

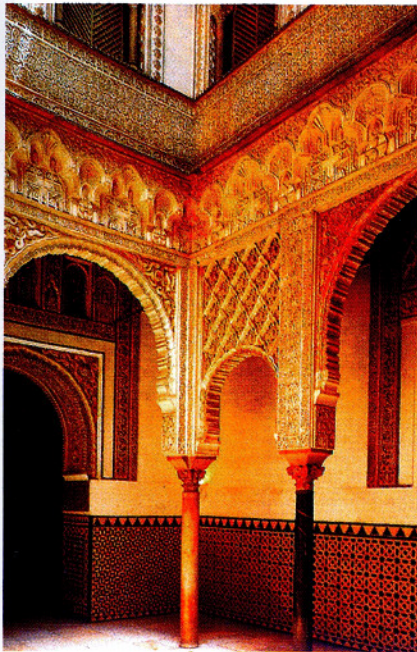
# El medievalismo islámico en la arquitectura occidental

José Manuel Rodríguez Domingo

**E**L rasgo que mejor define la introducción del imaginario romántico en la arquitectura europea del siglo XIX fue, sin duda, la búsqueda de la originalidad perdida a través de las distintas vertientes de la cultura historicista. Es evidente cómo cada nueva propuesta estilística, hecha a partir de imágenes tras hurgar en el siempre complaciente e inagotable almacén-archivo de formas, lleva consigo un particular efecto de estilo que no puede más que forzar el arquetipo, distorsionando el modelo por medio de la continua y siempre diversa repetición. La réplica hace saltar las reglas gramaticales, produce aberraciones, paradojas históricas, fácilmente desvelables según la fórmula del «a imagen y semejanza de», que conlleva casi siempre una negación del modelo de referencia. Como afirma William Curtis, todo creador es un ecléctico en tanto que la innovación consiste en encontrar nuevas relaciones en los modelos ya existentes. La libre combinación de elementos procedentes del pasado puede producir al mismo tiempo un montaje ridículo o un nuevo y asombroso conjunto de posibilidades creativas. La cuestión no estriba tanto en la amplitud de las fuentes, sino más bien en la capacidad de moldear con ellas un estilo basado en los principios antes que en la arbitrariedad.

## LA SUGESTIÓN ORIENTAL

El proceso de repristinación del medievalismo islámico en la arquitectura occidental no es entendible sin el conocimiento de las especiales circunstancias culturales que radican en el pensamiento ilustrado. Fundamentalmente, en países como Inglaterra, Francia y Alemania la actitud revivalista se detecta ya en el siglo XVIII asociada al gusto «pintoresco», ampliamente desarrollada durante la década de 1830 de forma paralela al movimiento romántico, y consolidada en la práctica arquitectónica entre 1840 y 1860. En España, por el contrario, no fue hasta la restauración alfonsina cuando el neomusulmán adquirió grados de implantación dignos de consideración historiográfica. Impregnado así de un potente contenido nacionalista, la recuperación del pasado hispanomusulmán por medio del estudio y de la restauración de su legado arquitectónico se materializó a partir de la extraordinaria aceptación que la imagen oriental de España adquirió entre los artistas y viajeros extranjeros. Aceptado por la burguesía decimonónica, el neomusulmán adoptó inmediatamente unas connotaciones de evasión, evocación y singularidad social muy impor-



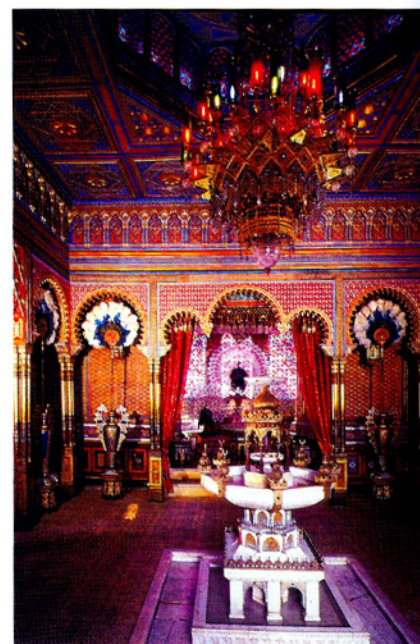
Sevilla. Patio de las Muñecas. Real Alcázar.

Granada. Plaza de toros.

tantes, aplicando los palacios de la Alhambra como principal modelo referencial que suscitara —siempre a partir de la decoración— un amplio repertorio emocional.

La teoría arquitectónica mantuvo una constante preocupación por el estudio de la arquitectura hispanomusulmana y las posibilidades de su empleo como regenerador estilístico. Los primeros estudios propiamente académicos dieron sus frutos a mediados del siglo XIX, cuando se debatía acerca de la originalidad del arte árabe, estableciendo su periodización a través de sus principales rasgos formales, y delimitando terminológicamente estilos tan singulares como el mudéjar o el mozárabe. En este sentido, fue primordial la actuación de José Amador de los Ríos llamando la atención de los profesionales de la arquitectura hacia el estudio del legado del antiguo al-Andalus, que no sólo condujo hacia su general conocimiento sino también a la aplicación de sus principales aportaciones en la construcción moderna. En su libro *Sevilla Pintoresca* (1844) el erudito cordobés halló el germen de su principal aportación a la historiografía artística como fue *El estilo mudéjar en arquitectura* (1859), discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde quedó definido el estilo «propio y característico de la civilización española». La trascendencia de esta aportación fue formidable por cuanto la restauración alfonsina vio en el llamado «neomudéjar» una apropiada fórmula de exaltación del Estado nacional-católico en que se había convertido España a finales del siglo XIX. Razones ideológicas y de índole socio-económica subyacen en la fecunda aplicación de formas consideradas mudéjares en todo tipo de construcciones, incluidos los distintos pabellones que representaron al país en las Exposiciones Universales, dominando la rapidez y economía de la construcción en ladrillo visto, dignificada con arcos de herradura y aplicaciones cerámicas.

En este sentido, la generalidad de las construcciones no se mantuvo fiel al purismo arqueológico de otras manifestaciones historicistas, acudiendo a piezas muy representativas y fácilmente identificables como la columna nazarí, el arco de herradura califal, la cerámica vidriada, el ladrillo y el merlón escalonado. Dependiendo de la cultura arquitectónica del tracista y del gusto del propietario, la obra traspasaba la frontera del mero recurso de acumulación formal. Esta circunstancia nos impide hablar de variantes «sub-estilísticas» perfectamente limitadas en cuanto a la utilización lineal de formas correspondientes a cada uno de los períodos que la historiografía conviene en plantear, desde el Ochocientos, respecto del arte hispanomusulmán. Preferimos, en el caso de los referentes hispanomusulmanes, no hablar de «neocalifal», «neoalmohade» o «neonazarí», dado que no hallamos ejemplos representativos donde el arqueologismo del arquitecto quede circunscrito exclusivamente a la recuperación de uno de estos estilos. Ello nos lleva a plantear otra cuestión destacada desde antiguo, como es la eminente base ornamental del *revival* islámico: no se trataba de recuperar la racionalidad, funcionalidad, organización espacial o valores estructurales de la arquitectura musulmana, sino tan sólo sus aspectos más aparentes e identificadores; de ahí que el arte nazarí, y en especial la Alhambra, proporcionase el modelo decorativo a partir del cual los arquitectos y decoradores medievalistas extrajeran elementos con los que exornar sus construcciones. De hecho, el excesivo recurso del ornato «granadino» ha permitido que algunos autores hablen de «alhambriismo», término que consideramos perfectamente válido para definir una tendencia concreta que se aplica, en gran



Carl von Diebitsch. *Maurischer Kiosk* (1875). Linderhof, Schlösser Ludwigs II.



Gustavo Adolfo Gonçalves Sousa. Modelo de capitel (1862). Oporto. Palacio de la Bolsa.



