrato ha levantado las capas subyacentes, y ha arrastrado en su caída a los estratos originales.

El dorado que cubría los relieves de estucos, y que hoy aparecen blancos, se perdieron completamente hace mucho tiempo, quedando hoy sólo, pequeños restos en áreas muy concretas. Estos dorados se dispusieron al «agua», técnica empleada en el dorado de madera, y que es inapropiada para su uso mural, por lo que debieron desaparecer pronto. El dorado, en el intrados del arco de acceso a la sala del Peinador, fue aplicado con aceite mordiente, por lo que se ha conservado bien.

Además de repintes, adherida sobre la superficie de las pinturas encontramos depósitos de polvo y residuos orgánicos, una fina capa correspondiente a algún fijativo o barniz (pinturas de la sala de la Estufa) y de aceite (pinturas de la galería exterior).

La circunstancia más determinante sobre el aspecto de suciedad general que caracterizaban estas dos estancias, Peinador y galería exterior, era que la costra negra se encontraba, en gran parte, depositada dentro de los poros de la superficie pictórica. La procedencia de esta costra tenía su origen en el depósito de micro partículas que se habían ido acumulando lentamente dentro de los poros de la capa pictórica. Con el tiempo, la aplicación de aceites y barnices, así como las micro carbonataciones producidas de manera natural, daban como



Detalle de una de las virtudes antes de la intervención en la galería exterior. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

Detalle de la costra oscura sobre las pinturas de la galería exterior y de aceites oxidados en el interior del gabinete. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

# JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE CULTURA Patrimonio de la Alhambra y Generalife

resultado una costra negra muy intensa y dura. Al igual sobre estas dos salas, aparecían múltiples retoques de óleo en el exterior, y de temple y óleo en el interior. Los de óleos fueron realizados con toda probabilidad durante el siglo XIX, y los de temple dispuestos durante la década de los años setenta del siglo XX.

galería exterior (la intervención de los años setenta los elimina en la antecámara).

Ya en el siglo XX, y por el diario de Torres Balbás, sabemos que las pinturas, en la intervención que él realiza en 1929, sólo se barnizaron.

Las intervenciones sobre las pinturas más antiguas son las derivadas del estallido del polvorín, así como de «las puestas a punto» de estas estancias ante la visita de algún monarca (Felipe IV o Felipe V). En ellas se debieron de retocar los frisos de la sala de la Estufa, los zócalos de los tres conjuntos y el espacio en la galería exterior.

La intervención de restauración en las pinturas murales de la sala de la Estufa, interrumpida a mediados de los años setenta, dejó en una situación crítica al conjunto de murales, con parte de las superficies limpias, estucadas y reintegradas de manera invisible y con un criterio reconstruccionista, que se extendía en el retoque sobre el original, sin definir la actuación en las áreas de lagunas importantes. De esta intervención se conservaba un paño de pintura mural arrancado, del cual, la zona superior y correspondiente a las batallas se hallaba situado sobre un soporte de poliéster deteriorado, y la zona baja del zócalo arrancada y situada, aún, desde los años sesenta del siglo XX, sobre las telas de arranque.

Hasta 1750, año en que se acaba por parte de la Corona la asignación económica para el mantenimiento del monumento, las intervenciones debieron de extenderse sobre pequeños arañazos, alguna filtración o pequeños golpes y zonas desprendidas, así como sobre la superficie más sensible al uso de las estancias: el zócalo. Estuvieron realizadas con un temple oleoso y tienen una calidad artística apreciable.

## Tratamientos

Durante el siglo XIX, se produce un repinte general que afecta a las pinturas de la campaña de Túnez, los zócalos de los tres conjuntos, las zonas bajas de la cámara y las pinturas de la

La intervención de conservación de un conjunto como éste, conformado a la vez por diferentes salas y elementos que proceden, o se crean, por necesidades o apreciaciones diferentes



1. Estructura de la torre árabe. 2. Modificación arquitectónica renacentista de la misma torre. APAG. Servicio de Conservación (gráfico: Juan Aguilar Gutiérrez)

del ser humano, puede plantear distintas disyuntivas, que, ante cualquier intervención de conservación, será necesario tener en cuenta y asumirlas.

Al analizar la situación del Peinador Alto de la Reina, con vistas a exponer un criterio de intervención coherente, observamos que en el siglo XVI se crearon unas estancias que modificaron una antigua torre árabe de recreo sobre la muralla. Al mismo tiempo que se producía una fuerte modificación de la arquitectura, se construyeron nuevas estancias y decoraciones que son auténticas obras de arte, representativas de su tiempo y con un fuerte carácter histórico. Así, sobre esta torre árabe, se justifica tal intervención por una necesidad vital en una situación histórica importante y trascendente; aún así, la creación renacentista se funde con la árabe, integrándola y aceptando, para sí, parte de la misma.

