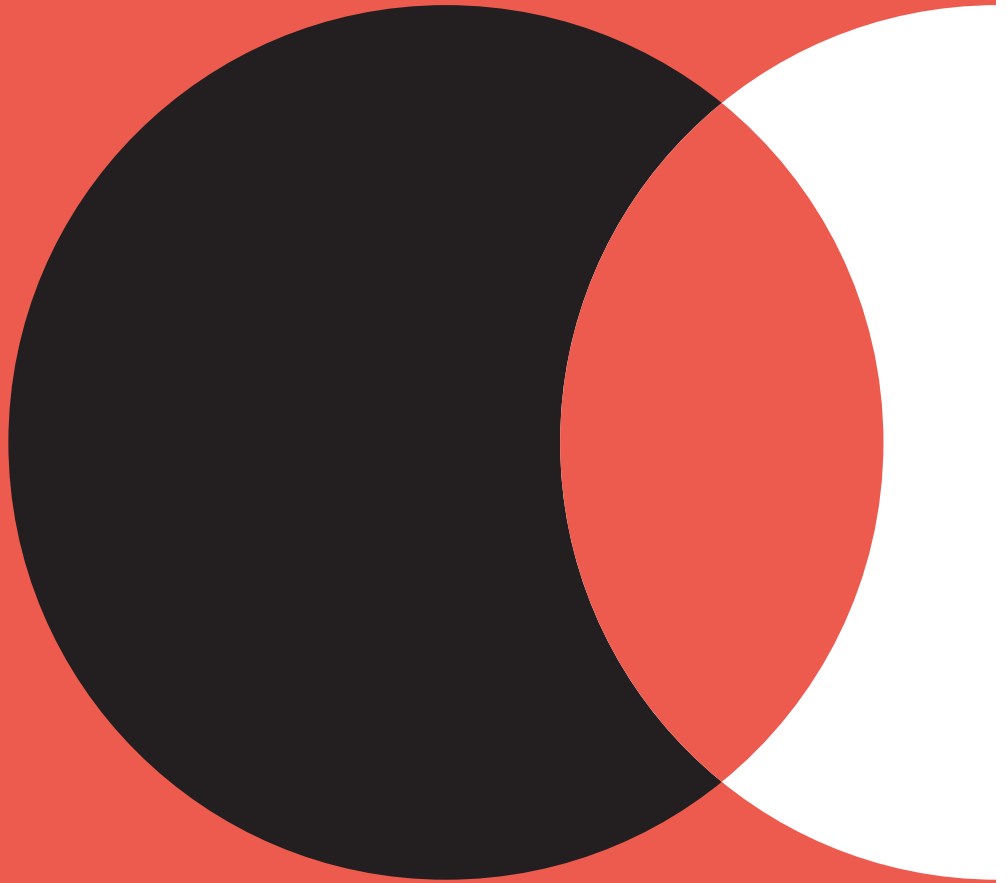


Número 11. Nueva época

1.º semestre de 2015

AWRAQ

Revista de análisis y pensamiento
sobre el mundo árabe e
islámico contemporáneo



CONTENIDOS

Pág.

I. CARTA DEL DIRECTOR	3
EL TEMA: EL ARTE ANDALUSÍ Y MUDÉJAR EN SU PROYECCIÓN INTERNACIONAL: LEGADO Y MODERNIDAD	
<i>El arte hispanomusulmán y las exposiciones universales: de Owen Jones a Leopoldo Torres Balbás.</i> Juan Calatrava	7
<i>El «jardín hispanomusulmán»: la construcción histórica de una idea.</i> José Tito Rojo	33
<i>Presencia mexicana en las exposiciones internacionales. El pabellón «morisco» de Nueva Orleans (1884).</i> Rafael López Guzmán y Aurora Yaratseth Avilés García	59
<i>Mariano Fortuny y Madrazo, el último orientalista.</i> Guillermo de Osma	85
<i>La gran Mezquita de París. Un proyecto político de arquitectura mauresque en la Francia de las exposiciones universales y coloniales.</i> José Antonio González Alcantud	99
<i>La arquitectura española en el norte de África desde el punto de vista patrimonial.</i> Ramón de Torres López	123
<i>La Alhambra y la arquitectura contemporánea.</i> Emilio Cachorro Fernández	143
<i>La arquitectura con firma española en el mundo árabe.</i> Elena González González	169
2. LIBROS	
María José Vilar, <i>Diario del viaje y misión diplomática de Francisco Merry y Colom a Marrakech en 1863.</i> (Bárbara Azaola Piazza)	181
Sinan Antoon, <i>Fragments de Bagdad</i> [Traducción de María Luz Comendador] (Irene González González)	185
Laurent Bonnefoy y Myriam Catusse, <i>Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen: loisirs, cultures et politiques</i> (Karim Hauser Askalani)	189

CARTA DEL DIRECTOR

Me complace presentar este nuevo número de la revista *Awraq*, bajo el título *El arte andalusí y mudéjar en su proyección internacional: legado y modernidad*, fruto del trabajo continuado que Casa Árabe viene llevando a cabo en los últimos años. La temática sobre la que versa este monográfico, dada su dimensión nacional e internacional, ha contribuido y contribuirá más si cabe a fortalecer la proyección y difusión de la marca España en los países árabes; aspecto que nos abre un amplio abanico de oportunidades, ya que, sin lugar a dudas, España reúne todas las condiciones necesarias para desempeñar un papel destacado tanto en el «saber cómo» como en el «saber hacer»: un valioso *know-how* no solo económico, sino cultural e intelectual ampliamente exportable.

Estas oportunidades se han puesto de manifiesto a través de una idea previa, ahora palpable, que proyectará y posicionará al mundo árabe, en general, y a la región del Golfo, en concreto, en la esfera internacional. Hablo de una conexión que tiene su génesis en el legado artístico andalusí y mudéjar —establecida a lo largo de diferentes periodos de la historia política de al-Andalus— y que ahora trasciende internacionalmente con la futura celebración de la Exposición Universal Dubái 2020.

Por este motivo, el objetivo de este número es poner de manifiesto el relevante papel que ha desempeñado —tanto histórica como contemporáneamente— España en el mundo árabe, destacando firmemente que somos el mejor interlocutor para conectar los países del Medio Oriente, del Golfo y del norte de África, tanto con España como con América Latina. Nuestro pasado histórico y artístico andalusí nos otorga una posición privilegiada para conducir estas relaciones, y prueba de ello son los estrechos canales de comunicación que, a nivel institucional —celebración de exposiciones: «De Qurtuba a Córdoba», «De viaje. Arquitectura española en el mundo árabe», etc.— ministerial y de diplomacia pública, se están estableciendo con los distintos países árabes.

