

EL TEMA: EL ARTE ANDALUSÍ Y MUDÉJAR EN SU PROYECCIÓN INTERNACIONAL: LEGADO Y MODERNIDAD

EL ARTE HISPANOMUSULMÁN Y LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES: DE OWEN JONES A LEOPOLDO TORRES BALBÁS

Juan Calatrava

La arquitectura hispanomusulmana y su proceso de «nacionalización» historiográfica

Es un proceso ya relativamente bien estudiado cómo a lo largo del siglo XIX, después del precedente fallido de algunas tentativas ilustradas, se produce la progresiva elaboración y plasmación de un relato histórico canónico de la arquitectura española. Es algo que ocurrió de modo paralelo en otros países como Francia,¹ pero una de las particularidades hispanas fue sin duda el hecho de que, para construir por vez primera esta «historia de la arquitectura» hispana, uno de los principales problemas a afrontar era el de cómo integrar en ella, cómo «nacionalizar» podríamos decir, el importantísimo legado de la arquitectura hispanomusulmana.

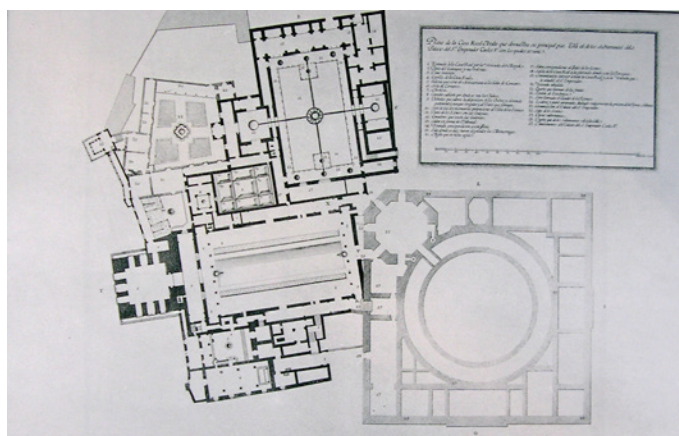
Dicha nacionalización terminará dejando por fin atrás las censuras que el debate religioso contrarreformista había arrojado sobre todo lo islámico y culminará, ya en las décadas finales del siglo XIX, cuando los historiadores españoles asuman de manera irreversible que la arquitectura hispanomusulmana es un capítulo de pleno derecho en el gran libro de la arquitectura española. Pero a este resultado historiográfico final contribuyeron también, de manera decisiva, otros factores externos al puro debate erudito. Y uno de los más importantes fue el del papel representado por la tradición arquitectónica islámica en la elaboración de una imagen externa de la nación, sobre todo en esos grandes acontecimientos internacionales que fueron las exposiciones universales, en el que resultó esencial la continua interrelación entre el discurso historiográfico erudito y la plasmación institucional del mismo en un debate que no solo era intelectual, sino mucho más directamente político y que dio como resultado una serie de edificios oficiales que se suponía debían plasmar, ante el resto de las naciones, la esencia histórica del pueblo español.

Como se ha dicho, ya los intelectuales de las Luces habían afrontado el problema. En 1766, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se encontraba por entonces en pleno proceso de definición de los «modelos» históricos que permitieran dar cartas intelectuales a la profesión de arquitecto y alejarla del mundo pragmático de los maestros de obras, había enviado a José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal a Granada y Córdoba para estudiar y dibujar los monumentos árabes. El resultado de sus dibujos (los primeros dibujos y levantamientos fidedignos de la Alhambra, véase la ilustración 1) y reflexiones fue la publicación de

1 Simona Talenti (2000). *L'histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline (1863-1914)*. Paris: Picard.

las *Antigüedades árabes de España*,² en la que el elogio genérico de los monumentos árabes no impedía, sin embargo, que estos quedasen relegados a un escalón inferior al de la tradición clásica occidental, la única compatible con el predominio de la razón que caracterizaría al hombre occidental frente a los «pasionales» orientales. Y lo mismo puede decirse de Eugenio Llaguno y sus *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, redactadas a finales del XVIII, pero no publicadas hasta 1829, con amplios añadidos de Juan Agustín Ceán Bermúdez y en las que la propuesta programática de incluir lo islámico como una de las «épocas» de la arquitectura hispana quedó significativamente incumplida en el desarrollo mismo del libro.

Ilustración 1. José de Hermosilla (1804). *Antigüedades árabes de España*, lám. VI. Plano de la Alhambra.



Fuente: Colección particular.

Los ilustrados habían puesto, así, las bases para una apreciación ambigua y relativa de la arquitectura islámica que lograba combinar una aparente valoración positiva de la misma con un claro relegamiento al territorio estético inferior de «lo gracioso» o «lo maravilloso», a una apreciación dominada por las pasiones y el instinto, y no por la razón. En las décadas centrales del siglo XIX, la generación romántica llevaría este planteamiento hasta sus extremas consecuencias, articulándolo ahora sobre la compleja matriz ideológica del orientalismo. Fundiendo las efusiones de los viajeros británicos o franceses con la exaltación del genio y la pasión nacionalista de los escritores románticos hispanos, y todo ello en el contexto de las grandes destrucciones patrimoniales producidas por los procesos modernizado-

2 Véanse Carlos Sambricio (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España; Delfin Rodríguez Ruiz (1993). *La memoria frágil. José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid; y Juan Calatrava (2006). *La Alhambra y el orientalismo arquitectónico*, en Ángel Isac (ed.). *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, pp. 11-69.

res, terminará por destilarse poco a poco una verdadera historia de la arquitectura española que perdurará durante casi un siglo y que no era,³ en el fondo, sino un capítulo más de la mítica historia nacional de España y los españoles que se estaba forjando. Una enorme masa de textos (artículos, libros, discursos académicos, relatos de viajes, obras literarias...) y de imágenes (pinturas, grabados, litografías, fotografías...) componen el corpus en el seno del cual la arquitectura islámica irá paulatinamente y con mucho esfuerzo integrándose como un capítulo más del glorioso recorrido de la arquitectura de la nación española.

En este sentido, la visión foránea fue esencial en este proceso, y las claves de la nueva visión orientalista vinieron en gran medida de la mano de escritores y artistas europeos y de su «imagen romántica de España». Británicos como Swinburne, James Cavanah Murphy, David Roberts, Richard Ford o John Frederick Lewis, o franceses como Chateaubriand, Théophile Gautier, Girault de Prangey, el barón Taylor o Gustave Doré, además de, por supuesto, el norteamericano Washington Irving, contribuyeron a acreditar una visión de la arquitectura hispanoárabe que potenciaba su consideración en términos emocionales, dentro de una poética de la ensoñación evidente en los *Cuentos de la Alhambra* de Irving o en *Les Orientales* de Victor Hugo (véase la ilustración 2).

Ilustración 2. David Roberts, *La fortaleza de la Alhambra de Granada* (1837-1838).



Fuente: Colección Caja Granada, Museo de la Memoria de Andalucía.

3 Ignacio Henares y Juan Calatrava (1983). *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra; Ángel Isac (1987). *Electicismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*. Granada: Diputación Provincial; Julio Arrechea Miguel (1989). *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Luis Sazatornil Ruiz (1995). Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española, en *vv. AA. Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 63-75; Juan Calatrava (2005). *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*. Granada/México: Editorial Universidad de Granada/Universidad Nacional Autónoma de México; Juan Calatrava (ed.) (2011). *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores.

En esta misma línea, las primeras tentativas autóctonas de trazar una historia de la arquitectura de la nación española están marcadas por la tensión de cómo integrar el legado islámico desde una visión comparativa con los grandes estilos de la tradición occidental. El recorrido lo inicia en 1837 Antonio de Zabaleta,⁴ al defender la tesis de que el carácter verdaderamente «nacional» de nuestra arquitectura gótica frente a la francesa se lo daba precisamente el ingrediente del contacto directo con lo islámico.⁵ Dos años después, en 1839, en el primer volumen de la espectacular serie *Recuerdos y bellezas de España*, uno de los más grandes monumentos visuales y literarios de nuestro Romanticismo, el poeta catalán Pablo Piferrer no tenía ya problema en presentar como monumentos dignos de estudio, junto a las catedrales de Barcelona, Burgos y Toledo, a la Alhambra y la Mezquita de Córdoba.