Ernst Zwirner. Sinagoga Glockengasse (1861).  
Colonia.

medida en la formación de salones, patios y gabinetes «árabes». Precisamente, lo que más interesa del alhambrismo en particular y del arte islámico en general, es su función decorativa, el amplio muestrario de formas ornamentales, antes que la distribución espacial, el sistema constructivo o las características tipológicas. Es por ello que el neomusulmán, como la mayor parte de los historicismos arquitectónicos, es antes un ejercicio de travestismo que de construcción. Los edificios son recubiertos de formas codificadas del pasado, mientras que sus estructuras y su espíritu permanecen inalterables y adaptados a las necesidades propias de su tiempo. Por tanto, no deja de ser un contrasentido el que en una arquitectura como la musulmana, tan replegada hacia el interior, se recupere este lenguaje intimista y secreto para su aplicación en fachadas y exteriores. Con notables excepciones, la mayoría de estas obras adolece de defectos de sensibilidad que denuncian esa captación externa y repentina. La separación entre el modelo y la imitación es tan grande que cuando se trata de remedar un patio andalusí se piensa tan sólo en cubrirlo con yeserías, alicatados, mármoles y una montera de cristal, con lo que se le despojaba del goce estético que producía la contemplación del cielo y el contacto con la Naturaleza (agua, vegetación...). Esta evocación epidérmica estuvo siempre al servicio de un íntimo desasosiego de ciertos sectores acomodados de la época, que pretendían por este medio aislarse de su entorno, al tiempo que afianzaban su conciencia de clase.

En este proceso de recuperación de sus elementos definidores la crítica decimonónica hizo especial hincapié en la importancia del ornato sobre otras consideraciones de índole constructiva, adobadas por lo general con figuras literarias, siempre en función del formulador que establece la valoración. Magia, minuciosidad, claroscuro, lujo, deleite y sensualidad fueron, por tanto, constantes en la



Granada. Alcázar Genil.



*El viajero y escritor Pierre Loti en su casa de Rochefort (Francia).*

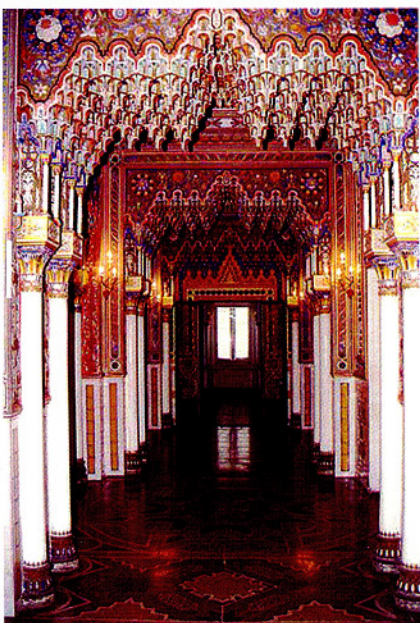
evaluación crítica de esta manifestación artística. Los testimonios resultan muy abundantes y la mayor parte de ellos adolecen de escasa originalidad al remarcar constantemente los aspectos citados. En algún caso surge la paridad entre estética y moral, de ahí que se llegase a identificar el exceso decorativo con el afeminamiento y la indolencia, lo cual no podía más que conducir al egoísmo y a la tiranía. La dualidad entre exterior e interior, entre austeridad y voluptuosidad, fue interpretada también en clave religiosa, resultado de la aplicación de severos preceptos coránicos que se mostraban ante el pueblo como signos del poder despótico de sus gobernantes.

En definitiva, tras la recuperación del medievalismo islámico se apostaban contenidos ideológicos de todo tipo, si bien predominaba el subjetivismo romántico en forma de evasión y evocación cuando se acometía el análisis empírico de estas cons-

trucciones. Por otro lado, en el debate de los estilos, el neomusulmán se incorporó de forma mimética, dando lugar a repertorios propiamente historicistas, modernistas, regionalistas y en menor medida racionalistas, lo cual no es más que una de las múltiples pervivencias del eclecticismo, y cuya extraordinaria vigencia se mantendría más allá de 1930. Así, las formas del *islamic revival* manifestadas a través de los vaciados de arabescos procedentes de las restauraciones y de los catálogos arquitectónicos y gramáticas ornamentales, fueron ambicionadas por parte de la burguesía ennoblecida como muestra de exaltación individualista y de emulación aristocrática. El burgués europeo y americano se hizo construir escenarios fantásticos como castillos y salones orientalistas tratando con ello de emular a los poseedores de las verdaderas mansiones medievales. El sentido de diferenciación social que acompañaba a la arquitectura neomusulmana era ortodoxamente aplicado a construcciones de recreo, donde el relajo vacacional era enmarcado en un ámbito pleno de exotismos y rarezas formales, y donde la tópica evocación de lujo y sensualidad remitía forzosamente a paraísos del Oriente islámico.

#### EL ORIENTE DESCUBIERTO EN OCCIDENTE

La política norteafricana desarrollada en el siglo XVIII por algunas monarquías ilustradas europeas tuvo su culminación durante los primeros años del Ochocientos cuando se produjo la conquista de Egipto por parte de Napoleón, acontecimiento que despertó definitivamente la atención del Occidente europeo por el mundo oriental. Desde la guerra de liberación griega (1821-1829) al conflicto hispano-marroquí de 1909, se sucedieron acontecimientos que permitieron conocer la realidad de la cultura islámica, tan próxima geográficamente, pero tan lejana en lo ideológico. Francia, a comienzos del siglo XIX, estaba formulando el ser de Oriente, dándole forma e identidad, y anexionándolo culturalmente a Europa. De ahí que se promovieran los periplos hacia el Mediterráneo oriental como una forma de peregrinaje a los orígenes, como un viaje de regreso al propio pasado de Occidente. Epígonos de este nuevo sentir fue la actividad viajera y literaria del vizconde de Chateaubriand en su *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, el *Voyage en Orient* de Lamartine, el *Voyage de l'Arabie Pétrée* del conde Léon Laborde, *L'Exposé de la religion des Drusses* de Sylvester de Sacy, el *Voyage dans le Haouran et aux bords de la mer Morte* de Guillaume Rey, los *Souvenirs de Mme. Jaubert* de la princesa Belgiogioso, el *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval o el *Salambô* de Gustave Flaubert. Sin embargo, fue el libro de poemas *Les Orientales* (1829) de Victor Hugo el responsable de esa sensibilidad orientalizante de los primeros decenios de la centuria, suponiendo para la poesía y el arte, lo que la *Description d'Égypte* para la política. El propio literato francés reconocía en el prólogo de su obra cómo «de todo esto resulta que el Oriente, sea como imagen, sea como pensamiento, ha venido a ser, lo mismo para las inteligencias que para las imaginaciones, una especie de preocupación general a la que el autor de este libro ha obedecido tal vez sin darse cuenta de ello», dado que «los colores orientales vinieron como por sí solos a impresionar todos sus pensamientos, todas sus fantasías; y sus pensamientos se convirtieron sucesivamente, y casi sin haberlo querido, en hebraicos, turcos, griegos, persas, árabes, hasta españoles, porque España es todavía Oriente; España es africana y África es a medias asiática».

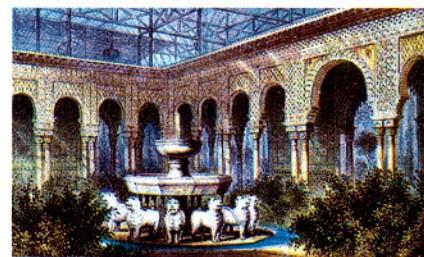


Ferdinando Panciatichi Ximenes D'Aragona:  
Galería árabe (1863). Reggello. Villa-Castello di  
Sammezzano (Italia).

Esta conciencia generalizada de identificar a España con Oriente y con África justifica en sí misma el extraordinario desarrollo del modelo orientalista nutrido del formulario presente en los palacios de la Alhambra. De este modo, la activa influencia de viajeros, artistas e intelectuales desarrolló una nueva percepción del Oriente islámico basada en una serie de principios psico-sociales que culminaron en la extensión de la estética orientalista. Su amplia y diversa aplicación en todos los ámbitos de la cultura occidental —artes plásticas, música, literatura, pensamiento...— halló en la arquitectura un campo de experimentación integral. El descubrimiento romántico de España y la valoración de su pasado hispanomusulmán contribuyó de modo decisivo a «perfeccionar» los modelos importados del Oriente mediterráneo, incorporando elementos sustanciales en el desarrollo de la arquitectura neomusulmana por todo el mundo. El orientalismo fue, antes que nada, un fenómeno cultural cuyo punto de mira se hallaba en el Mediterráneo musulmán; en este ámbito, el sur de la Península Ibérica, por el reflejo de su pasado, ocupó un lugar esencial en la recuperación y valoración de un gusto estético, y cuya manifestación abarcó todas las Artes.