En este sentido, he querido promover una publicación que comprenda la doble dimensión: pasado y presente, legado y modernidad. El discurso de diez especialistas de reconocido prestigio articula esta atemporalidad, en primer lugar, a través de un enfoque marcadamente histórico que analiza temas como la importancia del alcance internacional del legado artístico andalusí y mudéjar a lo largo del siglo XIX, así como su representación a través de las distintas exposiciones universales. De estas cuestiones nos habla el catedrático y coordinador de este número, Juan Calatrava, en un magnífico artículo que nos pone en contexto la figura de Owen Jones (1806-1874) —quien estuvo a cargo de la decoración interior del recinto de la Great Exhibition [Gran Exposición] de Londres de 1851, y a quien debemos que diera a conocer la Alhambra y el arte de al-Andalus a Europa— y de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), célebre por sus intervenciones en la Alhambra y el Generalife.

El conservador del Jardín Botánico de la Universidad de Granada y paisajista especializado en restauración de jardines históricos, José Tito Rojo, nos introduce en una nueva dimensión, analizando el concepto *jardín hispanomusulmán* y

su dinámica evolución hasta mediados del siglo XX, desde el Romanticismo hasta la actualidad. Esta evolución, marcada por los cambios sociales del país, ha venido repercutiendo en un estilo jardinero —inicialmente regionalista y posteriormente nacionalista— encumbrado con las aportaciones de relevantes figuras del paisajismo español como Melitón Atienza o Pedro Julián Muñoz y Rubio, así como el pintor Santiago Rusiñol.

La fascinación por el arte andalusí y mudéjar llegó también a América Latina, debido a la expansión colonial española a partir del siglo XV. Esta influencia perduraría a través de los siglos en el gusto estético latinoamericano, y así vemos cómo el ingeniero Juan José Ibarrola se inspira en el arte mudéjar al proyectar el pabellón de México para la Exposición Universal de Nueva Orleans de 1884 y, posteriormente, en la exposición de San Luis de 1904. El conocido como «quiosco morisco» —una estructura de hierro desmontable formada por varios arcos y columnas de estilo mudéjar— se llevó a México a principios del siglo XX y, actualmente, se conserva en bastante buen estado en el barrio de Santa María de la Ribera, en Ciudad de México. Sobre este tema, nos hablan el catedrático Rafael López Guzmán y Aurora Yaratzeth Avilés García.

Otro de los temas que se abordan en este volumen es la relevancia del diseñador español Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) como divulgador internacional de nuestro patrimonio a través de sus diseños y de su colección de textiles y piezas andalusíes, heredada de su padre, el pintor orientalista Mariano Fortuny y Marsal. Este polifacético artista llevó a la práctica muchos de los principios promovidos por Owen Jones, como la idea de que los estilos artísticos de otras épocas debían inspirar creaciones contemporáneas originales, rechazando rotundamente la imitación mimética. Mariano Fortuny consiguió integrar muchos elementos ornamentales del legado islámico y de otros periodos artísticos en sus creaciones, generando diseños novedosos que, sin duda, constituyen un hito importante en la historia de la moda y el diseño de principios del siglo XX. El experto en Mariano Fortuny, el reconocido historiador del arte Guillermo de Osma, nos habla de este «último orientalista».

No podía faltar en este volumen una parte dedicada a la internacionalización europea de este arte, ejemplificado inicialmente, entre otras representaciones, en el proyecto de construcción de la Mezquita de París, que comenzó en 1921 gracias a los impulsos del mariscal Lyautey y de sidi Kaddour ben Ghabrit (1868-1954). El catedrático José Antonio González Alcántud nos muestra tanto el proceso modernizador de las exposiciones universales de Casablanca, en 1915, y de Fez, en 1916, como el exitoso proyecto parisino que, en el marco de la Exposición Universal de París de 1889, encumbró al país vecino en «verdadero diorama de las culturas del mundo».

Esta representación internacional se refleja, más si cabe, a través de una producción propia sin parangón, donde las huellas históricas compartidas entre el Reino de España y Marruecos han sido objeto —en el plano urbanístico y arquitectónico— intervenciones determinantes en ciudades como Tetuán, Larache, Alcazarquivir, Chauen, Villa Alhucemas y Villa Nador. Tanto la medina andalusí como

los primeros ensanches promovidos desde España, a principios del siglo XX, marcaron y siguen marcando la herencia compartida. El reconocido arquitecto Ramón de Torres López nos introduce magistralmente en este discurso a través de varios ejemplos: la casa andalusí, la corriente neoárabe, la arquitectura del eclecticismo, el primer racionalismo, la arquitectura del nacionalismo y el segundo racionalismo.

El análisis sincrónico y diacrónico del arte andalusí y mudéjar en su proyección internacional no estaría completo sin el estudio y reflexión de la configuración arquitectónica de la Alhambra y el Generalife, que lleva a cabo en esta publicación el afamado arquitecto Emilio Cachorro Fernández. Su artículo plantea una novedosa manera de acercarse al conjunto alhambrense, profundizando en su proyección internacional —como las múltiples referencias islámicas del genio suizo-francés Le Corbusier, del mexicano Luis Barragán, de Rogelio Salmons, Álvaro Siza o John Pawson, etc.—, nacional —centrada en el *Manifiesto de la Alhambra*, una recopilación elaborada por Fernando Chueca Goitia considerada por muchos la base de la reorientación de la arquitectura española— y, por supuesto, la vertiente local, que muestra una larga serie de proyectos recientes y, sin duda, también futuros, que van desde el Hotel Alhambra Palace, la Fundación Rodríguez-Acosta o el Museo Memoria de Andalucía (2006-2009) hasta el proyecto «Atrio de la Alhambra», de Álvaro Siza y Juan Domingo Santos, con el que se pretende mejorar el área de recepción de la Alhambra.

Como última aportación, este volumen incorpora una dimensión más actual de la mano de la coordinadora de programación de Casa Árabe y experta en arte del mundo árabe, Elena González González. En su artículo, se delimita el actual potencial de España hacia el mundo árabe, haciendo especial hincapié en la arquitectura. Así se puso de manifiesto en la exposición producida por Casa Árabe y el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España titulada «De viaje. Arquitectura española en el mundo árabe». El trabajo llevado a cabo por los estudios y las empresas de arquitectura españolas en los países árabes es un excelente ejemplo de internacionalización exitosa que contribuye enormemente a consolidar y a posicionar la marca España en el exterior y, en concreto, en el mundo árabe.