En la década de 1840, destaca sobre todo la gran labor historiográfica de José Amador de los Ríos, que otorga nuevas cartas de «nacionalización» a la arquitectura hispanoárabe. Sus libros *Sevilla pintoresca* (1844) y *Toledo pintoresca* (1845), así como la serie de artículos publicados en 1846 en el *Boletín Español de Arquitectura*,⁶ reivindican la necesidad insoslayable de incluir la arquitectura hispanomusulmana como un apartado del «gran relato» de la arquitectura hispánica. Ello le permitirá, en palabras literales del propio Amador de los Ríos, «alcanzar la nacionalidad», algo que pasaba, ante todo, por fundamentar teórica e históricamente la originalidad de la arquitectura hispanoárabe en el seno del gran conjunto de lo islámico.⁷

De un año tan significativo como 1848 es la esperada obra de síntesis histórica que constituye el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, de José Caveda.⁸ Con este libro voluminoso, cuya publicación está directamente ligada a la creación, en 1844, de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, Caveda reivindica ya un análisis puramente arquitectónico que pueda servir de ayuda a la construcción del gusto contemporáneo en arquitectura y define una periodización

4 Véanse Antonio Zabaleta (1837). «Arquitectura», *No Me Olvides*, n.º 11, p. 6; y Luis Sazatornil Ruiz (1992). *Antonio de Zabaleta, 1803-1864. La renovación romántica de la arquitectura española*. Santander: Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria.

5 Es de reseñar que Zabaleta insertaba, además, la referencia a lo hispanomusulmán en el contexto del debate contemporáneo sobre el color en la arquitectura. Véanse David van Zanten (1977). *The Architectural Polychromy of the 1830s*. Nueva York: Garland Publishing; Marina del Castillo Herrera y María Ocón Fernández (2009). No podría parecer maravilla el que los arquitectos eruditos volvieran la vista a la arquitectura policrómata. El debate europeo sobre el color en el siglo XIX y la intervención del arquitecto, en Ángel Isaac y María Ocón Fernández (eds.). *Intercambios culturales entre España y Alemania en el siglo XIX*. Granada: Universidad de Granada/ Freie Universität Berlin/ Instituto Cervantes de Berlín, pp. 91-114.

6 José Amador de los Ríos (1846). «Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura Española, y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española», *Boletín Español de Arquitectura*, pp. 100-103; y José Amador de los Ríos (1846). «Arquitectura árabe», *ibidem*, pp. 26-27, 34-35 y 42-44.

7 Más tarde, en 1859, Amador de los Ríos sería también el primero en plantear otra de las piedras de toque de este proceso de «nacionalización»: la cuestión —que tanto daría que hablar hasta bien entrado el siglo XX— de la arquitectura mudéjar y su hipotética capacidad de expresar la síntesis del espíritu nacional. Véase José Amador de los Ríos (1859). *El estilo mudéjar en arquitectura*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Véase José Manuel Rodríguez Domingo (1999). «Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepción del medievalismo islámico en España», *Espacio, Tiempo, Forma*, n.º 12, pp. 265-286.

8 José Caveda (1848). *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Santiago Saunaque; también traducido al alemán en José Caveda [Prólogo de Franz Kugler] (1858). *Geschichte der Baukunst in Spanien*. Stuttgart: Ebner & Seubert.

de la arquitectura española basada en la defensa de la originalidad de cada periodo e integrando de pleno derecho a la arquitectura islámica (capítulos X al XIV). Plantea por vez primera una estricta diferenciación entre los intereses del historiador de la arquitectura y los del artista y el arqueólogo, y, en la línea de Amador de los Ríos, defiende la originalidad de la arquitectura árabe (como reafirmará rotundamente en 1859),⁹ que deriva de sus propios condicionantes y en cuyo origen desempeñan un papel esencial esos elementos textiles que por entonces llamaban también la atención de Gottfried Semper. La arquitectura hispanoárabe posee, además, un segundo grado de originalidad que exige una estructuración histórica propia, en tres periodos que van desde la rudeza bélica de los primeros tiempos al refinamiento delicado de la etapa final, desde lo pesado y severo hasta lo risueño y delicado, representado por la Alhambra, objeto de una valoración entusiasta en la que al eje conceptual del «ensueño» y lo «mágico» se añade ahora una calibrada apreciación arquitectónica de los valores ornamentales, colorísticos, espaciales y constructivos.

Y, ya adentrándonos en la década de 1850, en el volumen de *Recuerdos y bellezas de España* dedicado al Reino de Granada, Francisco Pi y Margall proporcionaba la primera gran visión de conjunto de la arquitectura nazarí y, lo que es más interesante, aun compartiendo en gran medida los estereotipos del orientalismo, defendía ya también la racionalidad de la arquitectura alhambrense bajo su apariencia engañosa de puro delirio. En las décadas inmediatas, otros textos asentarán definitivamente esta inserción de lo árabe en nuestra historia arquitectónica, como el *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* (1878), de Rafael Contreras (responsable de la Alhambra entre 1847 y 1888), o *Los orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato* (1880) de Juan Facundo Riaño, intelectual vinculado al krausismo que postula ya la estricta racionalidad de la arquitectura árabe y el recurso a un método comparativo susceptible de aportar una verdadera historia interna al arte hispanomusulmán.

Diseño islámico y arquitectura contemporánea: Owen Jones, 1851-1856

Es desde esta matriz ideológica orientalista, paulatinamente revisada y matizada por los avances del positivismo historiográfico, desde la que se produce la inserción de las arquitecturas neoárabes en la metrópolis moderna.¹⁰ En

9 Contestación de Caveda al discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando leído en 1859 por Francisco Enriquez y Ferrer sobre el tema de la originalidad de la arquitectura árabe.

10 Michael Darby (1983). *The Islamic Perspective: An Aspect of British Architecture and Design in the 19th Century*. Londres: The World of Islam Festival Trust; John Sweetman (1987). *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*. Cambridge: Cambridge University Press; Pierre-Robert Baduel (ed.) (1994). «Figures de l'orientalisme en architecture», *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, n.º 73-74 [Número monográfico]; Miles Darby (1995). *Moorish Style*. Londres: Phaidon Press; Mark Crinson (1996). *Empire Building: Orientalism and Victorian Architecture*. Londres/Nueva York: Routledge; José Manuel Rodríguez Domingo (1997). *La arquitectura «neoárabe» en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*. Granada: Universidad de Granada; Rémi Labrusse (ed.) (2007). *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*. Collections des Arts Décoratifs. París: Catálogo Exposición Museo del Louvre; Nabila Oulebsir y Mercedes Volait (eds.) (2009). *L'Orientalisme architectural. Entre imaginaires et savoirs*. París: Picard; Rémi Labrusse (ed.) (2011). *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam* [Catálogo de la exposición *Le Génie de l'Orient*]. Lyon: Somogy; Juan Calatrava y Guido Zucconi (eds.) (2012). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Abada Editores.

Londres, París o Madrid, las vías modernas de evocación de lo islámico se des- pliegan, a partir de 1830-1840, en un amplio abanico de edificios y lugares que incluye palacetes y villas, espacios interiores marcados por la asociación mental entre la «voluptuosidad» oriental y las nuevas formas del confort o del ocio de élite (dormitorios, gabinetes, salones de fumar o salas de billar), interiores de restaurantes o cafés, plazas de toros (en las que se planteará de modo específico el debate sobre el neomudéjar), kioscos, baños públicos, etc. El particular uso del pasado que ponen en práctica las metrópolis decimonónicas encontrará en el paradigma islámico uno de sus terrenos más fértiles.

Pero un lugar y unos espacios se van a convertir de manera muy especial en el laboratorio arquitectónico en el que se pone a prueba el encuentro entre el discurso historiográfico romántico, las efusiones genéricas del orientalismo y el papel reservado a la tradición islámica en el seno de la arquitectura contemporánea: las grandes exposiciones universales del siglo XIX. Es, en efecto, la confrontación con el gran público de masas, a través del moderno mecanismo cultural y económico de la «exposición», lo que termina por ajustar la confluencia entre las dos vías de acceso contemporáneo a lo islámico, la puramente historiográfica y erudita y la estereotípica procedente de las efusiones poéticas de la matriz orientalista.