Ya durante el siglo XVII primero, y después en el siglo XVIII, los aposentos, ante la visita y utilización de los monarcas, se ven «remozados» o «rehabilitados» en sus decoraciones. Se redecora, repintando, pero respetando la composición original, dejando la impronta de ese momento y el gusto de la época, creando, por tanto, un momento y un hecho histórico determinado del acontecer de este periodo.

Es a partir de finales del siglo XVIII cuando aparecen las intervenciones con carácter de «reparaciones», y cuyo fin es únicamente el mantenimiento de las estancias como tales, para un hipotético uso. Estas obras se extienden durante el siglo XIX para el mantenimiento de las estancias y sus decoraciones como elementos singulares de la Alhambra. En la primera mitad del siglo XX, y con

el fin de la conservación y el mantenimiento de espacios y elementos históricos, sólo se interviene para conservar y mantener.

En la segunda mitad del siglo XX, y en distintas restauraciones, se actúa con el fin de, además de la conservación, recuperar, mediante la recreación artística, el antiguo esplendor de estas estancias. Tal intervención se justifica en base a una supuesta necesidad del espectador por conocer con fidelidad cómo fue el apogeo de las estancias, o del espacio, en el momento histórico original.

Con estos datos, y sin entrar en matices, encontrar el criterio de conservación idóneo para proponer una intervención acertada, supuso valorar con antelación los planteamientos posibles para, después de realizar las distintas valoraciones, plantearse como conservables sólo los componentes originales y los que la historia ha ido aportando sobre las estancias, ya que sería difícilmente justificable considerar historia la mayor parte de las intervenciones realizadas durante el siglo XX, especialmente las recreaciones artísticas de los años sesenta.

El planteamiento que se estimó adecuado fue el de una intervención de conservación y de recuperación de los estratos originales ocultos, teniendo claro desde el principio que la actuación debería respetar escrupulosamente las intervenciones históricas que aparecían en el conjunto, al igual que aquellas intervenciones de reintegraciones que estuvieran integradas con el original y que no ocultaran estratos originales subyacentes. Del mismo modo, el conjunto decorativo debería conservar, después de la restauración, la misma unidad potencial en todos sus elementos.

Esto suponía en la práctica, después de consolidar y fijar todos los elementos originales, eliminar los repintes, intervenciones de reintegración de morteros, suciedad general, etc. y a continuación integrar las faltas e incisiones, mediante la reintegración cromática en el conjunto decorativo, y que éste no perdiera su unidad potencial.

Si bien el planteamiento anterior se estimó como el adecuado para tutelar la mayoría de las intervenciones en todo el conjunto, en lo referente a las pinturas murales, y por la singularidad de éstas, fue necesario actuar condicionado por una serie de matices importantes, tanto en la limpieza como en las reintegraciones cromáticas, extraordinariamente complicadas, éstas últimas, en la sala de la Estufa. Así, además de los repintes realizados durante la restauración de los años sesenta y setenta del siglo XX, en todo el conjunto aparecían multitud de retoques al óleo del siglo XIX completamente «torcidos», realizados, en su mayor parte, sobre la superficie original erosionada. Muchos de estos repintes, como en el caso de las áreas bajas de los intradós de las ventanas del Peina-



Detalle de la situación de las pinturas con múltiples retoques que intentan ocultar los graffiti. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

dor, habían perdido el dibujo original subyacente, quedando éstos como único referente de la decoración original.

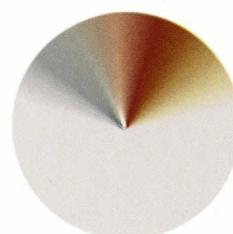
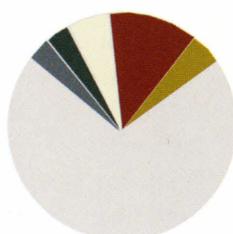
En la sala de la Estufa, la superficie de las pinturas (completamente erosionada por los graffiti y retocadas) planteaba un problema de fondo entre la necesaria armonización óptica de las pinturas y la necesidad de recuperar la visión de los estratos originales ocultos por el retoque. Así, la situación particular en que aparecía este espacio era el de una mezcla de retoques y de repintes.

Atendiendo a la necesaria actuación de ordenamiento de estos retoques, había que considerar dos motivos de intervención sobre ellos. En primer lugar, nos encontrábamos con que la base de relleno de estos retoques era de sulfato cálcico con cola orgánica. Este hecho, suponía un material ajeno al original, y que debía de compartir con éste las mismas condiciones de humedad y temperatura. El estuco de yeso y cola es un material de uso común en pintura de caballete, pero totalmente desaconsejable, como en este caso, en la pintura mural.