La maurofilia convirtió expresamente a la ciudad de Granada en escenario de novelas caballerescas que se movían en la imaginación de los viajeros, sobre todo británicos, siguiendo los relatos de poetas y viajeros musulmanes de la Edad Media. Las primeras referencias al mito histórico de la conquista del antiguo reino nazarí en la literatura británica se hallan en la obra de John Dryden (1670); si bien, desde finales del siglo XVIII, la Alhambra simbolizaba el gusto romántico frente al clasicismo del Palacio de Carlos V. Así, el viajero británico Henry Swinburne, considerado como el descubridor de las antigüedades árabes de la Península e inspirador de una fecunda corriente filo-oriental, encontró un público afín a esta temática gracias a su obra *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (1779). Sólo había en la capital andaluza un lugar de interés extraordinario para este viajero: la Alhambra.

La consideración modélica de la Alhambra al servicio de los intereses del pintoresquismo pueden ser rastreadas, al menos, desde 1750, momento en que el Príncipe de Gales encargó a Johann Heinrich Müntz la elaboración de un diseño para una construcción en el «viejo estilo morisco», en los Kew Gardens. El edificio, conocido como «Alhambra», fue erigido en 1758 por sir William Chambers, tutor y arquitecto del Príncipe, y cuyo proyecto fue divulgado a través de su *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Building at Kew in Surrey* (1763). El edificio de dos plantas porticadas fue demolido, si bien a tenor del proyecto conservado no existe semejanza alguna con el palacio granadino. Ello a pesar de que, como declaraba Müntz en su *Proposal for Publishing... A Course of Gothic Architecture* (1769), hacia 1748 se hallaba en España dibujando las ruinas «moras» que encontró en su camino de Murcia a Zaragoza. En cualquier caso, esta «Alhambra» responde a las características que asociaban el palacio nazarí con la arquitectura gótica; esto es, la estructura ligera sustentada por columnas estilizadas sosteniendo arcos apuntados. Chambers diseñó y construyó un mezcquita de estilo turco también para Kew, cuyo diseño, al igual que el de la pagoda china, se inspiraban en los grabados que representaban edificios de tradición árabe, turca, persa, siamesa, china y japonesa y que ilustraban el tercer libro de *Entwurf einer Historischen Architectur* (1725), de Fischer von Erlach. Éste había



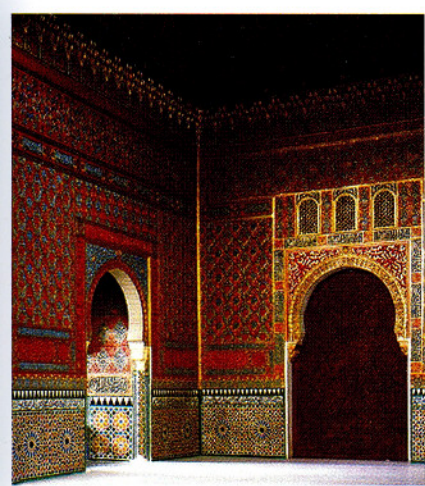
Owen Jones. *Alhambra Court* (1851). Londres. The Cristal Palace.

sido traducido al inglés en 1730 y 1737, y siete años más tarde se levantaba, en Vauxhall Gardens, una tienda turca inspirada en una de aquellas ilustraciones. Las construcciones de Kew lanzaron la moda de los pabellones de jardín y de otras estructuras de líneas exóticas. Un ejemplo típico fue la vivienda estival en estilo «morisco» construida por William Beckford en su jardín de Bath, que venía a sustituir el dormitorio turco de Fonthill Abbey. Este acaudalado intelectual, que se jactaba de haber leído *Las Mil y una noches* en el original árabe, publicó *Vathek: An Arabian tale* (1782), visitando España y Portugal en 1785.

La Alhambra siguió mereciendo las opiniones más entusiastas de los viajeros que la visitaban, resaltando su singularidad, y haciendo a menudo hincapié en la desidia que inspiraba entre los naturales la conservación de sus «antigüedades», especialmente las de época musulmana, al tiempo que aprovechaban para disminuir la labor de los anticuarios españoles. Esta coyuntura fue aprovechada por franceses y británicos para hacerse, de forma ilegal, con piezas de valor artístico o arqueológico, aprovechando la pujante moda del *souvenir*. El acaudalado Richard Twiss, para el que algunos de los salones de la Alhambra aparecían ornados con «una especie de mosaico basto, compuesto de baldosines de distintos colores que formaban estrellas y ramajes», se permitió durante su estancia de 1775 arrancar un azulejo redondo del Generalife, con la excusa de que «las paredes están totalmente cubiertas con ellas». Por su parte, Francis Carter, coleccionista de monedas y libros antiguos españoles —de los cuales adquirió gran número en Granada— y autor de *A Journey from Gibraltar to Málaga* (1777), también reconocía haber sustraído del palacio nazarí un azulejo de cerámica vidriada azul, blanco y dorado. Nicolás Massias afirmaba en *Le Prisonnier en Espagne* cómo, durante el tiempo que permaneció recluido en la Alhambra, contemplaba a numerosos ingleses que visitaban el recinto y se marchaban «tras haber arrancado algunas piedras del palacio de los reyes moros sin ser reprendidos por los españoles, los cuales se limitaban a manifestar su asombro por el hecho de que algunos vinieran de tan lejos a buscar piedras».

Muchos de estos viajeros, especialmente los románticos, no sólo difundieron las «antigüedades árabes» de España, sino que incluso se hicieron construir edificaciones en sus países de origen que recreaban elementos o ambientes neomusulmanes. En la década de 1830, Richard Ford sustrajo de la Torre de las Damas tal cantidad de alicatados y yeserías como para adornar varias habitaciones de su residencia de Evitre, en Exeter. A pesar de todos estos desmanes, algunos viajeros se amparaban en la circunstancia de que eran los propios granadinos quienes fomentaban este tráfico ilegal que les deparaba pingües beneficios. Como muestra sirva el testimonio del barón Davillier, quien cuando se hallaba en Granada en 1862, junto a Gustavo Doré, sorprendieron a un inglés —«rival de Lord Elgin»— extrayendo alicatados de los zócalos de la Alhambra. En la mayor parte de los casos, estos objetos —yeserías policromadas, capiteles, alicatados y objetos de cerámica vidriada— pasaron a formar parte de los principales gabinetes europeos, enriqueciendo los fondos de museos e instituciones como el Museo del Louvre o el Victoria & Albert Museum.

Igualmente interesante fue la producción gráfica aportada por esta literatura de viajes. La función de las ilustraciones se justificaba en la necesidad de transmitir más allá de las palabras la imagen observada. En este momento era aún más comprensible este deseo cuando, superado, el valor del dato objetivable, la expe-



Enrique Linares. *Modelo del Salón de Comares* (ca. 1890). Londres. Victoria & Albert Museum.

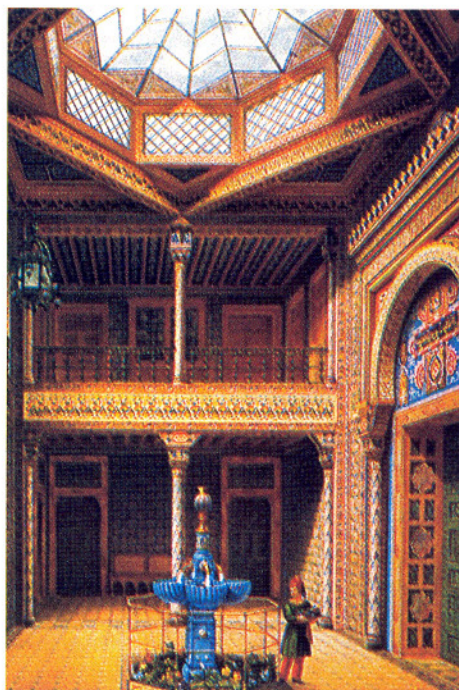
riencia subjetiva frente al hecho artístico se convirtió en razón fundamental. No interesaba tanto proporcionar una imagen exacta de la realidad vista por estos artistas durante su estancia en España, como una imagen recompuesta y falseada que fuese lo suficientemente sugestiva. De este modo, no fue hasta la llegada del arquitecto británico Owen Jones cuando hallaremos descripciones reales y objetivas de la Alhambra, proponiendo el nazarí como *revival* alternativo a los existentes, además de imponer su sistema de ornamentación como modelo para arquitectos y decoradores.