En la arquitectura efímera de estos primeros grandes eventos de masas se registraba, en efecto, la coexistencia —tan tensa como rica en matices— entre el nuevo universo tecnológico y social de la metrópolis industrial y la valoración de la historia patria como elemento vertebrador de las naciones. Los pabellones de cada país asumían, así, un valor de enseña nacional y de elemento de construcción de la propia identidad, planteándose la cuestión de su estilo arquitectónico no solo como una mera opción estética, sino como elemento clave de un profundo debate político e ideológico sobre el «ser» de la patria. En este sentido, los pabellones oficiales de España en las grandes ferias mundiales decimonónicas se hacen eco, a partir de 1867, de los vaivenes de nuestro agitado debate político, mostrando una dubitativa oscilación entre la exaltación de ese pasado árabe con el que los viajeros románticos habían identificado «lo español», la valoración del «plateresco» renacentista o la civilidad gótica, o bien la hibridación representada por el mudéjar o por la combinación de varios estilos.¹¹

Ya en la Great Exhibition [Gran Exposición] de Londres de 1851 se produce el primer gran capítulo de esta historia, aún en buena medida por estudiar en

11 María José Bueno Fidel (1987). *Arquitectura y nacionalismo (pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga: Colegio de Arquitectos/Universidad de Málaga; Zeynep Çelik (1992). *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Los Angeles: University of California Press; Daniel Canogar (2000). *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*. Madrid: Sociedad Estatal Hannover; Luis Méndez Rodríguez (2008). *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces (véase sobre todo el capítulo III, «Andalucía en el tiempo de las exposiciones universales»); Luis Sazatornil Ruiz y Ana Belén Lasheras Peña (2005). «París y la españolada: casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle Série*, 35 (2), pp. 265-290; Ana Belén Lasheras Peña (2009). *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900* [Tesis doctoral] [en línea]. Cantabria: Universidad de Cantabria, <<http://www.tdx.cat/handle/10803/10660>>, [Consultada el 14 de abril de 2015].

todas sus ramificaciones, pese a la abundante bibliografía producida en los últimos años. En 1850, el Crystal Palace que albergó la exposición en el londinense Hyde Park quedó para siempre asociado al nombre de su creador, Joseph Paxton, pero ahora nos interesa mucho más recordar que también se registró en su diseño y en su construcción la fuerte presencia de Owen Jones, una de las grandes figuras del orientalismo artístico del siglo XIX, sobre el que procede que nos detengamos ahora.

Owen Jones (1809-1874) ha conocido una fortuna crítica desigual, que le ha llevado a ocupar desde un vago papel en el seno de los «eclecticismos» e «historicismos» decimonónicos hasta ser recientemente objeto de un renovado interés gracias a una amplia labor de revisión historiográfica que, en las tres últimas décadas, ha subvertido por completo nuestra imagen del siglo XIX.¹²

Jones fue un arquitecto viajero. En la década de 1830, sus viajes a Italia (que incluían esa Venecia que, como Granada, era considerada puerta entre Oriente y Occidente), Grecia, Turquía, Egipto y, finalmente, España, y en especial Granada y la Alhambra, estuvieron fuertemente marcados por la fascinación del orientalismo romántico. Pero, en el seno de este deslumbramiento occidental por la sensualidad, el color y la vida de las ciudades de Oriente, Owen Jones se singularizará muy pronto por su aspiración a sustituir las ensoñaciones líricas y el evanescente discurso de lo «feérico» por un verdadero conocimiento científico de la arquitectura islámica y de las leyes que la regían: un planteamiento científico y no literario que, en su opinión, era la única vía posible en vistas a facilitar la traducción de la evocación islámica a propuestas directamente operativas para los arquitectos y artistas contemporáneos y para las condiciones y exigencias de la metrópolis moderna.

En Grecia, conoció Jones al joven arquitecto francés Jules Goury, quien le introdujo en la candente cuestión de la policromía originaria de la arquitectura griega y en las propuestas de revisión de la austera imagen blanca que de la misma había sido transmitida por el neoclasicismo.¹³ Goury colaboraba en las investigaciones al respecto de Gottfried Semper, el arquitecto alemán con quien los destinos de Jones volverán a cruzarse años más tarde en la Gran Exposición de Londres de 1851. Y es con Goury con quien llega Jones a Granada en marzo de 1834 para iniciar un estudio exhaustivo de la Alhambra que les ocuparía los siguientes seis meses, que haría de este viaje el verdadero camino de Damasco de Jones y que produciría, entre otros resultados, la publicación de dos de los libros de arquitectura y ornamentación más influyentes del siglo XIX, directamente emanados de su anhelo

12 Véase Michael Darby (1974). *Owen Jones and the Eastern Ideal* [Tesis doctoral]. Reading: University of Reading; Carol A. Hrvol Flores (2006). *Owen Jones. Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age in Transition*. Nueva York: Rizzoli; Juan Calatrava (2011). Owen Jones: diseño islámico y arquitectura moderna, en *Owen Jones y la Alhambra* [Catálogo exposición]. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife/Victoria & Albert Museum, pp. 9-42.

13 David van Zanten (1977). *The Architectural Polychromy of the 1830's*. Op. Cit.; Robin D. Middleton (1984). Hittorf's Polychrome Campaign, en Robin D. Middleton (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*. Londres: Thames & Hudson, pp. 174-195; David van Zanten (1984). Architectural Polychromy: Life in Architecture, en *ibidem*, pp. 196-215; Marina del Castillo Herrera y María Ocón Fernández (2009). No podría parecer maravilla el que los arquitectos eruditos volvieran la vista a la arquitectura policromata. El debate europeo sobre el color en el siglo XIX y la intervención del arquitecto, en Ángel Isac y María Ocón Fernández (eds.). Op. Cit.

por fundamentar el gran descubrimiento que estaba convencido de haber hecho en Granada: que en la Alhambra podían hallarse puestas en práctica las verdaderas leyes científicas y universales de la utilización del ornamento y del color en arquitectura.

En los seis meses que pasaron en Granada, trágicamente marcados por la epidemia de cólera que se cobró la vida de Goury, su trabajo febril se plasmó en numerosos croquis, dibujos, levantamientos, moldes de yeso, calcos, etc. La parte esencial de su actividad en los años siguientes (que incluía un segundo viaje a Granada en 1837) estará encaminada a la preparación de la edición de la gran síntesis de esa lección universal de la Alhambra, el libro *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*,¹⁴ cuyo proceso de edición fue largo y complejo y le obligó, entre otras cosas, a convertirse él mismo en pionero de la nueva técnica de la cromolitografía.¹⁵ El primer volumen apareció en 1842 y, tres años más tarde, lo haría el segundo, completando así una obra que permitía por primera vez situar el palacio nazarí no ya en una especie de pedestal atemporal, sino en un momento histórico concreto: el de la feliz cristalización de todo un sistema estético cuyas leyes se trataba ahora de aprehender (véase la ilustración 3).

Ilustración 3. Owen Jones (1842). *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*.



Fuente: Colección particular.

Así, a la visión romántica venía con Jones a superponerse una actitud científica, muestra de la obsesión que empezaba a apoderarse de muchos artistas

14 Para su edición en castellano, véase Owen Jones y Jules Goury (2001). *Planes, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*. Madrid: Akal (con estudio introductorio de María Angeles Campos Romero).

15 Kathryn Ferry (2003). «Printing the Alhambra: Jones and Chromolithography», *Architectural History*, n.º 46, pp. 175-188.

e intelectuales decimonónicos, marcados por el nuevo prestigio social de las ciencias, por hallar «leyes» estéticas tan rigurosas como las de la física, la química o la biología (y, lo que es más importante, en muchos casos dependientes de los avances de estas últimas, como demostrarán las evidentes conexiones que el siglo XIX irá tejiendo entre los problemas estéticos del color y las aportaciones de científicos como George Field, referencia primordial de Jones, o Michel-Eugène Chevreul).

Coherentemente con este nuevo planteamiento, el libro de Jones —y de Goury, ya que Jones tuvo la nobleza de compartir la autoría del libro con el amigo muerto ocho años antes— presenta un texto breve, austero, carente de desarrollos literarios o efusiones emocionales, y deja a las 69 espléndidas cromolitografías de página completa y a las litografías en blanco y negro insertadas en el texto todo el protagonismo del asombroso «descubrimiento» de que el estudio riguroso de la Alhambra podía ofrecer al artista contemporáneo no solo referencias arqueológicas o históricas, no solo motivos para la exaltación estética y espiritual, sino, mucho más exactamente, toda una serie de leyes universales y principios directamente operativos sobre el correcto uso de la ornamentación y del color en arquitectura. En efecto, el sistema cromático de la Alhambra aparecía en *Plans, Elevations...* directamente relacionado con los análisis científicos contemporáneos (y, en especial, con la *chromatography* de George Field) sobre el peso relativo de los colores y la correcta comprensión de la relación existente entre colores primarios, secundarios y terciarios. Una comprensión que, para Jones, habría llevado a los anónimos artistas nazaríes a la concreción de una policromía arquitectónica que resonaba en el ojo y el espíritu del espectador no por las oscuras vías de la fascinación incomprensible sino, bien al contrario, por el sabio recurso a mecanismos ópticos y psicológicos perfectamente explicables desde la nueva ciencia.