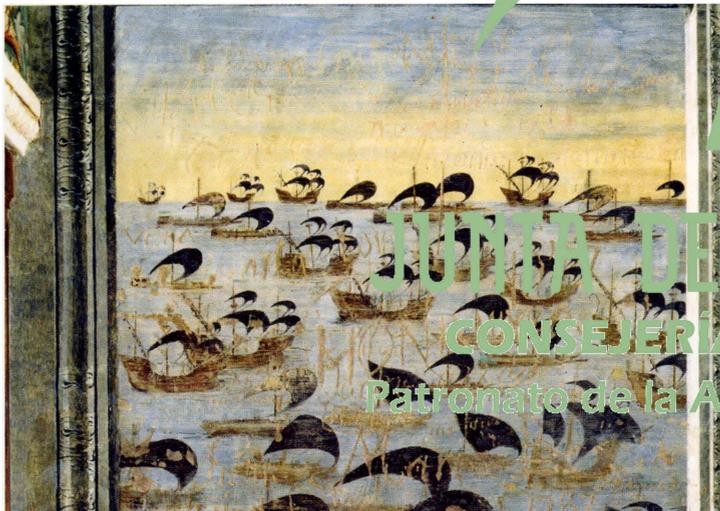
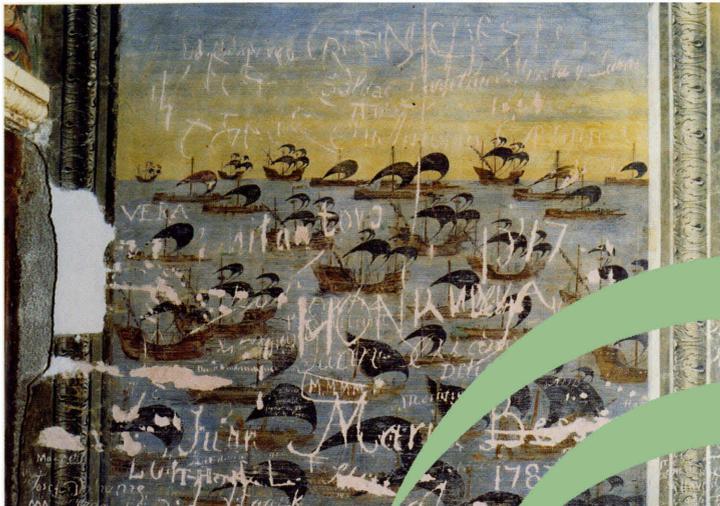
En segundo lugar y examinando el tipo de reintegración que había, supuestamente invisible, se apreciaba un alto grado de perturbación visual, ya fuera falseando la realidad de las pinturas o cambiándolas por completo. O como en el caso donde no se conseguía un retoque invisible, ocasionando una serie de fantasmas que formaban figuras sobre la superficie original.

Por todo lo expuesto, llegamos a la conclusión de que sería necesario plantearse la eliminación de estos retoques, valorando posteriormente la realidad objetiva de las superficies originales, y considerando así, el retoque idóneo necesario para conseguir el justo equilibrio entre la reintegración cromática y el original, abordando la recuperación de los espacios originales, pero también la necesaria armonización de la visión de las pinturas, totalmente desvirtuadas por la irrupción de los graffiti y daños.

Con estas valoraciones, concluimos que la intervención necesaria sobre las pinturas en esta sala debía liberar a ésta de los múltiples repintes que la cubrían, y recuperar en gran medida la óptima visión de las pinturas sin llegar a los extremos



Sincronía cromática



Paramento durante el proceso de reintegración cromática y éste ya reintegrado. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

anteriores de retoques. La eliminación de los repintes era, por lo demás, recomendable, ya que el estuco de base de preparación de estos retoques es una materia incompatible con la naturaleza de los murales.

La intervención propuesta de eliminación de estos repintes comenzó con una completa documentación de cada área, y tras la consolidación de los distintos estratos originales, se eliminarían los retoques y estucos de cola; seguidamente se aplicaría un nuevo estuco de cal y árido de polvo de mármol, y se realizaría la reintegración cromática. Sería esencial no desvirtuar la huella del tiempo con una reintegración desmesurada, para atenuar la desfiguración y protagonismo que provocaba la magnitud de los *graffiti* incisos sobre la capa pictórica, por lo que se planteó una reintegración que atenuara la desfiguración que provocaban las incisiones sobre la composición, pero que al mismo tiempo

no desaparecieran. Así, se mantuvieron a bajo nivel las incisiones, aunque atenuando su profundidad y retocándolos posteriormente para darles un aspecto natural e integrador.