Me gustaría finalizar reiterando el valor intrínseco de esta publicación, fruto de un trabajo institucional complejo, constante y a largo plazo que no solo muestra el potencial presente y futuro de España, sino también el determinante trabajo llevado a cabo desde una institución que cuenta con varios instrumentos estratégicos clave que completan su misión: un tangible e innegable valor humano, y una estratégica localización determinada por su sede en Madrid —situada en un edificio de estilo neomudéjar localizado frente al Retiro y conocido como las Escuelas Aguirre— o la sede en Córdoba —la Casa Mudéjar, que agrupa cinco casas de los siglos XIV, XV y XVI—.

Eduardo López Busquets
Director general de Casa Árabe

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.

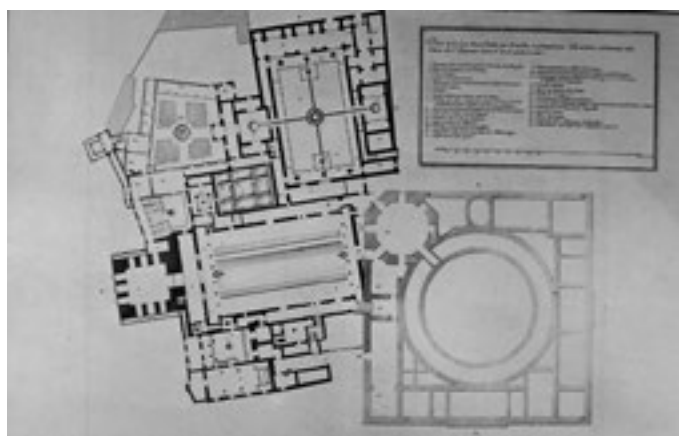
Dicha nacionalización terminará dejando por fin atrás las censuras que el debate religioso contrarreformista había arrojado sobre todo lo islámico y culminará, ya en las décadas finales del siglo XIX, cuando los historiadores españoles asuman de manera irreversible que la arquitectura hispanomusulmana 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). *Eclecticismo 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 Isac 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 despliegan, 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

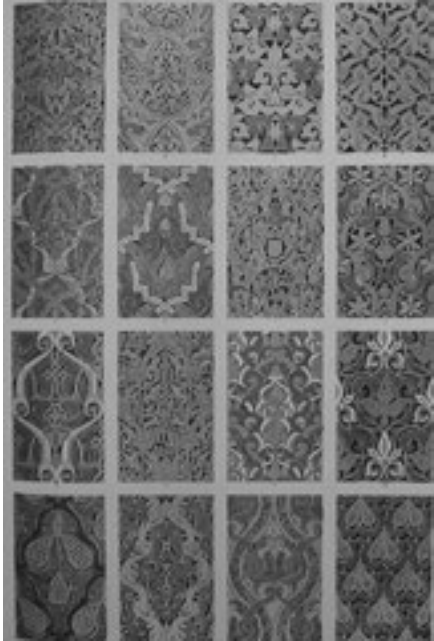
Uno de los aspectos de mayor interés de *The Grammar of Ornament*, y seguramente también uno de los factores que explican la gran longevidad del libro, es su carácter híbrido, en el punto equidistante entre el tratado teórico que expone una serie de normas de supuesta validez general (las famosas 37 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).



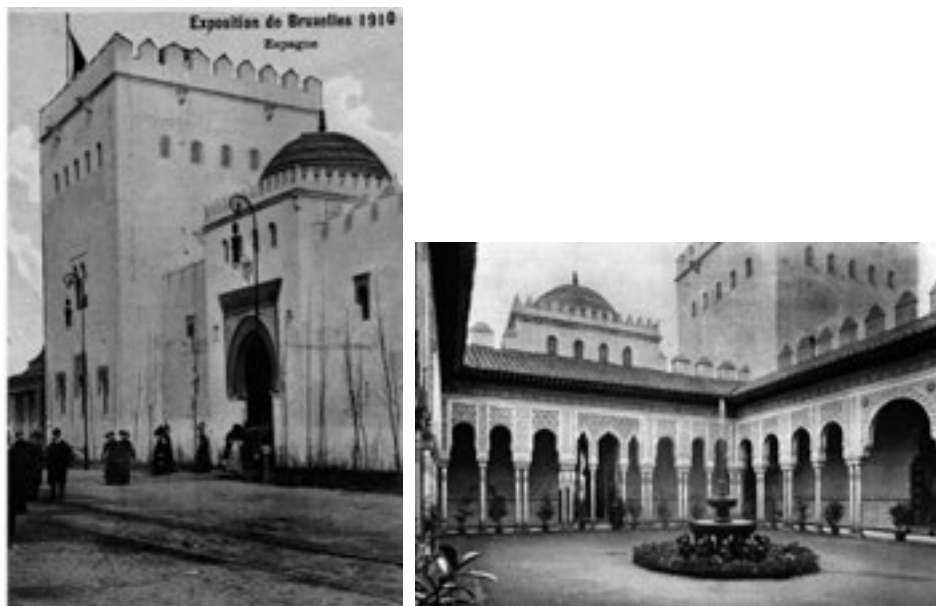
Fuente: Laurent Antoine Lemog, <<http://www.lemog.fr/>>.

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 neomusulmán 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 *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 كبير، 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.

EL «JARDÍN HISPANOMUSULMÁN»: LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE UNA IDEA

José Tito Rojo

En al-Andalus hubo jardines. Algunos de ellos se conservan todavía, a veces mezclando intervenciones de épocas muy diversas, con decenas de cambios superpuestos, a veces con una continuidad asombrosa, casi idénticos hoy a como fueron en sus inicios. Aquellos jardines creados en la Edad Media son los que podemos considerar en sentido estricto andalusíes. Sin embargo, en este artículo no nos ocupamos de ellos, sino de un concepto diferente: *el jardín hispanomusulmán*, que engloba un conjunto variado, y en ocasiones contradictorio, de elaboraciones teóricas realizadas por los que han imaginado cómo eran aquellos. En muchas ocasiones, han sido ajenas al conocimiento cierto y respondían a las necesidades del pensamiento de sus emisores. Mientras el jardín andalusí es una realidad del pasado que hay que investigar para conocer, el artificio «jardín hispanomusulmán» es una construcción ideológica que hay que analizar para diferenciar lo que tenía de afirmaciones basadas en la documentación disponible y lo que respondía a invenciones de los diversos orientalismos.