Esta lección de la Alhambra fue el fundamento esencial de la amplísima actividad artística de Jones desde 1834 como arquitecto, decorador de interiores y diseñador de elementos arquitectónicos (instalaciones, mobiliario, mosaicos, azulejos, baldosas, revestimientos de todo tipo, alfombras, tapices, cortinas y otros elementos textiles, papeles pintados, etc.), en la que trataba siempre de casar el ornamento histórico con las nuevas exigencias de la producción industrial masiva, rápida y barata.

Pero procede retomar el hilo de las exposiciones universales porque, en este encuentro entre las leyes ornamentales de la Alhambra y los nuevos paradigmas científicos del mundo industrial, para Jones, como para tantos otros, un acontecimiento resultó especialmente decisivo: la Gran Exposición londinense de 1851. Primera de las grandes ferias mundiales del XIX, más de seis millones de personas visitaron el Crystal Palace levantado en Hyde Park por Joseph Paxton, que, con su recurso casi exclusivo al hierro y al vidrio y su paradójica «transparencia cerrada», habría de convertirse en uno de los hitos más innovadores de la arquitectura decimonónica y en verdadero icono de la civilización industrial. Owen Jones formó parte del comité encargado de la supervisión de esta revolucionaria construcción, pero, lo que es más importante, en el gigantesco invernadero de Paxton encontró la primera ocasión de poner en práctica a gran escala las teorías cromáticas y orna-

mentales incubadas en Granada. Bajo su dirección, un ejército de pintores cubrió las modernísimas estructuras metálicas del Crystal Palace con un programa cromático basado en los colores primarios y en las tesis sobre los efectos combinados del rojo, el azul y el amarillo oro, tal y como habían sido expuestas en 1835 en la *chromatography* de George Field y como el propio Jones había podido experimentar en la Alhambra.

Partiendo de la idea de que el color no es un mero añadido superpuesto, sino que contribuye de manera activa a la definición de la forma y del espacio arquitectónico, Jones diseñó un esquema de colores de aparente simplicidad, inspirado en las combinaciones alhambrescas de los tres colores primarios y del que se esperaba que coadyuvara a la articulación del difícil —por extenso, indiviso y transparente— espacio interior del Crystal Palace, introduciendo en él gradaciones de perspectiva y profundidad (véase la ilustración 4). Un complemento proyectado pero finalmente no llevado a cabo era la acotación de espacios mediante una serie de tapices colgantes, otro aspecto orientalizante que a menudo no se menciona, pero que adquiere toda su importancia si se recuerda cómo confluye con el interés que por esas mismas fechas mostraba por los elementos textiles, entendidos como elementos primigenios de la arquitectura, aquel mismo Gottfried Semper cuyas teorías sobre el color ya había conocido Jones veinte años antes gracias a Jules Goury y que se encontraba por entonces exiliado en Londres, donde escribió un texto de gran relevancia sobre la exposición.¹⁶

Ilustración 4. Joseph Paxton y Owen Jones, Londres, Great Exhibition (1851). Interior del Crystal Palace.



Fuente: Victoria & Albert Museum, Londres.

16 Mari Hvattum (2004). 'A Complete and Universal Collection': Gottfried's Semper and the Great Exhibition, en Mari Hvattum y Christian Hermansen (eds.). *Tracing Modernity. Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 124-136.

Pero esta historia no termina en 1851. Cuando el 11 de octubre de ese año se clausuró la exposición y el Crystal Palace comenzó a ser desmantelado, inmediatamente se abrió paso la idea de su reconstrucción en otro lugar de Londres. Surgió, así, el segundo Crystal Palace, en Sydenham (donde permanecería hasta su destrucción por un incendio en 1936), inaugurado por la reina Victoria el 10 de junio de 1854.¹⁷ No era una copia exacta del de Paxton. Sus dimensiones eran bastante más amplias pero, sobre todo, variaba sustancialmente su contenido positivo para adaptarse a su nueva finalidad pedagógica.

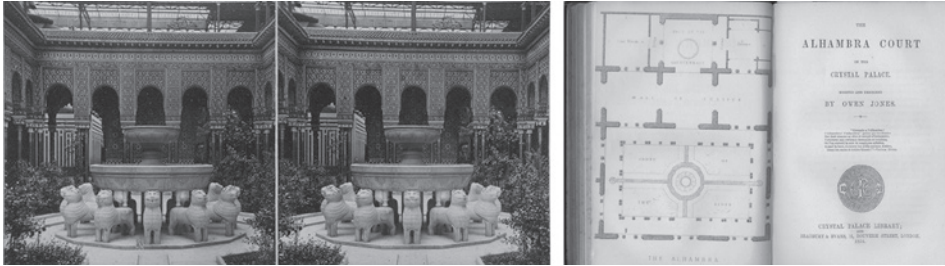
En Sydenham, en efecto, primaba ya el afán de instruir al público, para lo cual Owen Jones, Matthew Digby Wyatt y otros artistas proyectaron, construyeron, ornamentaron y amueblaron una serie de *fine arts courts*: «patios» que habrían de mostrar, sin piezas originales y mediante el recurso a recreaciones históricas y a los más modernos sistemas de reproducción artística, los principios generales y los logros estéticos fundamentales de las principales civilizaciones de la historia: falsas arquitecturas históricas, escenografías que, sin ocultar su condición postiza, rehabilitaban el magisterio de la historia en el progreso intelectual humano. Además del Alhambra Court del que enseguida hablaremos, el visitante podía recorrer los «patios» egipcio, «de Nínive», «bizantino y románico», griego, romano, italiano o del «Renacimiento», de todo lo cual quedan abundantes testimonios fotográficos, como los de Philip Henry Delamotte,¹⁸ singularmente valiosos no solo por sus informaciones sobre la configuración de esos «patios», sino también por lo que nos dicen sobre el uso de los mismos a través de las actitudes de los visitantes.

El Alhambra Court fue el único patio dedicado a un edificio singular, algo coherente con la extrema importancia que Jones atribuía al palacio nazarí. En dos recintos rectangulares, se agrupaban copias de elementos y ornamentos de diversas partes de la Alhambra, coloreados por Jones a partir de sus teorías sobre la policromía original islámica. En el primero, se hallaba la célebre recreación del Patio de los Leones, que, para adaptarse al lugar sin reducir la escala, eliminaba varios tramos de columnas y los dos pabellones salientes. En el segundo, aparecían la llamada Sala de la Justicia, la Sala de los Abencerrajes (elección forzada por la limitación del espacio disponible, porque Jones hubiera preferido, según nos dice, mostrar la Sala de las Dos Hermanas y reproducir la totalidad de sus 5.000 mocárabes), el Diván y la Cast Room, en la que se mostraban los moldes realizados por Jones en sus viajes a la Alhambra. El resultado final era una evocación, no un facsímil, y, como confiesa abiertamente Jones, el esfuerzo por adaptar los ornamentos islámicos al espacio disponible lleva en ocasiones a acabados imperfectos que «ninguna mirada mora» hubiese tolerado. Así, en Sydenham, frente a las vaguedades románticas, Jones reivindicaba ya con rotundidad tanto su autonomía en cuanto arquitecto contemporáneo como las bases científicas de su trabajo, garantizadas tanto por las láminas de los *Plans, Elevations...* como por los vaciados en yeso y las impresiones de prueba que se mostraban en la Cast Room como garantía del rigor de su aproximación (véase la ilustración 5).

17 Jan R. Piggott (2004). *Palace of the People: The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*. Londres: Hurst & Company.

18 Philip H. Delamotte (1855). *Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace, Sydenham*. Londres: Crystal Palace Company.

Ilustración 5. A la derecha, el Alhambra Court en el Crystal Palace de Sydenham; a la izquierda, la página inicial de la publicación con la planta, en Owen Jones (1854). *The Alhambra Court in The Crystal Palace, Erected and Described by Owen Jones*.



Fuente: Colección particular.