En la sala de la Estufa la intervención de armonización con el retoque conllevaba el problema de aplicar un color y un tono distinto según se situase sobre un fondo de cielo, de campo o de mar, con el consecuente rechazo, por «empacho» visual, para el espectador. Para evitar esto fue necesario localizar un color y tono general armónico que, consiguiendo un aspecto natural de la falta, no pudiese ser confundido con un retoque, e integrase, al mismo tiempo, la agresión visual en el conjunto de las pinturas. Para llegar a conclusiones que pudiesen ser aplicadas y funcionaran realmente bien, analizamos el conjunto de pinturas de esta sala como una sincronía cromática, buscando un color y tono con un valor general medio, para usarlo como base de preparación común para todas las áreas. Luego y sobre éste, mediante veladuras de color, integrar la visión general.

No obstante, en algunas áreas, la necesidad de conjuntar en lo posible elementos que formaban figuras, o algunos detalles significativos de las composiciones, aconsejó realizar una reintegración más integradora de estos espacios. Para ello se empleó la técnica del *tratteggio*, que permite reconocer estas áreas de retoques mediante la observación cercana del espectador.

En el caso de las galerías del exterior se creyó conveniente reintegrar las formas de las amplias faltas que circundaban el marco de las ventanas, ya que éstas, presentadas como lagunas, modificaban y deformaban la visión del conjunto arquitectónico. El *tratteggio* empleado en las otras estancias, a punta de pincel, resultaba por las características de apreciación de estas superficies (muy próximas por parte del espectador) de una menudencia inquietante para la apreciación de las superficies originales. Por ello, se decidió emplear un sistema más mecánico, con lápices acuarelables y líneas dispuestas con reglas, para que en su apreciación objetiva se distanciase sensitivamente de la ejecución pictórica.

En este contexto, las lagunas correspondientes a grandes faltas que aparecían en el conjunto se mantendrían como lagunas a bajo nivel, aunque integrándolas, con otro mortero, como pérdidas naturales.

En los techos de madera la intervención que se realizó fue sólo de conservación, consolidando y limpiando los estratos originales de suciedad superficial. En el caso del artesonado de la sala de la Estufa se eliminaron algunos repintes del siglo XIX, así como el estrato de aceite oxidado y oscuro que se acumulaba sobre la superficie pictórica. En el apartado de reintegración cromática, sólo se planteó atender aquellas faltas con suaves

veladuras de color que, por su estridencia, distraían o perturbaban la visión general.

Al igual, en el conjunto de mármoles, azulejos y loza, los tratamientos fueron sólo de conservación, por tanto, las labores se extendieron en consolidación y limpieza, incluidos los suelos y la reparación en tejados.

En las puertas y ventanas se realizaron las reparaciones o cambios necesarios para asegurar la buena conservación del conjunto. Para ello se trataron las puertas y ventanas que presentaban deficiencias concretas, como en el caso de la gruesa capa de aceite oxidada que las cubría, o reponiendo algunos junquillos de madera en las ventanas de la linterna, y cambiando algún elemento perturbador de las mismas, como los cerrojos de las puertas de acceso a la galería exterior.

En los tratamientos realizados podemos distinguir tres grandes apartados de intervención: consolidación, limpieza y reintegración. Siempre precedidos por la documentación y la analítica correspondiente.

La documentación relativa a la obra, al igual que la investigación histórica y documental, se recogió pormenorizadamente antes y durante el tiempo que duraron los trabajos. Estas observaciones se constataron en gráficos y fotografías. La documentación relativa al estado de conservación y a los tratamientos fue recogida en dibujos y gráficos informatizados, y se fue ampliando durante todo el desarrollo de los trabajos hasta el final.

Las muestras para la analítica correspondiente de los diferentes estratos que componen la obra se retiraron de aquellas zonas, consideradas más interesantes por la información que podían aportar al conocimiento estratigráfico de la obra.

Antes de iniciar el tratamiento de consolidación, se retiraron de la superficie, utilizando suaves pinceles y aspiradores, todos aquellos estratos ajenos al original, y depositados sobre él, tales como polvo, excrescencias de insectos, etc.

En la zona exterior del Peinador y en algunas áreas de los muros fue necesario eliminar algunos estratos de hongos y para ello se utilizaron sustancias biocidas. El tratamiento se realizó, primero, aplicando el biocida, para, después de pasado un periodo de quince días, eliminar meticulosamente, y de manera mecánica, los restos de elementos biológicos. El proceso se terminó mediante la aplicación de agua oxigenada al 3%.

Las áreas de capa pictórica pulverulentas y exfoliadas se consolidaron, procurando en su proceso no crear superficies



Reintegración cromática realizada en el exterior con lápices. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

que pudieran quedar impermeables, consiguiendo mantener así la natural transpiración del muro.

En los murales, para decidir el consolidante más idóneo, se valoraron, primero, las posibilidades de los distintos materiales normalmente utilizados y, tras pruebas y ensayos, se estimó como más idóneo el silicato de etilo para la consolidación de la capa pictórica disgregada. En el necesario sentado y fijación de la capa pictórica exfoliada de la base de preparación se utilizó un adhesivo acrílico hidratado y en baja concentración (Primal AC-33).