El término *hispanomusulmán* era sinónimo de andalusí cuando fue originado por el antiguo arabismo español. Hoy está en desuso y suele ser criticado por considerarse impregnado de connotaciones erróneas fijadas en la época de los nacionalismos. Sin embargo, a nosotros nos resulta muy útil precisamente para diferenciar lo que se ha pensado y escrito de lo que realmente hubo. El avance de los estudios sobre el jardín andalusí nos permite pensar que las nociones del viejo arabismo están ya en retroceso, y eso nos permite circunscribir el constructo «jardín hispanomusulmán» a una época muy concreta, la que va desde que se inician los estudios sobre el jardín de al-Andalus, cuando la escasez de investigaciones científicas hacían fáciles las elucubraciones fantasiosas, hasta los momentos más recientes, cuando ha empezado a producirse ciencia y la fantasía se sujeta más a la confrontación con los documentos. Como pasa en todas las disciplinas, hay una fuerte inercia que dificulta abandonar viejos conceptos, viejas opiniones consolidadas por la repetición y por el respeto a la autoridad intelectual de los primeros investigadores. Muchas de las cosas que se decían en el pasado siguen diciéndose ahora y se seguirán diciendo durante un cierto tiempo. Máxime cuando su establecimiento era coherente con formas de entender el pasado de al-Andalus en su globalidad y no necesitaba fuerte apoyo en las fuentes.

Es necesario hacer una puntualización, la falta de documentación facilitó el dominio de la visión nacionalista de los jardines de al-Andalus, pero no la explica. Era el pensamiento el que interpretaba la realidad y le daba sentido, aunque a veces era necesario hacer una lectura sesgada de los testimonios conocidos. Cuando en el *Manifiesto de la Alhambra* se afirmaba que «el jardín musulmán es, ante todo, un intento de representar el Paraíso en la Tierra»,¹ se justificaba con dos argumentaciones:

1 VV. AA. (1953). *Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Dirección General de Arquitectura, p. 47. Aunque de autor colectivo, la parte referida a los jardines fue redactada por Fernando Chueca Goitia.

La primera de índole etnológica: «Un pueblo que vive de sensaciones tenía que reaccionar así».² Argumentación que es un compendio de supuestos dudosos: que los musulmanes son un pueblo con características homogéneas, que viven de las sensaciones y que eso implica hacer de sus jardines un artificio teológico.

La segunda con supuesto apoyo en los testimonios escritos: «El jardín árabe es casi teología, y se describe como anuncio de la otra vida en el Corán».³ La realidad es que ese jardín, al que se denomina primero como «musulmán» y luego como «árabe»,⁴ nunca ha sido descrito en el Corán de esa manera. Aunque efectivamente en él se dibuja el Paraíso como un jardín, nunca se «describe» a los jardines existentes en la Tierra como un anuncio del jardín futuro. La incorrección de lo afirmado busca dar apariencia de interpretación de los textos a lo que en realidad es producto de un a priori ideológico, y es este mismo el que explica la posterior fortuna crítica de estos, y otros similares, juicios.

La frase final del *Manifiesto de la Alhambra* es coherente con los supuestos del nacionalismo: «El jardín hispanomusulmán debe ser el punto de partida de nuestra jardinería».⁵ Era una recomendación tardía pues, aunque hubo en la España del siglo XX jardines realizados con criterios de modernidad, la supremacía desde hacía décadas era de los historicistas de filiación islámica. Para ellos, usamos también el término *jardín hispanomusulmán*.

En este trabajo, intentamos establecer el trayecto de la construcción de esa idea y de esos jardines. Es una tarea que hemos hecho con anterioridad refiriéndonos a diversos aspectos parciales. Actualizamos aquí esos trabajos en una visión más global y aportamos nuevos argumentos y casos de estudio más recientes que pueden ayudar a entender mejor el proceso.⁶

Preámbulo: nacionalismo y jardín

En fecha cercana a 1910, el Catálogo de los Establecimientos Hortícolas «La Quinta» de Granada incluía la siguiente recomendación a sus clientes: «La forma del jardín hoy adoptada es la llamada *apaisada* o *jardín a la inglesa*. Su trazado a capricho permite adaptarse a todo terreno, cualquiera que sea su forma».⁷ Apenas unos diez años más tarde, el catálogo de la misma casa se muestra muy crítico con ese tipo de jardín:

2 *Ibidem*.

3 *Ídem*.

4 Existe, como puede apreciarse, una variada terminología que, en general, no implica variaciones de significado. A lo largo del tiempo, se han usado los términos árabe, musulmán, islámico, andaluz, arábigo-andaluz, hispano-mauresque e hispanomusulmán. Aunque el reciente uso del término *andalusí* pretende desligarse de las connotaciones del pasado que tenían los anteriores términos, en lo referente a los jardines no hubo ese intento de diferenciación y la mayoría de las características que se aducían del jardín andalusí eran las mismas que se consolidaron bajo los términos anteriores.

5 VV. AA. (1953). *Manifiesto de la Alhambra*. Op. Cit., p. 49.

6 Nuestra visión del jardín andalusí y su conflictiva relación con el imaginario jardín hispanomusulmán se desarrolla en el libro de José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Granada: Universidad de Granada.

7 Pedro Giraud (ca. 1910). *Catálogo descriptivo Grandes Establecimientos Hortícolas «La Quinta»*. Granada, p. 51. Sin fecha, pero se incluye como novedad la variedad de rosa Rayon d'Or que fue obtenida por Joseph Pernet-Ducher en 1910.

En España, ha habido una época (no muy lejana) de la cual aún quedan reminiscencias, en que se han transformado la mayoría de los jardines públicos y particulares por un estilo indefinido que se ha llamado *inglés*, sin que de inglés tenga absolutamente nada. Nuestra afición por lo exótico por una parte, el deseo de imitar siempre lo extranjero y la confianza extremadamente puesta en todo aquel que se dice es jardinero han hecho abandonar nuestro estilo para aceptar aquel.⁸

En la misma línea argumental, añade que tanto «en jardines públicos como particulares, vemos esos grandes montones de tierra de superficie plana, trazados a capricho, con ausencia completa de arte y de buen gusto, sin perspectivas y sin continuaciones florales o forestales [...]» y, tras aportar un listado de juicios de valor negativos, finaliza diciendo que «constituye una fealdad incorregible». Contrapone a este un nuevo tipo de jardín, que «se llama jardín español», descrito como «una transición o modificación del jardín árabe, acomodado a nuestros gustos», y ofrece en varios párrafos mayor claridad terminológica: «Lo que hoy llamamos *jardín español* es el árabe modernizado» y es el «español moderno o andaluz». Si en la descripción que realiza del jardín inglés encontramos, con una u otra excusa, los conceptos «ausencia de arte», «deplorable», «antiestético», «feo», «escaso mérito», «sin valor decorativo»; en el caso del español-andaluz aparecen «dibujos y fantasías», «belleza del conjunto», «variados recursos», «menor riego», «ventajas», «muy dentro de nuestros gustos» o, en referencia concreta al Parque de María Luisa, «encantador paraíso». No es pues de extrañar que concluya diciendo que «por todas las razones expuestas, debemos tender siempre a construir este jardín con preferencia a ningún otro».⁹