De todos los *courts* de Sydenham, se publicaron pequeños libros introductorios y descriptivos. Entre ellos, se encontraba *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, escrito por el propio Owen Jones (véase la ilustración 5)¹⁹. Exaltando la imagen de una comunidad ideal de artistas y artesanos bajo la dirección del arquitecto, el texto del *Alhambra Court* sirvió a Jones, sobre todo, como medio para exponer ordenadamente esos principios básicos del sistema ornamental islámico cuya presentación en *Plans, Elevations...* había corrido a cargo primordialmente de las imágenes. La Alhambra —y su sucedáneo de Sydenham— plasmaban, así, la exigencia «moresca» de que ningún ornamento sea superfluo, de que todo surja de manera tranquila y natural, de que todas las líneas se desarrollen en ondulaciones graduales y fluyan siempre de un tallo principal o de que las subdivisiones sean lógicas y dictadas por la razón; de que reine entre la línea recta, la inclinada y la curva (equivalentes dibujísticos de los tres colores primarios) esa armonía que hace a la Alhambra comparable al Partenón. La Alhambra ilustraba también el radical rechazo de Owen Jones a la imitación directa de la naturaleza y el principio básico de que la ornamentación es ennoblecida por el ideal y nunca debe someterse a una representación demasiado fiel.

La exposición de las líneas básicas del uso de los colores en la Alhambra (pese al maltrato sufrido, como reconoce Jones, por la policromía original) desarrolla la explicación de esos principios que ya aparecían esquemáticamente planteados en *Plans, Elevations...* Recalca, así, la idea del uso generalizado de los colores primarios (azul, rojo y amarillo oro) y mucho más restringido de los secundarios púrpura, verde y naranja, o la norma de «los moros» de utilizar preferentemente los colores primarios en las partes superiores, y los secundarios y terciarios en las inferiores.

También encontramos, por supuesto, una atención especial a las «esta-

19 Owen Jones (1854). *The Alhambra Court in The Crystal Palace, Erected and Described by Owen Jones*. Londres: Crystal Palace Library. Véase también una edición moderna, con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito (2010). *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*. Madrid/Granada: Abada Editores/Patronato de la Alhambra y Generalife.

lactitas» de yeso, es decir, al problema tanto estético como geométrico y constructivo de los mocárabes, un elemento presente en la fachada del Alhambra Court que Jones consideraba absolutamente original de la arquitectura árabe y del que explica minuciosamente su construcción geométrica. La duda sobre si la reproducción moderna debía realizarse imitando los procedimientos artesanales antiguos o recurriendo a las posibilidades de las técnicas contemporáneas se resolverá a favor de estas últimas con el recurso al moldeado en gelatina, que Jones defiende en base a los criterios combinados de utilidad didáctica, economía y rapidez de ejecución.

Esta actitud abierta que admite la intromisión de criterios estrictamente contemporáneos es la que se encuentra en la base de la recreación misma del Patio de los Leones. En su texto, pensado para servir de guía al visitante, Jones compara continuamente las dos plantas y secciones, la del original de la Alhambra y la por él reconstruida, mezclando su admiración por el original con la exaltación del duro esfuerzo colectivo que ha supuesto evocar en Sydenham, en un espacio mucho más restringido, la grandeza del mismo. Para ello, no oculta las difíciles opciones que se ha visto obligado a adoptar y que redundan en sustanciales diferencias que Jones no oculta, sino que explica y argumenta detalladamente caso por caso.

De especial interés es su explicación del problema de cómo resolver las cubiertas de su nuevo Patio de los Leones. Ante la incertidumbre de si tenían o no tejas vidriadas, optará por las no vidriadas (realizadas en terracota por Blashfield) «para evitar el riesgo de engañar con una invención nuestra»,²⁰ y resulta significativo, para comprender la justa medida y los límites de la influencia de las ideas de Jones, comparar su prudente abstención en Sydenham con la fantasía policroma orientalista con la que tan solo unos años después remataría el restaurador Rafael Contreras los pabellones del Patio de los Leones real.

En esta exaltación de la actividad creativa, original y no imitadora, del artista moderno a partir de las lecciones de la historia ocupaba un papel esencial la llamada Sala de Modelos, en la que se presentaban al público los moldes originales sacados por Owen Jones en la Alhambra, así como las láminas de los *Plans, Elevations...* correspondientes a las partes de la Alhambra que no habían podido ser objeto de reproducción. Así, no era solo la evocación de la Alhambra, sino también la propia metodología del trabajo de Owen Jones lo que se ofrecía a la reflexión de ese espectador culto del que se esperaba no tanto un pasivo disfrute estético cuanto una activa disposición de impulsar el progreso de la nación en el ámbito del diseño. Del «examen» —y la palabra elegida no es indiferente: se trata de examinar, no solo de contemplar— de las mismas a partir de su ubicación en el plano esperaba Jones que el visitante pudiera formarse al término de su visita «[...] una idea de las glorias de un palacio que nos parece que combina en su arquitectura todo elemento requerido por un auténtico estilo artístico».²¹ Es al final de toda esta reflexión histórica, estética, arquitectónica y pedagógica como la Alhambra se alza como compendio de todas las virtudes: receptáculo condensado de los más grandes progresos del

20 *Ibidem*, p. 69.

21 *Ídem*, p. 87.

espíritu humano, síntesis de los mejores logros de distintas civilizaciones artísticas, perfecta combinación entre visión, sentimientos e intelecto y, por todo ello, susceptible de convertirse en «modelo» a imitar no tanto en sus resultados concretos cuanto en la inteligencia y sensibilidad de sus artífices.

Que el reto de los dos Crystal Palace de 1851 y 1854 había sido determinante para la definitiva cristalización de sus tesis sobre el ornamento lo demuestra el hecho de que tan solo dos años más tarde del reto de Sydenham viese la luz la obra que habría de hacer el nombre de su autor familiar para varias generaciones de arquitectos, artistas y diseñadores: *The Grammar of Ornament* (1856),²² uno de los libros de arte y arquitectura más influyentes durante las siguientes décadas.

La *Grammar* constituía, en esencia, un compendio sistemático y pretendidamente científico de la historia de los motivos ornamentales desde la lejana Antigüedad hasta el Renacimiento. Estos repertorios ornamentales se desplegaban en una serie de cromolitografías, realizadas por Francis Bedford, que, con un tratamiento unificado del color, dialogaban con el texto para componer tanto una verdadera enciclopedia visual como una reflexión teórica sobre las supuestas leyes naturales de la ornamentación, plasmadas en 37 axiomas en los que es patente el fructífero diálogo de Jones con la otra gran figura del diseño victoriano, Henry Cole.

La estructura es simple y eficazmente didáctica. Identificada una civilización, un texto introductorio de carácter histórico explica los principios básicos del diseño que la caracterizan, y a ello le sigue una serie de láminas que agrupan —a veces de manera bastante abigarrada— numerosos ejemplos ornamentales. Así, el centenar de cromolitografías de que consta la obra desplegaba ante el lector una profusa muestra compuesta, a partir de una amplísima variedad de fuentes, de alrededor de un millar de ejemplos ornamentales correspondientes a una veintena de civilizaciones,²³ lo que venía a componer una especie de híbrido entre catálogo y genealogía de aquellos que Jones consideraba como los ejemplos más representativos de los sistemas ornamentales de las diferentes culturas históricas. En medio de este complejo panorama histórico, el papel primordial seguía correspondiendo a la Alhambra, confrontada ahora con éxito a las producciones de todo el resto de las culturas históricas. Para Jones, la Alhambra era la cúspide de la perfección del *moorish art*, comparable al papel del Partenón para el arte griego, y cada uno de sus ornamentos podía, de hecho, encerrar en sí mismo toda una «gramática»: «*We can find no work so fitted to illustrate a Grammar of Ornament as that in which every ornament contains a*

22 María de los Ángeles Campos Romero (1992). «La influencia de Owen Jones a través de su tratado “The Grammar of Ornament”»: Sobre la estética victoriana de mitad del siglo XIX», *Anales de Arquitectura*, n.º 4, pp. 67-84; Nicholas Frankel (2003). «The Ecstasy of Decoration: ‘The Grammar of Ornament’ as Embodied Experience», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2 (1); John Kresten Jespersen (2008). «Originality and Jones’. ‘The Grammar of Ornament’ of 1856», *Journal of Design History*, 21 (2), pp. 143-53; Stacey Sloboda (2008). «The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design», *Journal of Design History*, 21 (3), pp. 223-236.