En el caso de los techos policromados se utilizó una resina acrílica (etil metacrilato) disuelta en un disolvente orgánico, para la consolidación de la capa pictórica pulverulenta y cola orgánica para el sentado de las exfoliaciones.

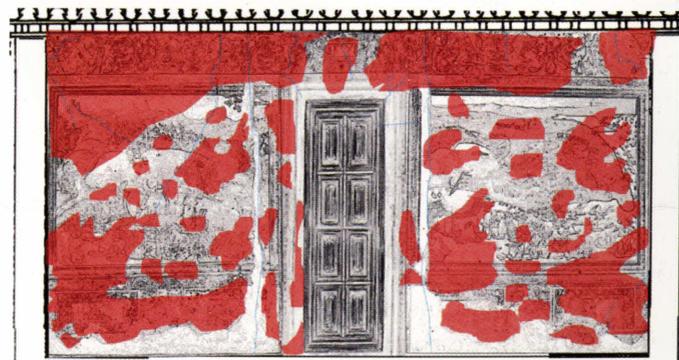


Gráfico con localización de las oquedades en uno de los paramentos



Fijación de la capa pictórica en los murales. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

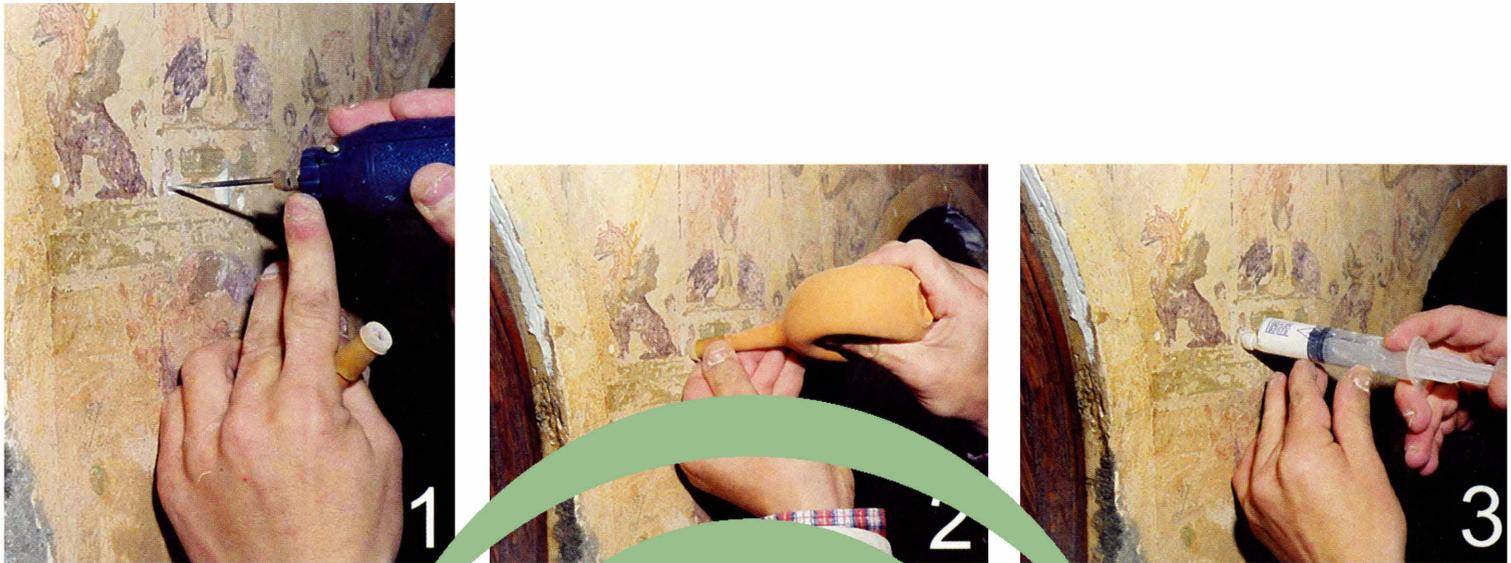
# JUNTA DE ANDALUCÍA

## CONSEJERÍA DE CULTURA

Patronato de la Alhambra y Generalife



Consolidación y fijación de la capa pictórica en los techos policromados. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Consolidación de los morteros exfoliados.  
 1. Se abre un orificio; 2. Se limpia el interior de la oquedad, y 3. Se introduce la resina para el relleno y fijación de la oquedad. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Testigos de la suciedad durante el transcurso de la limpieza. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

La consolidación de la base de preparación contempló el tratamiento de consolidación de los estratos disgregados de morteros, en los murales, y la fijación de éstos al soporte murario.