## LA GRAMÁTICA DE LA ALHAMBRA

El modelo alhambrista se fue conformando a lo largo del primer tercio del siglo XIX a partir de la valoración del ornamento nazarí, cuyo repertorio suponía el más rico e interesante de todo el Islam occidental, dada su amplitud y variedad de diseño. Tanto es así que se llegaron a establecer diferencias cualitativas más allá del tradicional *Arabian Art* mediante la consideración del *Moresque Art* —conformado en el sureste de la Península Ibérica y el Magreb— como un estilo carente de la grandiosidad del árabe, pero dotado de un mayor refinamiento y elegancia. Artífice del triunfo pleno del alhambrismo como modelo esencial del *islamic revival* fue el arquitecto, diseñador y teórico inglés Owen Jones, conocido por sus coetáneos como «Alhambra Jones». Su interés por Oriente le hizo embarcarse en un largo periplo por el Mediterráneo oriental, sumergiéndose en la admiración de la arquitectura y la ornamentación del mundo islámico. Este interés le condujo hasta Granada, en mayo de 1834, decidiendo publicar un libro que reflejase la historia y decoración



Owen Jones y Jules Goury.  
*Diseño de arabescos (Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, 1842-1845).*



Karl Ludwig Von Zanth. *Maurische Villa —Wilhelma— (1842-1846).* Stuttgart (Alemania).



de la Alhambra, el cual contuviese la más completa y fiable colección sobre policromía existente.

Ante la imposibilidad material de reproducir, en los seis meses que duró su estancia granadina, la intrincada trama de decoraciones y arabescos de la Alhambra, Jones hubo de volver en 1837 sacando vaciados y calcando en papel cada uno de los detalles ornamentales que publicó en *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1842-1845). El resultado fue de una gran veracidad, demostrando la superioridad estructural de la ornamentación musulmana, y en concreto de la nazarí, dado que era en la Alhambra donde mejor se articulaba lo que el arquitecto denominaba como «la melodía de la forma» o principio de la auténtica belleza en toda obra artística. Culminaba de esta forma su objetivo de proporcionar a fabricantes y diseñadores un amplio repertorio ornamental que pudiera ser reproducido en sus trabajos. La obra obtuvo una calurosa acogida en los medios profesionales europeos, a pesar de que John Ruskin calificara las decoraciones nazaríes como «pésimas» y «detestables» por su reiteración mecánica e inhumana, desaprobando la decoración puesta al servicio del lujo y de la idolatría, al confundir nuevamente en sus juicios moralidad y estética. El álbum de *Plans...* salió por suscripción, si bien se llegaron a imprimir un número superior a los 162 ejemplares iniciales. El listado lo encabezaba la Casa Real británica y distinguidos miembros de la Corte victoriana, junto a buen número de arquitectos y grabadores, ya que fueron éstos los primeros en utilizar la obra como manual para la construcción y decoración de carácter alhambrista. Entre estos seguidores de la citada obra debemos destacar a Karl Ludwig von Zanth, quien levantó entre 1842 y 1846 la «Maurische Villa» en la Wilhelma de Stuttgart para el rey Guillermo I de Württemberg, uno de los suscriptores de la obra de Jones, tomando este volumen como «auténtica referencia», según declaraba el arquitecto alemán en *La Wilhelma: Villa mauresque de sa Majesté le Roi Guillaume de Württemberg* (1855). Este libro, concebido a imitación de *Plans...* y a mayor gloria de Von Zanth, contribuyó a difundir las decoraciones de la Alhambra —o cuando menos inspiradas en ella— en el ámbito de dominio cultural germánico.

Más tarde, en *The Grammar of Ornament* (1856), Owen Jones volvía a justificar la funcionalidad de la policromía de la Alhambra, en una obra organizada sobre el análisis de 19 estilos modélicos y diferenciados, pero subordinados a 37 principios o leyes generales que debían regir la forma y el color. El *Moresque Art*, equivalente al nazarí, quedó definitivamente consignado como un estilo diferenciado del árabe, del turco y del persa. El éxito de este ambicioso proyecto fue evidente entre quienes intentaban reformar los repertorios decorativos y su función en la sociedad industrial de la segunda mitad del siglo XIX. Uno de ellos fue William Morris, profundo conocedor de la obra de Jones, que utilizó algunos de estos diseños para sus creaciones, caso del velo de seda que bautizó como «Granada», a tres colores y decorado con hilo de oro sembrando brocado. Incluso un artista *Art Nouveau* como Christopher Dresser se inspiró en sus diseños florales. En cualquier caso, el *Grammar* contribuyó a imponer una normativa precisa en la conformación del alhambrismo como diseño, influyendo su ordenación cromática esencial —rojo, azul y dorado— en la decoración férrea del Palacio de Cristal para *The Great Exhibition* (1851) de Londres. Ante el Real Instituto de Arquitectos Británicos, Jones explicó cómo los colores enfatizaban la elegancia de la estructura diseñada por Paxton, en especial las columnas de hierro fundido, pues



Detalle de la decoración de la Casa Romano.

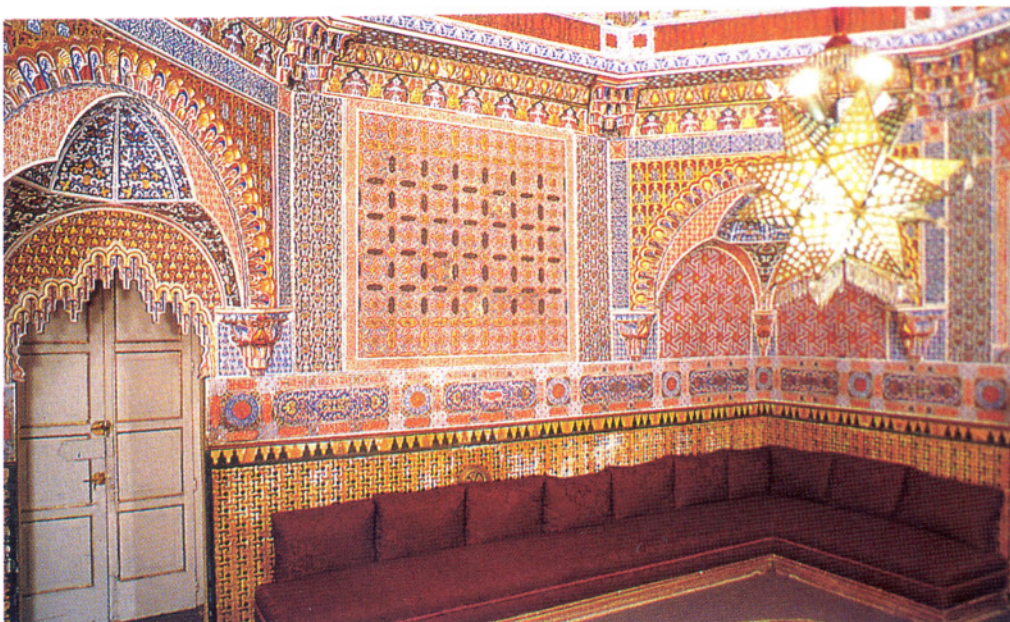
«una construcción debe estar decorada; una decoración no debe ser nunca construida». El éxito alcanzado por la celebración internacional movió en 1854 a sus organizadores a volver a montar el gran pabellón en Sydenham con carácter permanente. Además de importantes variaciones estructurales, se incluyeron una serie de *courts* o pabellones que representaran distintos períodos y culturas de la Historia de la Arquitectura. Para el correspondiente al mundo musulmán Jones optó por el Palacio de los Leones de la Alhambra, empleando algunos vaciados de arabescos que adquirió durante su segunda estancia en Granada, reproduciendo el patio y algunas de las salas anejas como las de Abencerrajes y Dos Hermanas, cuyas bóvedas de mocárabes causaron un gran impacto en Gran Bretaña.