23 Concretamente, por el orden de su aparición en el libro y respetando su denominación original en inglés, las correspondientes a «*savage tribes, egyptian, assyrian and persian, greek, pompeian, roman, byzantine, arabian, turkish, moresque, persian, indian, hindoo, chinese, celtic, mediaeval, renaissance, elizabethan*» e «*italian*», además de un apartado específico dedicado a «*leaves and flowers from nature*».

grammar in itself». ²⁴

Uno de los aspectos de mayor interés de *The Grammar of Ornament*, y seguramente también uno de los factores que explican la gran longevidad del libro, es su carácter híbrido, en el punto equidistante entre el tratado teórico que expone una serie de normas de supuesta validez general (las famosas 37 proposiciones), el variado y multiforme recorrido histórico que permite rastrear el fundamento del que se han extraído estas normas (y que no deja de introducir, con ello, un alto grado de relativismo histórico-cultural) y el catálogo de formas y soluciones ornamentales a disposición inmediata de diseñadores y docentes. El propio Jones insistía continuamente, sin embargo, en que a su obra no cabía atribuirle el carácter de repertorio para copia directa, sino más bien un valor de estímulo a la creatividad, un impulso al desarrollo de la individualidad de cada diseñador y a la constitución de una cultura directamente expresiva de nuestra época. Distintos pueblos y civilizaciones históricas habían logrado destilar modos propios de abordar el ornamento, y sus ejemplos debían incitar a los diseñadores contemporáneos a hacer lo propio, al margen de cualquier imitación formal directa.

En el importante capítulo inicial, las citadas 37 proposiciones ordenaban y sistematizaban, con este objetivo didáctico, ideas ya expuestas fragmentariamente por Jones en otras ocasiones, y servían de referente universal para compensar la abrumadora diversidad histórica que el lector estaba a punto de encontrar en los siguientes capítulos. Así, reaparecen en una nueva organización más directamente normativa ideas como la unidad esencial de las artes del diseño, bajo el predominio de la arquitectura; la arquitectura como expresión de un particular maridaje entre historia, costumbres, materiales y clima; la redefinición de la triada vitruviana, que exigía que arquitectura y artes decorativas combinen funcionalidad, armonía y proporción; la preferencia por las líneas graduales y onduladas por su resonancia directa en nuestros sentimientos; la búsqueda de equilibrios y complementariedades entre formas básicas, para huir de la monotonía que produciría el predominio de una sola; la especial atención a los valores estéticos y psicológicos de las líneas curvas; y el rechazo al uso de ornamentos tomados directamente de la naturaleza sin sufrir una reelaboración que implique necesariamente un cierto grado de abstracción y serialización.

En cuanto al color, Jones reafirma ahora, fortalecido en sus convicciones por la multitud de ejemplos históricos, su idea de que no se trata de un elemento añadido y prescindible, sino de un componente esencial en la construcción de las formas volumétricas, del espacio arquitectónico y de los sistemas ornamentales; su integración debe, por tanto, ser estricta, basarse en los nuevos conocimientos que sobre la materia no cesaban de aportar la óptica, la física o las ciencias naturales y tener muy en cuenta el peso respectivo de los colores, el modo en que interactúan y, en general, todos los aspectos de lo que hoy llamaríamos la psicología de la percepción. Las propuestas de Jones reclamaban, en suma, una aproximación al uso del color en arquitectura que eliminara lo arbitrario y lo caprichoso (véase la ilustración 6).

24 Owen Jones (1868). *The Grammar of Ornament*. Londres: B. Quaritch, p. 66.

Ilustración 6. Owen Jones (1866). *The Grammar of Ornament*. Lámina con ornamento «moresque».



Fuente: Colección particular.

The Grammar of Ornament presentaba, además, una nueva faceta de Jones: la de la difusión pública de unos esquemas ornamentales no siempre fácilmente accesibles a todos los interesados (ya se tratase de artistas, profesores de arte, industriales o simples ciudadanos atraídos por estas cuestiones). El libro gozó de amplísima difusión casi hasta nuestros días, de modo que se convirtió en obra de referencia obligada para varias generaciones de arquitectos y artistas, entre los que hay que incluir al arquitecto más paradigmático del Movimiento Moderno, al propio Le Corbusier, que en sus años de formación estudió a fondo a Jones, como testimonia una serie de dibujos conservados en la Fondation Le Corbusier de París.

Owen Jones fue, en suma, el personaje clave a la hora de hacer pasar la arquitectura islámica del terreno del orientalismo romántico al del debate disciplinar contemporáneo, y sus reflexiones servirán de sustrato teórico para muchas de las operaciones de arquitectura y decoración que, tanto en la Inglaterra victoriana como en otros países de Europa, incluido España, articularon la fascinación por el ornamento árabe con los problemas de la mecanización, la producción industrial y la definición del nuevo hábitat doméstico moderno de élite.

El paradigma islámico y los pabellones españoles en las grandes exposiciones, 1867-1929

Pero, retornando al papel del legado islámico en la imagen oficial de España, hay que recordar que la Exposición Universal de París de 1867 fue la que inició el sistema de representación a base de pabellones nacionales. Pero para esta ocasión, en la que estaban presentes piezas tan trascendentes para la arquitectura orientalista como el «kiosco morisco» de Carl von Diebitsch, la evocación elegida por la España oficial no fue precisamente la islámica, sino la del Renacimiento, con el edificio neoplateresco diseñado por el arquitecto Alejandro de la Gándara (en cuyo interior, no obstante, sí que había una importante representación del orientalismo alhambrista, las reproducciones y maquetas de Rafael Contreras).

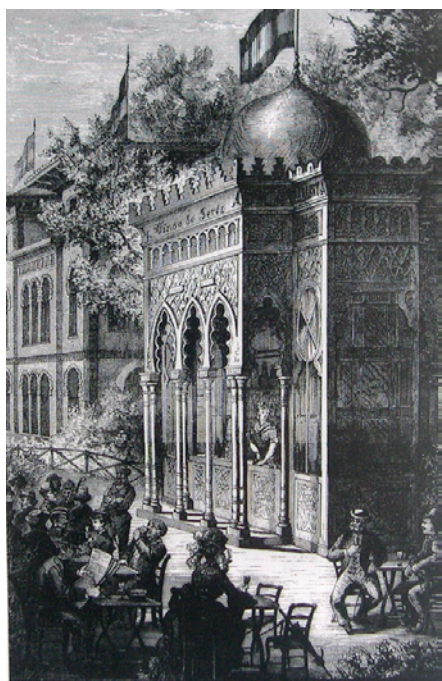
Solo siete años más tarde, en la Exposición Universal de Viena de 1873, la evocación neoárabe hizo ya su aparición a nivel arquitectónico. El pabellón oficial de España, obra del arquitecto Lorenzo Álvarez Capra, asumió un claro aspecto arabesco y orientalizante en el que resonaba con claridad el debate artístico y político sobre el mudejarismo que acababa de estallar solo unos pocos años antes, como vimos, gracias a la pluma de José Amador de los Ríos (véase la ilustración 7). Pero no era esta la única presencia hispanoislámica, ya que entre los lugares de esparcimiento diseminados por el Prater también se hizo notar la presencia islámica del quiosco de expedición de vino de «Los González de Jerez», reafirmando así la estrecha asociación existente entre la evocación musulmana y los espacios de ocio de las nuevas metrópolis (véase la ilustración 8).

Ilustración 7. Lorenzo Álvarez Capra, pabellón español en la Exposición Universal de Viena (1873).



Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Ilustración 8. Caseta de vinos españoles en la Exposición Universal de Viena (1873).



Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Es, sin embargo, en 1878, de nuevo en París, donde se registra, con el pabellón diseñado por el arquitecto Agustín Ortiz de Villajos, lo que María José Bueno ha llamado una «explosión de alhambrismo» (véase la ilustración 9). Tras la renuncia de Lorenzo Álvarez Capra como arquitecto de ese pabellón, se suscitó un amplio debate de fuerte sesgo político sobre si el estilo más adecuado al «carácter nacional» había de ser el de la tradición clásica cristiana y renacentista o el árabe, y finalmente se optó por una especie de eclecticismo arábigo: un pabellón en el que, en palabras de la Comisión Oficial, «[...] se reunieran y compenetraran todos los estilos arábigos creados, desenvueltos y caracterizados en los varios edificios existentes en España». En el pabellón de 1878 se mezclaban —como podemos ver no solo en las fotografías o grabados contemporáneos, sino también en el espléndido y colorista cuadro de Alejandro Ferrant— elementos tomados de la Alhambra, de la Mezquita de Córdoba y de otros edificios que resumían las distintas etapas de la arquitectura hispanomusulmana en una agregación que, pese a todos los esfuerzos por historizar este legado, resultaba a fin de cuentas plenamente antihistórica.