Los estratos disgregados de mortero se consolidaron con silicato de etilo, aunque esto sólo fue necesario realizarlo en algunas áreas del exterior; para la fijación de la base de preparación y el relleno de oquedades se utilizó una resina acrílica hidratada y cargada en ocasiones con carbonato cálcico (Primal AC33). Para las oquedades importantes se utilizó un mortero preparado a diferentes concentraciones, inyectado a través de pequeños orificios.

En el caso de los techos policromados, las grietas y las juntas abiertas son puntos especialmente vulnerables al ataque biológico, así como una entrada de aire que altera de manera rápida la estabilidad de la madera, e inicia un deterioro progresivo. Después de la limpieza superficial y extracción de cuerpos extraños, se procedió a su subsanado por medio del «enchuletado», es decir, a la colocación de pequeñas cuñas de madera curada cerrando la abertura. Las de menor tamaño se sellaron con pasta sintética, quedando un milímetro por debajo del nivel original. Con uno u otro método se cerraron, pero sin perder su aspecto de grietas y juntas, ya que en la mayoría de los casos, los bordes se encontraban desfasados y a distinto nivel.

Como ya dijimos, parte del conjunto de pinturas murales había sufrido una intervención de restauración comenzada e interrumpida hacia los años setenta, en la que, se habían eliminado, en parte, los repintes y barnices oxidados de las pinturas murales en la sala de la Estufa, no así las del techo; y quedaban aún por limpiar y rescatar los valores cromáticos en los espacios restantes.

Para la intervención de limpieza en todo el conjunto de murales, techos policromados y mármoles se utilizaron papetas y distintos disolventes, eliminándose con éstos la suciedad general, los barnices oxidados y los repintes de acuarela, temple y óleo. En algunas áreas concretas de la galería exterior fue necesario realizar una desalación de las superficies, ya que aparecía un ligero estrato de sales solubles; esto último se realizó utilizando pulpa de celulosa y agua desmineralizada.

La eliminación de la costra negra que aparecía en el interior de la cámara del Peinador y en la galería exterior no ofreció buenos resultados ante ningún disolvente o papeta, ya que esta costra, más dura que la propia pintura original, se encontraba además dentro de los poros de la capa pictórica, donde los disolventes afectaban antes a la pintura que al estrato negro que se deseaba eliminar. Caso parecido ocurría con los

*graffiti* realizados a lápiz, extraordinariamente difíciles de eliminar sin erosionar la capa pictórica.

Después de múltiples ensayos con escasos resultados, decidimos cambiar la metodología y ensayar con métodos de láser, estudiados y utilizados con éxito recientemente en las pinturas renacentistas del pórtico del Palacio Apostólico Lateranense de Roma.

Con dicha intención, se trasladó a la Alhambra el mismo tipo de equipo de láser, experimentando durante algún tiempo hasta determinar el proceso idóneo de utilización. La experiencia obtenida en estos ensayos fue: que la limpieza de los *graffiti* a lápiz y la costra negra se eliminaba con mucha facilidad, pero que algunos colores oscuros se podían ver afectados por la foto-ablación ocasionada por la luz del láser.

La necesidad de utilizar varias intensidades de láser y la incompatibilidad de la fuerza idónea para eliminar el fuerte estrato negro en algunos colores, nos llevó a tener que «apan-tallar», primero, ciertos colores mientras se utilizaba una intensidad fuerte de láser. Esto se realizó disponiendo, sobre la superficie a limpiar, un acetato transparente donde se ocultó con blanco las áreas sensibles a esa intensidad, para después y con una energía menor de láser, y ya sin pantalla, terminar de limpiar todas las superficies. La utilización del láser se extendió también sobre las superficies marmóreas.

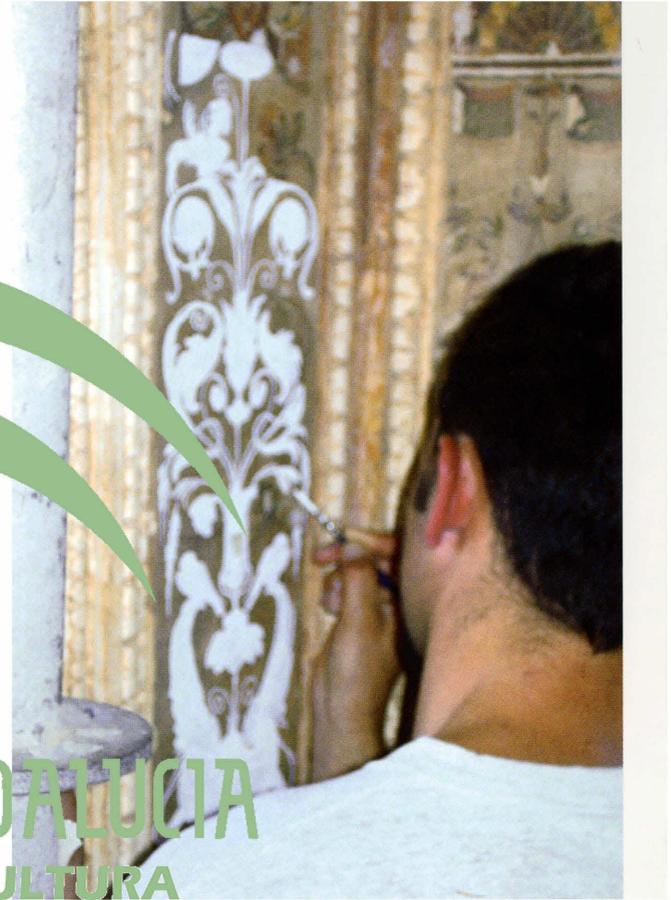
En las pinturas murales la reintegración volumétrica de los morteros se realizó rellenando los espacios perdidos o repintando las áreas donde se habían eliminado antiguos rellenos de morteros. Distinguimos entre los morteros que se repusieron en las lagunas estucadas para recibir la reintegración cromática; los morteros dispuestos en las amplias lagunas; y los revocos exteriores del muro sur, dispuestos, estos últimos, sólo con el fin de evitar la entrada de humedad a través del poroso muro de ladrillo.