Es una fortuna contar con este testimonio que muestra el cambio de tendencia que se estaba produciendo en la jardinería española a través de la publicidad de una misma empresa que manifestó también en sus obras el debate entre lo «viejo», el paisajismo inglés, lo «extranjero», y lo «nuevo», el jardín nacional, lo andaluz.¹⁰ No era un fenómeno limitado a España, en nuestro entorno europeo, especialmente en Italia y Francia se producía, quizás incluso con más fuerza, el mismo debate. Durante todo el siglo XIX, se había producido la dominación, tanto en los textos como en las prácticas, de esa suerte de estilo internacional, el llamado *inglés* o *a la inglesa*, que continuaba la línea naturalística del paisajismo del siglo XVIII y lo adaptaba a los limitados terrenos de las ciudades. En los libros de jardinería y horticultura del siglo XIX, se refleja sin problemas ese dominio del jardín irregular, que era la norma por todos aceptada. Los grandes parques urbanos, desde el Cen-

8 Juan Leyva (ca. 1924). *Grandes Establecimientos Hortícolas «La Quinta», Juan Leyva, sucesor de Pedro Giraud*. Granada, p. 180. El año aproximado se deduce de la oferta de variedades de rosa (por ejemplo, *Souvenir de Georges Pernet*, obtenida en 1921) y de la inclusión del plano del proyecto de remodelación de los Jardines del Salón, en Granada, cercano a esa fecha.

9 *Ibidem*, pp. 182-184.

10 Véase José Tito Rojo (2015). *Modernity and Regionalism in the Gardens of Spain (1850-1936): From Radical Opposition to Misunderstood Synthesis*, en *Therese O'Malley y Joachim Wolschke-Bulmahn (eds.). Modernism and Landscape Architecture, 1890-1940*. Washington D. C./New Haven/Londres: National Gallery of Arts/Yale University Press, pp. 167-204.

tral Park de Nueva York al Buttes-Chaumont de París, fueron el signo del triunfo del paisajismo en la estética de la jardinería pública a gran escala, pero esta se producía también en las pequeñas plazas o en los jardines privados de las posesiones burguesas que proliferaban en las áreas de nuevo crecimiento de las ciudades. En ellas, la metáfora de la naturaleza propia del paisajismo se reflejaba en los parterres con formas arriñonadas, las colinitas de césped elevadas mínimamente, las discretas arboledas y los caminos artificiosamente serpenteantes.

Varios fenómenos, por otra parte interconectados, comenzaron a poner en cuestión este panorama. El principal fue el cambio ideológico de las burguesías dominantes que, tras la época de ascenso revolucionario frente a la vieja aristocracia, se encontraban en situación de asumir los fastos de su antigua clase enemiga que era ya, además, su aliada ante el peligro de las clases subalternas. Si la irregularidad jardinera era signo progresista propio del pensamiento ilustrado, recuperar la regularidad en las plantaciones era adecuado a su nueva situación conservadora. El proceso se había iniciado en el cambio del siglo XVIII al XIX con la incorporación de algunas parcelas de jardines formales, sobre todo en la cercanía de los edificios. La paulatina recuperación de estéticas cercanas a la de los viejos jardines encontró apoyo en el auge de los nacionalismos. Era el caldo de cultivo idóneo para la aparición de los *revival* historicistas. De esa manera, en Francia se produce la invención del *jardín a la francesa*,¹¹ que recuperaba las formas barrocas adaptándolas a los gustos y necesidades modernas, lo mismo que se hace en Italia con el concepto de *jardín italiano*,¹² de inspiración renacentista, mediante, paradójicamente, la intervención de propietarios y paisajistas no italianos.¹³ El problema se plantea de forma diversa en el caso de Inglaterra, pues la recuperación de un jardín del pasado que pudiera ser denominado *inglés* en contraposición al jardín paisajista clásico chocaba con el hecho de que este se consideraba propiamente «inglés», aunque cuando se inicia el uso de ese término, hacia mitad del siglo XVIII, no tenía marcado un carácter ideológico nacionalista. La incorporación de elementos formales e historicistas, que también ocurrió en Inglaterra, se hizo sin necesidad de alterar el nombre.

11 Sobre la aparición del concepto *jardín a la francesa*, ha tratado Monique Mosser diversos artículos. Véanse Monique Mosser (1989). Ernest de Ganay, poète et biographe des jardins (1880-1963), en *Ernest de Ganay. Bibliographie de l'Art des Jardins*. París: Bibliothèque des Arts Décoratifs, pp. III-XVI; Monique Mosser (1990). I Duchêne et la riscoperta di Le Notre, en *Monique Mosser y Georges Teyssot (eds.). L'architettura dei giardini d'Occidente*. Milán: Electa, pp. 442-446; Monique Mosser (1998). Sous l'objectif, les jardins des Duchêne entre histoire et création, en *Hervé Duchêne (ed.). Le style Duchêne*. Neuilly: Éditions du Labyrinthe, pp. 20-25; o en su obra más reciente: Hervé Brunon y Monique Mosser (2006). *Le jardin contemporain*. París: Editions Scala, pp. 15-22.

12 Sobre el jardín italiano y su invención puede consultarse Leonardo Parachini y Carlo Alesandro Pisoni (eds.) (2003). *Storia e Storie di Giardini*. Verbania: Editoria & Giardini.

13 Ligado a los epígonos del Grand Tour. El primer *revival* neorenacentista fue tal vez el jardín de agua que hizo en Villa Gamberaia (1895) la princesa rumana Jeanne Ghyka, que reinterpretaba temas renacentistas con claves de modernidad; y en las villas toscanas, muchas de ellas propiedad de ingleses y americanos, se realizan en las primeras décadas del XX jardines geométricos con ese mismo criterio. Es, en ese sentido, significativa, a nivel teórico, la obra de Edith Warthon (1904). *Italian Villas and Their Gardens*. Nueva York: The Century Co.; y, a nivel de diseño, son significativos los jardines de Cecil Pinsent. Sobre el papel de los sajones en la configuración del imaginario «jardín italiano», *Giorgio Galletti (1992). Il ritorno al modello classico: giardini anglofiorentini d'inizio secolo*, en *Il giardino storico all'italiana*. Milán: Electa, pp. 75-85.