Ilustración 9. Agustín Ortiz de Villajos, pabellón de España en la Exposición Universal de París (1878).



Fuente: Colección particular.

En la exposición de 1889, de nuevo en París, al lado de esos dos grandes monumentos a la nueva tecnología que eran la Torre Eiffel y la Galería de Máquinas de Contamin y Dutert, esos verdaderos protoparques temáticos que eran la Rue de l'Histoire de l'Habitation Humaine y la Rue du Caire ilustraban ya un nuevo orientalismo arquitectónico basado en la reconstrucción del «color local», con figurantes incluidos. Pero en esta ocasión el pabellón oficial de España, cuyo proyecto corrió a cargo del arquitecto Arturo Mélida y Alinari, revelaba con más claridad que nunca la indecisión que durante décadas venía arrastrando el país a la hora de elegir su imagen representativa. En efecto, el pabellón de 1889 llevaba al límite esa combinatoria de estilos tan característica de la arquitectura decimonónica yuxtaponiendo elementos neoplaterescos, neárabes y neomudéjares, en un tan artificial como fallido intento de producir una especie de resumen de la historia arquitectónica española.

Esta tentativa de síntesis no tardó en revelar su propio callejón sin salida, y enseguida se volvió a la alternancia de imágenes estilísticas más o menos unitarias. Así, solo cuatro años después, en la Feria Colombina de Chicago de 1893 —tan importante por otros conceptos para la historia de la arquitectura contemporánea— el arquitecto valenciano Rafael Guastavino, convertido en exitoso constructor en los Estados Unidos, evocaría el esplendor de las ciudades hispanas bajomedievales haciendo derivar el pabellón de España de la arquitectura gótica civil de la lonja de su ciudad natal.

En 1900, de nuevo en París, en la primera exposición universal del siglo XX, dedicada al triunfo de la electricidad, el pabellón español volvía a recurrir al lenguaje plateresco, en un recuerdo del esplendor renacentista, muy en sintonía con el

nuevo clima intelectual suscitado por la crisis del 98, pero la fuerza de la evocación neoárabe se dejó sentir en esa misma exposición en el pabellón construido por Jesús Urioste en el interior del Palacio de Máquinas. Sin embargo, en esa misma feria de 1900 sería el arquitecto francés Dernaz quien llevaría a su último paroxismo la imagen orientalista de la España árabe con su *Andalousie au temps des maures*, un delirante poblado de 5.000 m² verdadero parque temático *avant la lettre*, en el que se alzaban evocaciones del Patio de los Leones, la Giralda, el Sacromonte o el Alcázar de Sevilla alrededor de una gran plaza convertida en escenario de espectáculos tan variopintos como torneos, asaltos a caravanas o bodas gitanas (véase la ilustración 10).

Ilustración 10. J. Dernaz, *Andalousie au temps des Maures*, Exposición Universal de París (1900).



Fuente: Laurent Antoine Lemog, <<http://www.lemog.fr/>>.

La herencia del alhambrismo arquitectónico de Owen Jones reapareció, finalmente, más de cincuenta años después del seudo-Patio de los Leones de Sydenham, en el pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1910. En ese año, en el que se celebró en Múnich la primera gran exposición de arte musulmán,²⁵ para la imagen oficial de España se optó de nuevo por la recuperación del pasado árabe. Ahora, sin embargo, el contexto ideológico y político era diferente: ya no se trataba tanto de un orientalismo genérico cuanto de una muy concreta política norteafricana española, que solo un año antes había provocado el estallido de la Semana

25 *Meisterwerke mohammedanischer Kunst*, Múnich, Teresienhöhe, mayo-octubre de 1910. Véase Eva Troelenberg (2012). «Regarding the Exhibition: The Munich Exhibition 'Masterpieces of Muhammadan Art' (1910) and its Scholarly Position», *Journal of Art Historiography*, n.º 6.

Trágica de Barcelona y ante la que se trataba de fomentar por todos los medios la idea de los vínculos históricos entre ambas culturas. El pabellón español de Bruselas estuvo a cargo del arquitecto granadino Modesto Cendoya, navarro de origen, pero granadino de adopción, que acababa de ser nombrado (en 1907) conservador de la Alhambra poniendo fin así a la larga dinastía de los Contreras. Un recinto exterior muy cerrado que constituía una vaga evocación de las torres de la Alhambra albergaba, sin embargo, en su interior, una reproducción bastante exacta, aunque con menor número de arcadas, del Patio de los Leones.²⁶ En este caso el trasvase entre la ficción expositiva de Bruselas y la arquitectura real fue inmediato, ya que en ese mismo año Cendoya construía en Granada el Hotel Alhambra Palace, en el que el eclecticismo neoisláxico ponía todo su despliegue ornamental al servicio de las modernas exigencias de confort del turismo de lujo, en el primer hotel moderno que se construía en Granada (véanse las ilustraciones II y 12).

Ilustración II y 12. Modesto Cendoya, pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910). Exterior.



Fuente: Postal de una colección particular. Fotografía de Ghent University Library Images.

Fue en esa misma Granada cuyas élites se complacían en remarcar su imagen orientalista donde Leopoldo Torres Balbás sustituyó, en 1923, a Modesto Cendoya al frente de la Alhambra. Desde el instante mismo de su nombramiento,

26 José Manuel Rodríguez Domingo (1997). «La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)», *Cuadernos de Arte*, n.º 28, p. 132.

Torres Balbás comenzó a diseñar —ante una incompreensión general que tan cara le costaría en 1936— un modelo de restauración monumental ajeno a los delirios orientalistas, lo que dio inicio a una nueva etapa en la visión histórica de la arquitectura hispanomusulmana.

Granada alumbraba por entonces el proyecto de una gran exposición hispano-africana, que había de celebrarse en 1924 y que debe entenderse desde la confluencia entre el contexto ideológico y político de la estrategia colonial de Miguel Primo de Rivera y las tentativas de intelectuales locales de potenciar la idea de una relación privilegiada de Granada con el norte de África.²⁷ Del comité de este frustrado empeño —que hubiera tenido grandes repercusiones urbanísticas²⁸ para una ciudad en la que estaba aún reciente la apertura de la Gran Vía, tan criticada por Torres Balbás por sus destrucciones patrimoniales—²⁹ formaban parte, entre otros, el propio Torres Balbás y el arabista Emilio García Gómez.

Es necesario recordar, en este punto, cómo en los inicios del siglo XX la consideración «nacional» de la arquitectura hispanomusulmana se había visto fuertemente determinada por el gran debate noventayochista en torno al «ser de España». En 1922, Vicente Lampérez, que en este debate se había mostrado defensor del regionalismo arquitectónico como expresión de la variedad integradora de los pueblos de España, reafirmaba, en su *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, la pertenencia de la «civilización mahometana» a la trayectoria hispánica: para él, las almunias y alquerías formaban ya parte de esa arquitectura rural española por la que tan gran interés mostrarían los regeneracionistas. Las casas de la Granada nazarí se integraban, para Lampérez, en la historia global de la «casa española» y los jardines de la Alhambra en esa novedosa parcela, la historia del jardín, sobre cuya trascendencia fue precisamente Lampérez uno de los primeros en llamar la atención. Y el palacio islámico «[...] con los Reyes Naseritas —sic—, alcanza la nacionalización y el esplendor, bien conocidos, del arte granadino».³⁰ En definitiva, la arquitectura islámica hispana era ya, para Lampérez, un elemento de la compleja sedimentación «aluvial» que caracterizaba a la arquitectura «española» y que hallaba su conclusión contemporánea en la realidad de una unidad nacional cimentada sobre la variedad regional.

El arquitecto, historiador y restaurador Leopoldo Torres Balbás venía, sin embargo, desde tiempo antes,³¹ manteniendo posiciones diametralmente opuestas a las de la línea folclorista representada por Lampérez, tanto en materia de restauración como en cuanto a la debatida cuestión del «regionalismo».³² Frente al «falso

27 Cristina Viñes (1995). *Granada y Marruecos: arabismo y africanismo en la cultura granadina*. Granada: Fundación El Legado Andalusi.

28 Ángel Isac (1994). Granada, en *VV. AA. Atlas histórico de ciudades europeas. Península Ibérica*. Barcelona: Salvat, pp. 326-327.

29 Leopoldo Torres Balbás (1923). «Granada, la ciudad que desaparece», *Arquitectura*, n.º 53, pp. 302-318.

30 Vicente Lampérez y Romea (1922). *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Madrid: Saturnino Calleja, tomo I (ed. facsímil, Madrid: Giner, 1993), p. 583.