Entre los morteros dispuestos para recibir la reintegración cromática, distinguimos, también, entre superficies donde se repuso un mortero destinado recibir una reintegración al *tratteggio*, y aquellas otras, que rellenarían faltas ocasionadas por los *graffiti* o arañazos profundos.

Las primeras se aplicaron con un mortero compuesto por cal y polvo de mármol (1:1), se dispuso a ras de la superficie original, y pretendieron conseguir una superficie homogénea al original, y dispuesta para recibir una delicada reintegración cromática. En el segundo caso, el mortero a base de cal y polvo de mármol, en su variedad de impalpable (1:1), se coloreó, como ya dijimos, después de realizar una asincronía



Limpieza con láser de las pinturas. APAG/Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Algunos colores vistos a través de una pantalla antes de utilizar el láser. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Reintegración de morteros. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

cromática del tono general de las pinturas, y se dispuso a bajo nivel (un décimo de milímetro aproximadamente).

En el caso (sala de la Estufa y galería exterior) de la reposición de los morteros, cuyas pérdidas resultaban injustificables de reintegrar formalmente, éstos se colocaron a bajo nivel, utilizando un color y una textura seleccionada tras distintos ensayos y pruebas (mortero sintético con carga de árido de terracota ocre coloreada con óxido de hierro). En este caso, la reposición se realizó a bajo nivel, y pretendía mostrar en todo momento, la laguna integrada con el resto del conjunto decorativo.

En la reintegración cromática, necesaria para poder apreciar el conjunto decorativo, fue necesario distinguir entre aquellas faltas pequeñas, pero abundantes, ocasionadas por el desprendimiento de las exfoliaciones; las áreas erosionadas; los *graffiti* incisos y las pequeñas lagunas de capa pictórica.

En el primer y segundo caso, las faltas se reintegraron disponiendo una veladura de color en un tono más bajo que el del original, sin ningún afán reconstructivo, y sí, con el fin de integrar las superficies erosionadas con el resto en un tono menor que el del original.

En el tercer supuesto, las abundantes faltas por incisiones de *graffiti* presentaban, además, el descaro de tener una lectura definida; la integración del color no debía ocultar del todo los *graffiti*, pero al mismo tiempo había que atenuar su incidencia visual a favor de la apreciación del conjunto. Así, se realizó aplicando en estas incisiones un mortero a bajo nivel con un color obtenido por sincronía cromática. Sobre él se reintegró cromáticamente con una veladura de tonalidad complementaria al pigmento original, es decir, cuando el matiz a imitar, por ejemplo, era un azul del cielo, la veladura utilizada para ello era su complementario en rojo, de esta manera, y ante una visión crítica de las superficies originales, nunca puede quedar la duda sobre la intencionalidad de ocultar la falta y no de imitar el original. Para mitigar el impacto cromático del color complementario se utilizó el recurso de bajar el tono y velar luego éste con una sobra o una luz.



Proceso de reintegración cromática. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)



Detalle después de la reintegración. APAG. Servicio de Conservación (fotografía: Joaquín Gómez de Llanera)

En el último caso, a través del *tratteggio*, y con muy pocas intervenciones de esta naturaleza, la reintegración se realizó sobre formas concretas. Se llevó a cabo después de valorar éstas, como necesarias de reconstruir, no por motivos de unificación de la lectura estética de las áreas originales, sino más bien para evitar la desintegración de formas originales que podían, mediante una muy pequeña intervención, salvar su aportación estética al conjunto.

Mientras que en la sala de la antecámara y en la cámara los *tratteggio* se realizaron a punta de pincel, en la galería exterior se realizaron mediante un rayado de lápices de colores acuarelables dispuestos mediante regla.