Del papel del jardín como componente de la configuración de las estéticas nacionalistas son buena muestra las palabras del poeta Pierre de Nolhac, que fue conservador de Versalles y artífice en gran medida de su recuperación:

Los Jardines de Versalles obedecen a las leyes de equilibrio y medida propias del espíritu francés del que son su imagen perfecta [...]. Ciertamente que fueron desdeñados como si se trataran de una grandeza muerta [grandeur morte], que fueron olvidados durante tiempo y menospreciados por tantos artistas franceses desarraigados de sus tradiciones [...] pero, más allá de la impertinencia de Alfred de Musset cuando rimaba *el tedioso Parque de Versalles* [l'ennuyeux parc de Versailles], algo de sus bellezas corre por nuestra sangre.¹⁴

Para los nacionalistas, cada pueblo tenía un carácter singular que se manifestaba en formas propias de sentir y hacer que lo diferenciaban de los demás. Las obras de arte debían colaborar en la formación del espíritu nacional y el jardín, en tanto en cuanto era un arte, debía también comprometerse en esa tarea.

El jardín regionalista en España

El problema en el caso español era que se debía escoger como jardín nacional un referente que fuera singular, claramente diferenciable de los equivalentes cercanos. No servían pues como imagen a recuperar los jardines de los Austrias, que se interpretaban como poco diferenciables de los renacentistas italianos, ni los barrocos de los Borbones, justamente vistos como imitación empobrecida de los modelos franceses. De esa manera no fue difícil que se escogiera como paradigma de la españolidad jardinera el tipo de jardín que hubo en la España medieval musulmana, claramente distinto del resto de los europeos. Cumplía con los requisitos propios de los constructos culturales regionalistas: era exclusivo del territorio, remitía a un pasado de idílico esplendor y podía ser presentado como un elemento de tradición autóctona en peligro por el dominio de estéticas extranjeras. Desde la óptica nacionalista, esa opción tenía un serio problema conceptual, amplios territorios del país difícilmente podían asumir como propio un jardín que se asociaba a una parte muy concreta de él, sobre todo al sur, Andalucía, y, en menor medida, al Levante. También un problema práctico, mientras los *revivals* francés o italiano tenían referentes claros a los que volver la mirada, el jardín hispanomusulmán era algo que nadie sabía qué cosa era, o dicho más claramente, *cómo era* esa cosa. A la hora de realizar nuevos jardines en la estética escogida como nacional se constataba que la realidad física actual de los escasos ejemplos supervivientes respondía a profundas transformaciones de diferentes épocas y, además, no había imágenes de esos jardines en sus momentos iniciales. Para un jardinero francés como

14 Redacción compuesta uniendo los fragmentos relativos a este argumento presentes en el texto de Pierre de Nolhac (1924). *Les jardins de Versailles*. París: Henry Floury, pp. 3, 5 y 7. El comentario final de Nolhac hace referencia a los versos críticos de Musset («l'ennuyeux parc de Versailles») y los laudatorios de Albert Samain («un peu de vos beautés coule dans notre sang»).

Achile Duchêne, hacer un moderno «jardín a la francesa» era fácil, bastaba con ver los numerosos barrocos conservados, comparar su estado con los abundantes cuadros, grabados y tratados del siglo XVII y primeras décadas del XVIII e incorporar a esas formas la adecuación al gusto del momento, las posibilidades materiales y las servidumbres del nuevo modo de vida. El problema para re-
lizar lo equivalente en España era cómo definir lo que era un jardín español, imaginar los de al-Andalus.

El jardín arábigo-andaluz antes de la invención del jardín hispanomusulmán

En el siglo XIX, no hubo atención a los trazados de la jardinería andalusí, se consideraba que en los jardines había básicamente dos posibilidades, la formalidad y la informalidad, según se pretendiera la artificialidad geométrica o la naturalidad, y las plantaciones eran en gran medida las responsables de esas opciones. No es de extrañar, así, que Cavannah Murphy, en 1812, dijera del Patio de la Acequia del Generalife (véase la ilustración 1) que su jardín era «de estilo chino»,¹⁵ término empleado en la época como sinónimo de naturalidad informal. No importaba que se tratara de un patio con cuatro cuarteles de cultivo perfectamente rectangulares, lo que determinaba «ser chino» era que las plantas estaban dispuestas al azar, sin formar dibujos en el suelo. A pesar de que el jardín andalusí-andaluz no fue motivo de mucha atención por los teóricos del paisajismo en ese siglo, hay suficientes manifestaciones como para constatar que la afirmación de Murphy no era un dislate aislado. Loudon, el máximo teórico de la jardinería de inicios de ese siglo, cuando describe los jardines de Granada los denomina «*picturesque*», término que en el léxico de entonces era usado de forma exclusiva para los jardines naturalizantes.¹⁶ El primer autor español de una historia del jardín, Melitón Atienza y Sirvent, consideraba a los de al-Andalus antecesores de los paisajistas, ingleses *avant la lettre*, «los géneros misto, simétrico y pintoresco abundan con profusión en toda España; pudiéndose muy bien decir que son nuestros géneros exclusivos, y con especialidad el pintoresco que fue fundado en nuestra península por el fecundo genio de los árabes».¹⁷ A la ordenación formal del barroco francés se opone la desordenada informalidad del jardín inglés y del andalusí. Melitón Atienza insistía en la similitud de ambos, aunque moderno el uno y medieval el otro, ambos eran científicos y orientales,¹⁸ el inglés por la influencia china, el andalusí por tener sus raíces en el Creciente Fértil.

15 James Cavannah Murphy (1813). *The Arabian Antiquities of Spain*. Londres: Cadell & Davis, sin página (comentarios al grabado número xcv).

16 John Claudius Loudon (1835). *Encyclopaedia of Gardening*. Londres: Longman, Rees, Orme, Brown, Green y Logman, p. 279.

17 Melitón Atienza y Sirvent (1855). *Historia de la arquitectura de jardines*. Madrid: Joaquín René, p. 50.

18 Nunca explicita Atienza por qué eran científicos los jardines modernos (ingleses), pero sí apunta que los de al-Andalus lo eran por basarse en el conocimiento agronómico, citando la publicación de Ibn al-Awwam, en la traducción de Banqueri (1802), que había impactado a los sectores cultos españoles. En el fondo, el calificativo *científico* era simplemente un juicio de valor positivo. Los jardines ingleses y los de al-Andalus eran «buenos», por tanto, científicos, y los otros —los formales, los franceses— no eran ni lo uno ni lo otro. Evidentemente poco importaba a la argumentación de Atienza la potencia de la agronomía francesa coetánea de Versalles. En esto, como en casi todo su libro, sus opiniones carecen de apoyo documental.