31 Véase, como muestra significativa, Leopoldo Torres Balbás (1918). «Mientras labran los sillares», *Arquitectura*, I, junio de 1918, pp. 31-34.

32 Ángel Isac (1989). «Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 25, pp. 45-44.

casticismo» de este último, propugnaba Torres Balbás un «sano casticismo» que miraba sobre todo —en coherencia con su estrecha vinculación con Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza— a la verdadera tradición popular, a esa arquitectura vernácula no «zarzuelizada» (en palabras de Federico García Lorca)³³ y expresada sobre todo en las lecciones constructivas y el honesto uso de los materiales.

Desde su llegada a la Alhambra, Torres Balbás había comenzado a interesarse con pasión por una arquitectura hispanomusulmana que hasta entonces no había figurado entre sus prioridades.³⁴ Su ingente obra restauradora en la Alhambra fue acompañada de un despliegue de publicaciones científicas sobre arquitectura hispanomusulmana que culminaría, en 1949, en la gran síntesis *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*, el volumen IV de la colección *Ars Hispaniae*. Es en el encuentro entre esta doble labor patrimonial y de investigación histórica donde la arquitectura hispanoárabe abandonará definitivamente el terreno del orientalismo decimonónico, que había tenido una segunda vida en los regionalismos de principios de siglo, y pasará a integrarse en una visión de la arquitectura nacional determinada por la fuerte revisión a que se ve sometido el concepto mismo de *tradición*.

Es, en efecto, en este sentido como debe entenderse el Pabellón de Granada realizado por Leopoldo Torres Balbás en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (y que quedó destruido después de la muestra por un incendio).³⁵ Frente al despliegue ornamental de los edificios de Aníbal González y otros arquitectos marcados por las tesis regionalistas, la imagen de Granada que presentaba Torres Balbás en su pabellón se exhibía deliberadamente depurada, como si quisiera poner punto final a toda una tradición de mirar la arquitectura islámica a través de su decoración y no de su espacialidad. La composición de los distintos ámbitos de este pabellón apostaba, por el contrario, por una lectura que insertaba lo islámico en esa otra idea de tradición mucho más legible en términos de materiales constructivos, modos de edificar y maneras de concebir los volúmenes, la composición y los espacios (véanse las ilustraciones 13 y 14). No es casual que apenas veinticinco años más tarde, en 1952, el mejor discípulo de Torres Balbás, Fernando Chueca Goitia, viera en la Alhambra el catalizador para una cierta modernidad tímida que sacara a la arquitectura española del pantano del primer franquismo. De la reunión celebrada en Granada en octubre de 1952 saldría, así, el *Manifiesto de la Alhambra*, verdadero punto de no retorno de un giro en nuestro modo de enten-

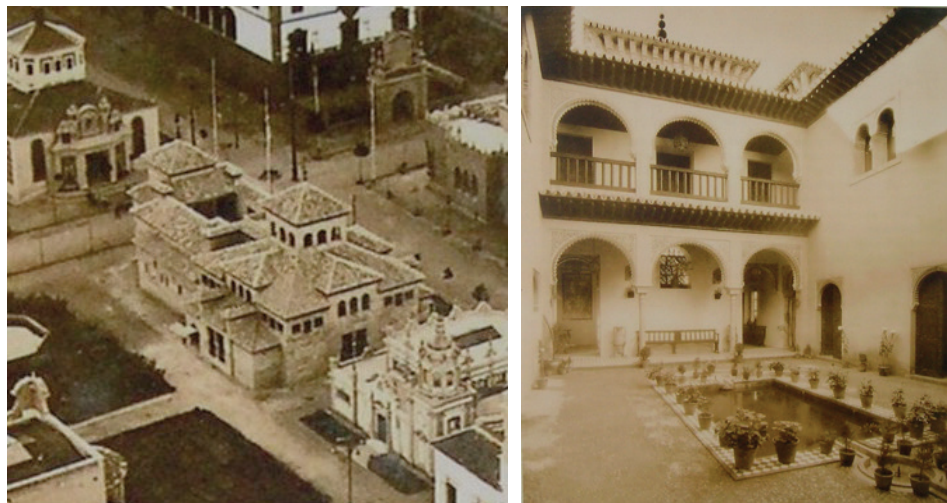
33 Juan Calatrava (2002). *Architettura e poesia a Granada: Federico Garcia Lorca*, en Massimo Giovannini (ed.). *Le Città del Mediterraneo. Alfabeti, radici, strategie*. Roma: Kappa, pp. 29-36; Juan Calatrava (2014). Granada, 1922-1928: un poeta, un músico y dos arquitectos, en Emilio Cachorro, Francisco del Corral y Milagros Palma (eds.). *El Amor Brujo. Arquitectura y escenografía en espacios de la Alhambra*. Granada: Ed. Godel, pp. 63-68.

34 Antonio Almagro Gorbea (2013). «Estudios islámicos de Torres Balbás», en vv. AA. *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Ensayos*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 349-360. Véanse también Carlos Vilchez Vilchez (1999). *Leopoldo Torres Balbás*. Granada: Comares; Alfonso Muñoz Cosme (2005). *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*. Sevilla: Consejería de Cultura; Juan Calatrava (2007). «Leopoldo Torres Balbás. Architectural Restoration and the Idea of 'Tradition' in Early Twentieth-Century Spain», *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, IV/2, pp. 40-50; Julián Esteban Chaparría (2012). *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*. Beniparrell (Valencia): Pentagraf Editorial.

35 José Luis Barea Ferrer (1987). Granada y la Exposición Iberoamericana de 1929, en vv. AA. *Andalucía y América en el siglo XX*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, pp. 131-162.

der la arquitectura hispanomusulmana como una perpetua lección de espacialidad, recorridos, construcción y relación con el paisaje aún perfectamente utilizable por el arquitecto contemporáneo.³⁶

Ilustraciones 13 y 14. Leopoldo Torres Balbás, pabellón de Granada en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Vista general y patio interior.



Fuente: Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Juan Calatrava es catedrático de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada, de la que fue director entre 2004 y 2010. Es autor de más de un centenar de publicaciones científicas. Entre sus líneas de investigación se encuentra el estudio de las manifestaciones artísticas y arquitectónicas del orientalismo contemporáneo, tema sobre el que ha coordinado, junto con Guido Zucconi, el volumen *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia* (Abada, 2012). Asimismo, ha sido comisario de diversas exposiciones; entre ellas, la dedicada, en 2011, a la figura de Owen Jones.

RESUMEN

A lo largo de las décadas centrales del siglo XIX, los románticos españoles realizan un gran esfuerzo intelectual por integrar la arquitectura islámica de España en

36 Carlos Sambricio (2004). «Fernando Chueca Goitia y el Manifiesto de la Alhambra», estudio introductorio a la edición facsímil del *Manifiesto de la Alhambra*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2004, pp. IX-XI; Juan Calatrava (2005). *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*. Granada/México D. F.: Editorial Universidad de Granada/Universidad Nacional Autónoma de México.

la construcción de las primeras visiones globales de la historia de la arquitectura española. Esta especie de «nacionalización» tendrá inmediatamente después una clara plasmación en los diversos pabellones que constituyen la imagen oficial de España en las grandes exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.

PALABRAS CLAVE

Orientalismo, historiografía arquitectónica, exposiciones universales, arquitectura neoislámic.

ABSTRACT

During the mid-nineteenth century, the Spanish Romantics made a great intellectual effort to integrate the Islamic architecture of Spain into the construction of the first overviews of the history of Spanish architecture. This kind of «nationalization» would take form soon afterwards in the various pavilions that constituted the official image of Spain at the great international expositions of the second half of the nineteenth and the early twentieth century.

KEYWORDS

Orientalism, architectural historiography, international expositions, neo-Islamic architecture.

الملخص

قام الرومانسيون الإسبان بجهود فكري كبيرة، على مر عقود وسط القرن التاسع عشر، من أجل إدماج الفن المعماري الإسلامي الإسباني في بناء الرؤيا الشاملة الأولى عن تاريخ الفن المعماري الإسباني. وقد ترجم على الفور هذا «التأميم»، بعد ذلك، وبشكل واضح، في مختلف الأروقة التي أسست لصورة إسبانيا الرسمية في المعارض الدولية الكبرى، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، و خلال العقود الأولى من القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية

الإستشراق، تاريخ المعمار، معارض دولية، الفن المعماري النيوإسلامي.