### ORIENTALISMO Y RESTAURACIÓN MONUMENTAL

Las consecuencias de la conciencia historicista sobre el legado hispanomusulmán se correspondían con el triunfo de los criterios estilísticos y la conformación del monumento como un modelo ideal acabado, dentro de los parámetros del más exacerbado gusto orientalista, contribuyendo de forma denodada a la conservación de tan valioso patrimonio, pero transmitiendo una imagen falseadora mantenida hasta fecha reciente. Junto a las iniciativas de la Corona española, propietaria de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla, para adaptar éste último a residencia ocasional, otros tantos castillos y almunias ruinosas fueron convertidos por sus poseedores en casas de recreo. No obstante, la Real Casa fue pionera en la atención sobre el patrimonio andalusí, disponiendo los medios para su restauración y conservación, y asumiendo iniciativas como la incorporación de «gabinets árabes» en palacios barrocos. Sin embargo, este generalizado interés por recuperar la memoria histórica del antiguo al-Andalus y el auge de los estudios arqueológicos desveladores del genio artístico musulmán no impidieron, sin embargo, la pérdida de buena parte de su legado arquitectónico a lo largo del Ochocientos.



Puebla. Casa Romano. Salón fumador neoárabe.



Aranjuez (Madrid). Rafael Contreras. *Gabinete Árabe* (1847-1851). Palacio Real.



Rafael Contreras. *Vaciado de arabescos* (ca. 1870). Granada. Museo-Casa de los Tiros.

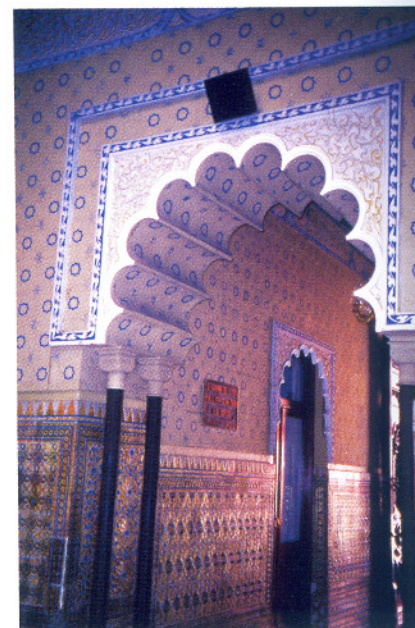
El hecho de mayor repercusión para las restauraciones de la Alhambra —junto a las reiteradas denuncias de los viajeros románticos— se produjo en el verano de 1837, cuando una comisión procedente del Museo de Versalles procedió a sacar vaciados en estuco de los adornos del alcázar nazarí con el objeto de enriquecer sus colecciones de modelos académicos. Una vez conocido el procedimiento por los maestros granadinos, la reina María Cristina autorizó la renovación de «todos los cuadros de dibujos que faltan y quitar los postizos de yeso que hasta aquí se han substituido y que desdican mucho del gusto árabe». Aquí hallamos el punto de arranque de las llamadas «restauraciones con criterio romántico», basadas en la reposición de yeserías y adornos, que dieron lugar más tarde a una lucrativa industria local que abastecía de modelos a los gabinetes y patios neomusulmanes construidos por todo el mundo, al tiempo que vendido como *souvenir* evitaba el expolio de elementos originales del monumento por parte de algunos insensibles visitantes. Su más destacado representante fue Rafael Contreras, miembro de una familia vinculada a la Alhambra durante tres generaciones y que, a mediados de la década de 1840, concibió el proyecto de reproducir a escala y en yeso los aposentos de la



Rafael Contreras. *Alcoba* (ca. 1875). Madrid. Museo de Alcañices.

Alhambra, comenzando por la Sala de Dos Hermanas. Presentado el modelo a la reina Isabel II, ésta gratificó generosamente a su artífice y le concedió el título de «restaurador-adornista» de la Alhambra, encargándole además la construcción de un «gabinete árabe» en el Real Palacio de Aranjuez, germen de otros tantos gabinetes que decoraron las más importantes mansiones de Europa durante el siglo XIX. Pronto, el restaurador granadino se convirtió en el máximo representante de la vertiente ornamental del *islamic revival* y figura clave del alhambrismo, no sólo en España, sino muy particularmente en Gran Bretaña y otros países del continente europeo, destacando el diseño de varios gabinetes y patios «árabes» para la aristocracia y alta burguesía madrileña —palacios de Liria, Montijo, Alcañices, Anglada, Xifré-Downing, Vistalegre...—, y su participación en la realización de decoraciones en otras residencias de Londres, París, la Turquía otomana o la Rusia zarista. De hecho, algunos palacios de la familia imperial en San Petersburgo albergaron «gabinetes árabes», como el del palacio del Gran Duque Nicolás Nikolayevich Snr o el *boudoir* del palacio del Gran Duque Vladimir, decorado con los diseños de Jones. Además, estos primorosos vaciados fueron aclamados en *The Great Exhibition* de 1851, en la Exposición Internacional de Amberes de 1855 y en la de París de 1867, recibiendo en todas las ocasiones importantes galardones.

Walter Benjamin veía la razón de la exuberancia decorativa en la casa del burgués decimonónico en el contraste entre el ambiente de trabajo, donde predominaba la absoluta vulgaridad, y el ambiente de comodidad y esparcimiento, la casa que debía propiciar la ensoñación y la ilusión. De este modo, «el interior representa el universo particular; reúne lo distante y lo pasado; su salón es un palco del teatro del mundo». La ejecución de vaciados de arabescos de la Alhambra adquiría así una tercera aplicación, además de la restauración monumental y la enseñanza de las Academias, como fue la recreación de aposentos alhambristas en residencias particulares o en locales públicos, dando origen a una nueva tipología dentro del campo del interiorismo como es el gabinete, el salón o el patio «árabe», en los que se delimitaba un espacio de carácter festivo y lúdico para el desarrollo de determinadas actividades sociales como banquetes, bailes, tertulias, juegos de billar, etc. Los ejemplos serán tan abundantes en América como lo estaban siendo en Europa, pudiendo destacar, en primer lugar, el Salón Morisco del «Palácio do Catete» (1865) en Río de Janeiro, que acude directamente a los diseños del *Plans...* de Owen Jones, configurando un ámbito íntimo, sorprendente y teatral que contrasta deliberadamente con el resto del conjunto. Sin lugar a dudas, se trataba de «estancias de ambiente», lugares que obligaban al reposo y a la ensoñación, como también surgen en la zona mexicana de Puebla de los Ángeles, con ejemplos tan significativos como el fumador del actual Conservatorio de Música del Estado, construido por el ingeniero Agustín Silva hacia 1913; o la residencia de la familia Caso, cuyo gabinete es una obra acabada dentro del género, diseñado por Gabriel Ortega y los hermanos Arpa entre 1900 y 1905. Menos vinculación alhambrista presenta el *fumoir* el Palacio Nacional de Ciudad de México, obra de comienzos del siglo XX, a excepción del diseño del papel pintado que recubre sus paramentos, y en cualquier caso relacionable con otros gabinetes similares en palacios y casonas mexicanas. Las connotaciones restrictivas de estos espacios se completan con casos como el Salón Alhambra en el Club Español



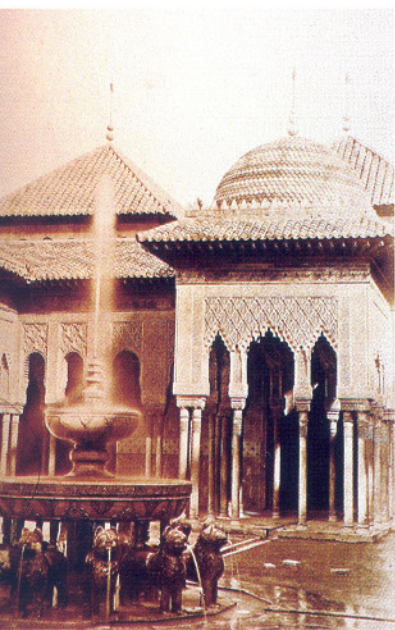
Puebla. Detalle de la decoración del interior del Palacio del Congreso.