Ilustración I. Visión idealizada del Patio de la Acequia como una foresta paisajista.



Fuente: Dibujo de V. Foulquier para el *Voyage en Espagne* (1869).

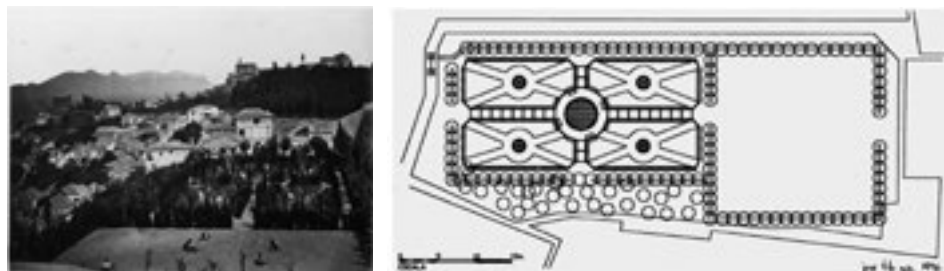
Los jardines realizados en estética «árabe» antes de la invención del jardín hispanomusulmán

A principios del siglo XXI, con el paradigma «jardín andalusí» establecido, es difícil apreciar las dificultades de aportar un catálogo de elementos que hicieran posible definir la forma de un jardín español (andaluz-arábigoespañol). Una de las características de los paradigmas es presentarse como obvios, pero en realidad eso que comúnmente se acepta como propio del jardín andalusí está impregnado de historicidad, son conceptos que han cambiado a lo largo del tiempo, en muchas ocasiones tratándose de nociones contrapuestas. Es clarificador analizar los escasos ejemplos de jardines del XIX con pretendida estética jardinera «arábigoespañola», algunos contruidos, otros simplemente imaginados. Nos detenemos en los más significativos.

El primero es un jardín construido en Granada hacia 1858, año en que, recién hecho, lo fotografía Charles Clifford. Era una de las terrazas del Carmen de los Mártires, interesante finca de las colinas de la Alhambra que se hizo con una colección de lugares que resumían la historia de los estilos de la jardinería, uno de los cuales imitaba la islámica, denominado en los textos antiguos como «andaluz» y, en el siglo XX, como «español» (véase la ilustración 2). El recurso usado para efectuar la imitación andaluza fue incluir elementos de adorno tomados de los Jardines del Generalife, los arcos de ciprés en los paseos y las empalizadas hechas con caña trenzada, «encañados», para limitar las plantaciones. Sin embargo, la traza del jardín era convencionalmente geométrica, con un cruceo principal de caminos que divide en cuatro partes el espacio y cada una de ellas dividida de nuevo en cuatro por caminos secundarios en diagonal. Trazado simple que no es raro ver con más o menos variaciones en la jardinería

clásica europea, en parterres manieristas de palacios, en bosquetes barrocos o en plazas urbanas anteriores incluso a la explosión de la jardinería pública del siglo XIX. Esta contradicción entre el trazado académico y los principales elementos de adorno vegetales, vivos (cipreses) o inertes (cañas), nos indica con claridad que eran estos los responsables de la percepción del sitio como «andaluz». No se consideraba que el trazado de un jardín de ese tipo tuviera que ser diferente de los de cualquier otro.

Ilustración 2. El jardín andaluz del Carmen de los Mártires. Contraste entre la imitación del Generalife, visible en la foto, y el trazado clásico de los caminos, apreciable en la restitución de planta hecha a partir de esa foto y de diversos planos de época posterior.



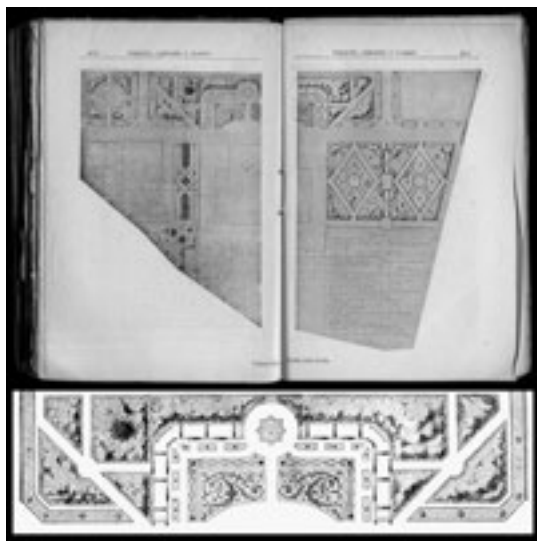
Fuente: Foto de Charles Clifford y restitución de planta de José Tito Rojo (1996).

La misma idea se observa en los dos planos de «jardín estilo árabe» que se incluyen en la obra de Pedro Julián Muñoz y Rubio, *Tratado de jardinería y floricultura*.¹⁹ El libro se publica en 1887, época de dominio de la jardinería a la inglesa, que se asume como la norma a seguir, salvo que por el estilo del edificio se prefiera un trazado formal historicista. Los planos citados se localizan exclusivamente en la tercera edición, póstuma, de 1923 (véase la ilustración 3).²⁰ Como en el caso del Carmen de los Mártires, los trazados de los dos jardines son acordes con los modelos que se enseñaban en las escuelas, sin faltar los dibujos de *broderies* más o menos versallescos. Es en la leyenda donde pueden verse los ingredientes que hacen de ese trazado convencional algo en «estilo árabe»: una «galería de arcos de ciprés recortado» o una «fuente en estrella con ladrillos gruesos». Apenas la rosaleta puede, en su geometría de césped, suponerse inspirada en diseños islámicos.

19 Véase Pedro Julián Muñoz y Rubio (1923). *Tratado de jardinería y floricultura: historia de la jardinería*. Madrid: Librería de Luis Santos.

20 *Ibidem*, pp. 414-415 y 416-417.

Ilustración 3. Plano de «Jardín estilo árabe». Abajo se incluye un detalle, mejorado digitalmente, de la zona con los arcos de ciprés y la fuente en forma de estrella.