El paño arrancado se conservaba dividido entre el cuadro figurativo y el zócalo. El primero se encontraba montado sobre un soporte de poliéster y barras de hierro muy deteriorado y deformado; y el segundo, arrancado con parte del mortero, se encontraba aún sobre las telas de arranque.

El tratamiento realizado restituyó todo el paño (cuadro y zócalo) a su lugar original, montado sobre un soporte autoportante ligero de fibra de vidrio y aluminio.

En el caso de los techos, la reconstrucción volumétrica no fue necesaria en ningún caso; pero sí la reintegración cromática. Previamente a ésta y sólo en pequeñas áreas, fue necesario el estucado de las faltas a reintegrar. Esto se hizo a la manera tradicional, con cola orgánica y sulfato de calcio con fenol como conservante.

En las faltas de cierto tamaño, con pérdida de zonas comprometidas para la unificación del conjunto, y al igual que en las pinturas murales, la técnica utilizada fue la del *tratteggio*. Las faltas que no se estucaron, por tratarse de desgastes y pérdidas de pequeño tamaño, fueron entonadas con veladuras de acuarela, y posteriormente fijadas con metil-metacrilato al 3% en xileno (Paraloid B-72).

En el interior, y como estrato de protección de las pinturas y policromías se utilizó resina acrílica pulverizada en diferentes concentraciones. Esta sirvió de estrato separador y protector de las pinturas, y permitió revelar su colorido formal y representar la superficie con una textura y matiz unificado (Paraloid al 2% en Tolueno).

En el exterior, y con la intención de acentuar las propiedades de la superficie a la hora de expeler el agua de lluvia, se utilizó como estrato de protección de las pinturas un hidrofugante de carácter silico-orgánico (Tegosivin HL 100). Se aplicó al 5% en disolvente aromático y mediante pulverización.

---

## EQUIPO DE TRABAJO

DIRECCIÓN FACULTATIVA: Miguel Ángel Martín Céspedes. Arquitecto Conservador de la Alhambra.

DIRECCIÓN TÉCNICA DE LOS TRABAJOS: Juan Aguilar Gutiérrez; Bárbara Hasbach Lugo. Restauradores.

EQUIPO DE RESTAURADORES: Bárbara Hasbach Lugo; Paloma Maza Lara; Javier Madrona Ortega; María José Jiménez Gómez; Sonia Castro Jiménez; Juan García Mora; Ana Belén Martín Rodríguez; Juan Aguilar Gutiérrez; Manuel Martínez Montiel; Raquel González Prado; Alfonso Castrillo Castrillo; Pilar Vicario Leal.

ANÁLISIS DE MUESTRAS ESTRATIGRÁFICAS: Enrique Parra Crego.

ANÁLISIS DE LAS MADERAS: Oliva Rodríguez Ariza.

HISTORIADOR: José Manuel Gómez-Moreno Calera.

FOTOGRAFÍA: Juan José Lopera; Joaquín Gómez de Llanera.

DIBUJOS Y GRÁFICOS: Juan Aguilar Gutiérrez.

PROYECTO DEL ANDAMIAJE Y DE SEGURIDAD: Jaime Fernández Escribano.

EMPRESA ADJUDICATARIA: Ágora. Restauraciones de Obras y Arte, S.L.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR GUTIÉRREZ, J. «Conservación y restauración de las pinturas murales y yesos policromados de la Alhambra». Proyecto Global. Ministerio de Cultura-Junta de Andalucía. Inédito. 1988.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. «La Alhambra entre la conservación y la restauración 1905-1915». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, xxix- xxxi, 1977.
- DOMENE RUIZ, M. J. «Proyecto de restauración del Peinador de la Reina». Patronato de la Alhambra y el Generalife. Inédito. 1999.
- GALLEGO BURÍN, A. *La Alhambra*. Patronato de la Alhambra y el Generalife. Granada, 1963.
- GÓMEZ-MORENO, M. *Ciudad de Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1892.
- PRIETO-MORENO RAMÍREZ, F. «Obras en la Alhambra y Generalife». Patronato de la Alhambra.
- PRIETO-MORENO RAMÍREZ, F. «Obras recientes en la Alhambra y Generalife». Patronato de la Alhambra.
- RAMOS TORRES, M. C. «Preparativos en la Alhambra ante la venida de Felipe V». *Álbum de la Alhambra*. Patronato de la Alhambra.
- TORRES BALBÁS, L. «Diario de obras de la Alhambra. 1923». *Cuadernos de la Alhambra*.
- TORRES BALBÁS, L. «La Alhambra y el Generalife», *Monumentos Cardinales de España*. Madrid: Editorial Plus Ultra.
- TORRES BALBÁS, L. *Obra dispersa*. Vol. 4.