Puebla. Detalle de la decoración del Conservatorio de Música del Estado.

de Buenos Aires, construido entre 1908 y 1911 por Enrique Folkers, evidenciando la conciencia de clase de sus asociados asentada sobre la identidad nacional.

Si bien hasta 1923 la Alhambra fue objeto de un plan de intervenciones que contribuyeron a preservar el conjunto y perdurar su memoria, al mismo tiempo introdujeron una serie de elementos ajenos que alteraron no sólo la imagen del monumento, sino sobre todo su percepción. Fueron precisamente estos añadidos «orientalizantes» los que gozaron del aplauso sin paliativos del movimiento orientalista internacional, hasta el extremo de quedar asentados en el imaginario colectivo como verdaderos emblemas. Los planes de restauración del monumento nazarí estuvieron siempre supeditados a una visión caprichosa y colorista, transformando la imagen de los Palacios en su intento de devolverles una pretendida fisonomía «oriental». En este sentido son elocuentes los resultados coloristas alcanzados en la Sala de las Camas, los pórticos del Patio de los Arrayanes, la Sala de los Reyes o el propio Patio de los Leones, con toda suerte de cúpulas, tejas vidriadas, cubiertas poligonales, celosías de madera y adornos policromados. Ningún rincón del palacio se libró del intervencionismo restauracionista, contribuyendo a la conservación de su «carácter» a costa de falsear su «fisonomía». La intervención más destacada por su trascendencia fue la sustitución de la cubierta piramidal del pabellón Este del patio de los Leones por una cúpula hemisférica recubierta de tejas vidriadas de diferentes colores, orlada por un cuadrado de almenillas y rematada por un yamur. El éxito público de esta «transformación» quedó atestiguado de inmediato por la elección de este espacio como escenario predilecto para las ensoñaciones orientalistas de todo tipo de visitantes; se trataba del espacio más fotografiado y reproducido en pinturas, grabados y postales. La fortuna de tan alocada falsedad fue imitada por arquitectos de todo el mundo, en villas, palacios, hoteles, mausoleos, plazas de toros y pabellones de exposición, dotándola así de una incuestionable autenticidad.



Pabellón de Levante del Patio de los Leones. Granada. Alhambra.

## LA DIVERSA APLICACIÓN TIPOLOGICA

Por último, factor igualmente decisivo en la práctica arquitectónica del medievalismo islámico fue la personalidad del cliente, vinculado con frecuencia a los ambientes de la burguesía liberal, de mentalidad historicista y formación autodidacta. Elemento básico de este carácter era la curiosidad propia del artista ecléctico, no sólo escéptico respecto a los modelos únicos y autorizados, sino en cuanto investigador científico; además, no se trataba ya de un coleccionista, sino también de un activo constructor, «experimentador-artesano». Si a este perfil unimos el complemento indispensable del viaje iniciático a Oriente, nos encontramos ante la poderosa y sugestiva figura de Don Antonio de Orléans, duque de Montpensier, quizás otro de los más influyentes divulgadores de las formas del *islamic revival*. Hijo del rey Luis Felipe de Francia, había tomado contacto con la cultura oriental durante su aprendizaje militar en Líbano y Argelia, y especialmente con motivo del viaje diplomático que realizó en 1845 por el Mediterráneo oriental en compañía de Antoine de Latour, su preceptor y secretario. La llegada a la Península Ibérica del Duque coincidió con sus esponsales con la infanta Luisa Fernanda de



Don Talavera de La Vega. Palacio Orléans-Borbón (1858-1860). Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Borbón, hermana de la reina Isabel II, produciéndose el asiento definitivo en Sevilla a partir de 1848, tras un breve periplo por el sur peninsular. Los vanos intentos del príncipe por adquirir los palacios del Generalife y de Carlos V en Granada quedaron aliviados tras la compra en la capital hispalense del antiguo colegio de San Telmo, desde donde los Duques centralizaron la llamada «Corte chica». Al mismo tiempo adquirieron varias fincas en Sanlúcar de Barrameda con objeto de construir una residencia estival, resultando una de las primeras y más acabadas obras neomusulmanas acometidas en España, y donde «se encuentra a cada paso —evocaba Latour— un recuerdo de Egipto, una imagen de Argelia, de Túnez, Constantinopla o Granada». El germen orientalista ya estaba sembrado por cuanto la indudable influencia del palacio Orléans-Borbón dio como consecuencia la extensión del prototipo neomusulmán entre la burguesía gaditana e hispalense.

La difusión del gusto neomusulmán no fue completamente uniforme, si bien afectó a todo tipo de tipologías arquitectónicas, extendiéndose desde mediados del siglo XIX a la década de 1930. Su desarrollo no fue homogéneo, dado que, a diferencia de otros historicismos, demostró un gran mimetismo y capacidad de adaptación a la estética imperante. Y en todos ellos hallamos influencias directas del arte nazarí, califal o almohade, dominantes o integradas entre sí, junto a elementos foráneos de procedencia diversa como cúpulas hemiesféricas, alminares cilíndricos, arcos túmidos, etc. Si el influjo alhambrista y almohade son los más frecuentes en la arquitectura neomusulmana española, igualmente hallamos muestras significativas que evocan las construcciones califales con una distribución geográfica desigual, si bien la propuesta monumental más interesante será el Gran Teatro Falla de Cádiz (1884-1910), proyectado por el arquitecto sevillano Adolfo Morales de los Ríos, donde el recurso neocalifal queda patente en el dovelado bicromo de los arcos de herradura. Está considerado como la arquitectura teatral más ambiciosa del sur peninsular, con un espacioso *foyer* sostenido por columnas nazaríes de fundición, y una decoración interior de escena y palcos que recuerda el alhambrismo de algunos



Adolfo Morales de los Ríos.  
*Gran Teatro Falla* (1884-1910). Cádiz.



António José Dias da Silva. *Plaza de toros de Campo Pequeno* (1891-1892). Lisboa.

teatros madrileños como el desaparecido Teatro-Circo Price o la adaptación modernista del Teatro de los Campos Elíseos en Bilbao.

De cualquier manera, y a pesar de la diversidad en su aplicación, el neomusulmán, halló en ciertas tipologías su propia razón de ser. A este respecto es preciso anotar la inveterada creencia del origen musulmán de las corridas de toros, lo que unido al auge de la fiesta durante el siglo XIX, al carácter festivo de los espectáculos y a la necesidad de dotar de protagonismo formal a una nueva tipología arquitectónica se escogiera un historicismo de gran vistosidad que se extendió por España e Iberoamérica. La plaza de toros de Toledo (1867), obra de Luis Fenech, estableció el prototipo básico a partir del cual se desarrollaron programas mucho más complejos y representativos como el de la antigua plaza de Madrid (1874), levantada por Emilio Rodríguez Ayuso y Lorenzo Álvarez Capra en la carretera de Aragón, o «Las Arenas» de Barcelona (1899) de Augusto Font. El modelo derivaría en soluciones pseudo-modernistas como la «Monumental» barcelonesa (1915) de Ignasi Mas, o abiertamente regionalistas como la «Monumental de Las Ventas» en Madrid (1919-1930) de José Espeliús y Manuel Muñoz Monasterio o la Plaza Nueva de Toros de Granada (1928), del arquitecto Ángel Casas. En efecto, las plazas de toros españolas constituyen uno de los ámbitos preferidos para estos elementos, dado que la rápida construcción y economía de medios del ladrillo y del hierro, así como la elegancia de las arquerías neozaríes los hacían imprescindibles en todos aquellos casos que adoptaron el neomusulmán como estilo definitorio. La aplicación del modelo fuera del territorio español alcanzó el ámbito portugués, como se demuestra en la lisboeta plaza de Campo Pequeno, e incluso americano, tal se aprecia en los cosos Real de San Carlos de Montevideo, Santa Fe de Bogotá o Cartagena de Indias.

El siguiente grupo arquitectónico que buscaba la identificación funcional mediante su disposición musulmana eran los establecimientos balnearios, según la tradición que veía estos lugares plenos de sensualidad e indolencia oriental. Los ejemplos se sucederían desde la década de 1840 por los continentes europeo y americano, destacando en España los balnearios de Archena (Murcia) y Alhama de Aragón (Zaragoza), pasando por el extraordinario conjunto modernista de Caldes de Malavella (Girona) para el balneario «Vichy-Catalán» (1898-1901) de Gaità Buigas.

El aspecto comercial no fue especialmente relacionado con la cultura islámica en el aspecto formal, si bien nos encontramos con la manifestación más antigua que hemos localizado en territorio español, aún subsistente como es la Alcaicería de Granada (1843-1844), todo un entramado callejero ornado con yeserías levantado sobre el antiguo zoco devorado por un incendio, y configurando un auténtico escenario orientalista carente de todo rigor arqueológico. Proyecto relacionable, en cuanto se trataba de construir un mercado de nueva planta alrededor de un importante vestigio de época nazarí, era el Mercado de Atarazanas, de Joaquín Rucoba, en Málaga; llegando al tardío pero sugerente Mercado de Salamanca, también en la capital malagueña.

Las compañías ferroviarias, por su parte, adoptaron construcciones de mayor entidad y pretensiones arquitectónicas en las ciudades más importantes, debiendo en muchos casos armonizar arquitectónicamente con el entorno, e imprimir una imagen de solidez que debía ser identificada con la propia compañía. A pesar de que la formulación historicista no fue muy empleada en las estaciones españolas, se conservan



Joaquín Martínez Rucoba.  
Mercado de las Atarazanas (1879). Málaga.



Marciso Clavería.  
Estación de ferrocarril (1916). Toledo.



Francisco Rabanal. *Colegio Máximo de Cartuja* (1891-1895). Granada.

tres que asumen claramente los principios del medievalismo islámico pertenecientes a la poderosa compañía MZA. Se trata en primer lugar de la estación de Huelva (1880-1888), obra de los ingenieros Jaime Font y Pedro Soto, que presenta tres cuerpos de ladrillo visto con arcos de herradura en los vanos y remate de almenas escalonadas. La obra respondía a un programa de renovación monumental de la ciudad del Tinto, antes que evocación de su limitado legado andalusí. Más interesante resulta la antigua estación sevillana de Plaza de Armas (1889-1901), con diseño del ingeniero Süß, y modificaciones de José Santos Silva, una de las muestras más representativas del buen hacer en la aplicación de nuevos materiales con elementos tradicionales, ordenados en un conjunto revivalista. El esquema se repitió, a menor escala, en diferentes estaciones intermedias del recorrido. Por último, obra culminante en esta relación sería la estación de Toledo (1916), obra de Narciso Clavería, cuyas formas pretendían anunciar el carácter musulmán y mudéjar de la ciudad del Tajo.

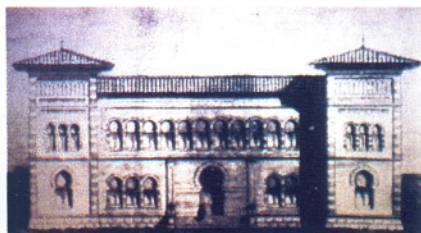
Por lo que respecta a las construcciones industriales, la más interesante fue el Matadero Municipal de Sevilla de José Sáez López, conjunto conformado por varios pabellones unidos entre sí por arquerías de herradura sobre columnas nazaríes de fundición. Y entre los edificios destinados a la docencia destacamos la Facultad de Veterinaria de Córdoba y el Colegio Máximo de Cartuja en Granada. Conforme nos adentramos en la década final del siglo XIX advertimos el creciente predominio de las fábricas de ladrillo visto, remarcando un pretendido carácter neomudéjar. No obstante, fueron innumerables las construcciones que trataban de emular una versión «cristianizada» del formulario musulmán, tratándose, no obstante, de una variante del neomusulmán más contenida, donde la sobriedad de los paramentos latericios se completaba con arcos de herradura, decoración cerámica y almenillas escalonadas. Economía y rapidez se aunaban en la ejecución del plan de iglesias que se ejecutó en Madrid durante el último tercio del siglo XIX para el auxilio espiritual de los nuevos barrios fruto de la reordenación urbanística del Ensanche. El modelo escogido para los nuevos templos en ladrillo fue el mudéjar toledano, destacable



en la iglesias de San Matías de Hortaleza, Santa Cristina, la Paloma o la Buena Dicha. Fuera de Madrid destacamos la parroquial de San José de las Ventas, en León, y la conventual de Madre de Dios en Sevilla.

La arquitectura efímera, destinada a conmemoraciones temporales, apareció con frecuencia ligada a arcos y máquinas levantados en las poblaciones para recibir a un determinado personaje, normalmente perteneciente a la Familia Real; también fue habitual la construcción de casetas de feria y de pabellones expositivos. En todos estos marcos se recurrió a la aplicación de las formas neoárabes de manera abundante, y ello por varias razones. Por una parte, estaba muy presente el carácter identificador de la personalidad local, regional o nacional; es decir, estaban al servicio de la imagen representativa determinada por la vinculación, más o menos estrecha, del lugar con su pasado hispanomusulmán. Y esta identificación debía ser automática; no debía causar extrañeza, aunque fuera sorprendente. Otro elemento en la justificación de las formas neomusulmanas en este tipo de obras radicaba en su carácter ligero e intrascendente, dado que la profusión decorativa y el arabesco incitaban a la relajación y a la fantasía, algo totalmente opuesto a la gravedad con que se aplicaba el neogótico. Por último, el componente exótico y llamativo constituyó uno de sus más apreciados recursos. La aplicación del neoárabe a la arquitectura de los pabellones españoles hasta 1900 mantuvo su esencia ecléctica, descartando reconstrucciones arqueológicas, y acudiendo al amplio repertorio de formas andalusíes. Era preciso mostrar la mayor cantidad de referencias posibles en el mínimo espacio, mezclando en una misma fachada elementos extraídos de la Alhambra, de la Mezquita de Córdoba y del Alcázar de Sevilla. Desde presentaciones realmente sobrias en las que el ladrillo es el máximo protagonista —como en el pabellón de la Exposición Universal de Viena de 1873— pronto se pasó a auténticas composiciones escenográficas donde la asociación nacional importaba más que la pureza arqueológica —tal y como sucediera en el pabellón de la Universal de París de 1878—. En otras ocasiones se alcanzó una mayor coherencia formal entre arquitectura y decoración, destacando la inspiración nazarí en el pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1910, recreando en su interior el Patio de los Leones de la Alhambra. Cuando las circunstancias así lo requerían, España se presentaba al mundo en secciones, sin pabellón propio, constituyendo verdaderos golpes de efecto como en la Exposición Colombina de Chicago de 1893.

Pero las contradicciones a que diera lugar este tipo de actuaciones responden antes a situaciones de búsqueda de identidad que de indefinición estilística. Este es el caso de cómo una obra fundamentalmente alhambrista, cual es un «Kiosco Morisco», llegó a centralizar los contenidos del pabellón de México en la Exposición Universal de Nueva Orleans (1884-1885). La estructura desmontable que fuera conocida como la «Alhambra mexicana» fue diseñada por el arquitecto e ingeniero José Agustín Ibarrola, cuya vinculación con el orientalismo arquitectónico le llegaría de la mano de su colega Eduardo Tamariz Almendaro, autor así mismo de varias obras de concepción neomusulmana en Puebla de los Ángeles. Las razones que impulsaron a su artífice José Ramón Ibarrola y al Gobierno mexicano a optar por un modelo absolutamente ajeno a la tradición nacional que solía ser recurrente en este tipo de obras para exposiciones internacionales se han explicado desde la contemporaneidad arquitectónica y la modernidad creativa, en un fantástico alarde de demostrar las posibilidades en la



Lorenzo Álvarez Capra. *Pabellón de España* (1873). Viena. Exposición Universal.



Modesto Cendoya. *Pabellón de España* (1910). Bruselas. Exposición Universal.

utilización de los nuevos materiales, si bien éstos fueron traídos desde Pittsburg. Sin embargo, no debemos de olvidar que se trata de una estructura que combina el hierro y el cristal con detalles decorativos casi arqueológicos extraídos de la Alhambra y de los correspondientes manuales de ornamentación, con los que se pretendía amplificar el recurso efectista y publicitario en lugar de proponer una reivindicación castiza de la «arquitectura nacional». Ello nos permite nuevamente considerar la «arquitectura neomusulmana» básicamente como una reelaboración de los códigos decorativos, entendidos como esencia del arte islámico y de una amplia gama de estímulos sensoriales, sirviendo a los arquitectos ochocentistas de enmascaramiento de estructuras industriales carentes de toda «dignidad estética».

Lejos de conformarse como un fenómeno adscrito en exclusiva al historicismo romántico, el fenómeno del orientalismo arquitectónico evolucionó mimetizándose con los sucesivos momentos estilísticos. Esta continuidad vendría expresada por la asimilación parcial del código formalista de la arquitectura musulmana por parte del ideario «Art Nouveau», a pesar de que no fue hasta la extraordinaria figura de Antoni Gaudí cuando se iniciaran los primeros intentos por desligar la Alhambra de su carácter sensualista para integrarlo en una valoración esencial de su arquitectura, donde espacios y volúmenes quedarán integrados en perfecta armonía. Esa sabia lección de contemporaneidad aparece ya en las primeras obras del arquitecto catalán como en la villa «El Capricho» de Comillas, y en la Casa Vicens —especialmente en su *fumoir*— y el palacio Güell de Barcelona, muestra elocuente del amplio conocimiento que de la arquitectura hispanomusulmana tenía su autor, como ya había demostrado en la remodelación del pabellón de la Compañía Transatlántica para la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Sin embargo, aún se mantuvo vigente la interpretación conservadora y romántica de la Alhambra dentro del regionalismo arquitectónico, con una amplia difusión por el continente americano, anticipo de los fastos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Precisamente, uno de los centros organizativos de esta muestra, la Plaza de América, aparecía presidida por el llamado Pabellón Mudéjar, construcción diseñada por Aníbal González, de doble ala con patio central y cuyo cuerpo principal mostraba gran similitud con la portada del Real Alcázar.

## LA ALHAMBRA, MODELO PARA ORIENTE

La Alhambra, la ciudad palatina más y mejor conservada del Islam medieval, quedó convertida de esta manera en un espejo en el que se mira tanto el mundo occidental europeo y americano como la propia cultura musulmana. El fenómeno del historicismo arquitectónico en su vertiente revivalista y ecléctica asumió los principios —y también los vicios— del colonialismo, lo que justifica el dominio *Beaux-Arts* en la arquitectura oficial y representativa de los territorios administrados por las potencias europeas. La mirada a Occidente por parte del mundo próximo oriental —caso de la Turquía otomana, Siria o Egipto— le llevó al extremo de imitar las modas arquitectónicas dominantes en Francia, Gran Bretaña o Alemania. El eclecticismo europeo imperante a partir de 1860 también encerraba el variado repertorio de «neos» desarrollados en las dos décadas anteriores, de ahí que éstos pasaran



Aníbal González.  
Pabellón Mudéjar (1911-1916). Sevilla.



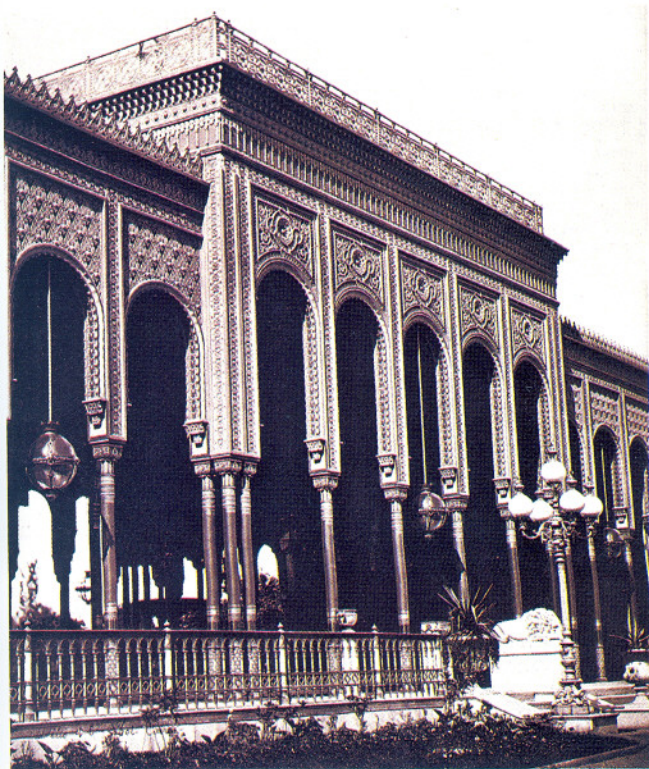
Villa morisca. Barcelona. Montjuic.

literalmente a Próximo Oriente. Paradójicamente, o más bien como una de las irónicas contradicciones del siglo XIX, Oriente también importó el medievalismo islámico y, en esencia, los formularios alhambristas. El juego de espejos mostraba toda su complejidad por cuanto la visión europea —y por tanto «occidental»— de la Alhambra —esencia del Oriente islámico— era adoptada sin aparente contradicción por el mundo «oriental» que había concebido el modelo. Los ejemplos son especialmente abundantes en Turquía, pudiendo señalar en Estambul la existencia de varios palacios construidos por Abdülaziz (1861-1879) y Abdulhamid II (1876-1908) que, bajo estructura y concepción claramente europea, albergan salones y habitaciones decoradas con motivos alhambristas extraídos literalmente del *Plans...* de Owen Jones. Así, el Salón Azul y el Salón del Estanque en el palacio de Beylerbeyi (1861-1864) se hallan recubiertos de recuadros murales que imitan yeserías de la Alhambra, junto con monumentales columnas que lucen elementos yuxtapuestos procedentes de las decoraciones del Patio de los Leones. El responsable de la decoración de este palacio pudo ser el arquitecto francés León Parvillée, bajo la supervisión general del propio sultán Abdülaziz. Durante el reinado de su sucesor, Abdülhamid II se mantuvo la práctica del alhambrismo en las residencias imperiales, si bien de una forma más tímida y amortiguada por elementos procedentes de la tradición otomana.

También en Egipto hallamos testimonios de la fortuna alhambrista en obras proyectadas por arquitectos europeos, como es el caso del alemán Carl von Diebitsch, quien destacó como uno de los máximos exponentes del compromiso con la recuperación de las formas decorativas musulmanas y su aplicación a la arquitectura contemporánea. Ello se hizo evidente en obras tan singulares como el baño del palacio

Albrechtsberg (1855) en Dresde o el Kiosco Morisco del palacio Linderhof (1867), pero especialmente en el elegante pabellón de los jardines de Gesira (1863) en El Cairo. Se trataba de un imponente pórtico dominado por una columnata que evocaba las ligeras estructuras del Patio de los Leones, fuente de inspiración constante para Diebitsch desde su estancia en Granada en 1848.

La relación y análisis de la forma en que se vio aplicado el código alhambrista en la arquitectura decimonónica supera, por extensión y complejidad, los límites de este trabajo que sólo ha pretendido ofrecer los presupuestos generalistas sobre los que se basó la vertiente más exitosa del orientalismo. Hemos evitado la exposición de desarrollos alhambristas en España y Europa por reiterados y obvios, prefiriendo antes marcar algunos itinerarios singulares de ida y vuelta de este fenómeno surgido del subjetivismo romántico. Podemos así concluir cómo los palacios de la Alhambra de Granada, «actualizados» y «reinventados» por las restauraciones estilísticas y el pensamiento medievalista llegaron a conformar el modelo más poderoso y acabado de los utilizados por la arquitectura orientalista, mostrando la reversibilidad de una estética transferida, metamorfoseada y finalmente asimilada.



Carl Von Diebitsch. *Pabellón Morisco* (1863). El Cairo. Jardines de Gesira.