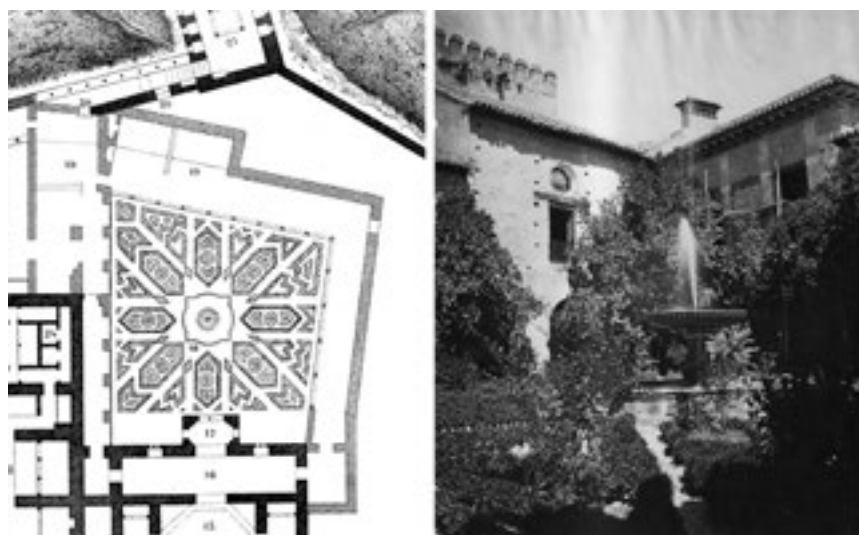
Fuente: Pedro Julián Muñoz y Rubio, 1887-1923.

El tercer ejemplo de la misma época es curiosamente inverso, pues es el trazado el responsable de la filiación musulmana, mientras que la plantación se realiza de forma convencional. Se trata de un efímero jardín realizado en 1871 en el Patio de Lindaraja (véase la ilustración 4) en la Alhambra y eliminado apenas cinco años más tarde, dado a conocer por nosotros recientemente.²¹ En el momento en que se hace este jardín no se había teorizado sobre que algún trazado pudiera considerarse típico de al-Andalus y su autor, presumiblemente Rafael Contreras, director y responsable directo de las intervenciones en el monumento, recurrió a imitar sobre el terreno la geometría que se encontraba en elementos decorativos nazaríes, fueran telas, maderas o alicatados. Los planos y fotografías conservados muestran cómo, en efecto, sobre esa trama se establecen plantaciones de flores y arbustos tallados de factura similar a los *corbeilles* habituales en la jardinería de ese tiempo,²² adaptándolos a la disciplina geométrica islamizante.

21 José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2012). «Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX, a la luz de la fotografía», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 44, pp. 102-104.

22 *Corbeilles*, literalmente 'canastillos', eran macizos de flores, generalmente circulares u ovales, ligeramente abombados y con flores y arbustos de color y de baja altura que formaban dibujos geométricos (véase Michel Conan [s. d., ca. 1997]. *Dictionnaire historique de l'Art des jardins*. S. l.: Hazan, p. 74).

Ilustración 4. El efímero estado con traza arabizante del Jardín de Lindaraja.



Fuente: Plano de Francisco Contreras (1876, publicado en *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*, 1878) y fotografía de Charles Mauzaisse (1875) que demuestra que el jardín dibujado existió realmente.

Debería añadirse también la visión especular: en los numerosos edificios que se hacen en el ochocientos, y primer novecientos, a imitación musulmana o, más concretamente, neoalhambreña, los jardines no están hechos en una estética equiparable (véase la ilustración 5).²³ Esto contrasta con la afirmación de Muñoz y Rubio cuando, al presentar sus planos de jardín árabe antes referidos, los justificaba por ser «las construcciones enclavadas en él del mismo orden».²⁴ La inexistencia de códigos comúnmente aceptados que permitieran reconocer un jardín como musulmán, sumada a la escasa importancia que todavía tenía la jardinería islámica en las preocupaciones de los sectores cultos, determinaron que las plantaciones de esos edificios, en los casos en que las hubo, se realizaran en las modas del momento. En raras ocasiones se incorporan algunos ingredientes de filiación islámica, en general elementos inertes, fuentes o pabellones. Puede verse como notable ejemplo el Patio de los Leones construido en el Crystal Palace, donde la réplica arquitectónica de la Alhambra

23 Sobre la moda del alhambriismo, véase Tonia Raquejo (1990). *El palacio encantado: la Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus. Sobre los edificios construidos, hay abundantes datos en Eloy Martín Corrales (2010). Siglo y medio de neorabismo y neomudéjarismo en España (1848-2009), en José A. González Alcantud (ed.). *La invención del estilo hispano-magrebí*. Barcelona: Anthropos, pp. 200-224. En el mundo americano, véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2006). *La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América*, en Rafael López Guzmán (coord.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: El Legado Andaluzí, pp. 166-173.

24 Pedro Julián Muñoz y Rubio (1923). *Tratado de jardinería y floricultura: historia de la jardinería*. Op. Cit., p. 413.

El «jardín hispanomusulmán»: la construcción histórica de una idea

se acompaña de un parterre que reproduce la partición en cuatro cuadros, pero sin que su plantación aporte significado.²⁵

Ilustración 5. Contraste entre una mansión en estilo neoárabe (Villa Generalife en Sant Cugat del Vallés, 1919) y su jardín de forma convencional.



Fuente: Postal de L. Roisin (s. d.).

El conjunto de esa realidad del siglo XIX, los pocos jardines hipotéticamente «árabe-andalusíes» y los convencionales que adornaban los edificios neoárabes, nos muestra las dificultades que había que vencer para que este tipo se convirtiera en el referente nacionalista.

Los inicios del regionalismo jardinero

Los jardines pretendidamente andalusíes del XIX no respondían a la voluntad de rechazar el dominante modelo a la inglesa. Será a principios del siguiente siglo cuando comiencen a proliferar las críticas a las modas extranjeras y se defienda la necesidad de recuperar un hipotético jardín español. En ese proceso, cumplirá un papel destacado el pintor y escritor Santiago Rusiñol. En su visita a Granada de 1895, descubrió el jardín como tema y comenzó a dibujar los que consideraba

25 Sobre este jardín, puede consultarse José Tito Rojo (2010). Los jardines del Patio Alhambra y el Patio de los Leones, en Juan Calatrava y José Tito (eds.). *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*. Madrid: Abada Editores/Patronato de la Alhambra y el Generalife, pp. 41-103.

olvidados por la moda dominante;²⁶ sus cuadros de jardines serán un canto a la belleza del pasado, en peligro por culpa de una sociedad que no la valoraba. Los de Granada serán su tema central durante diez años, los presenta en varias exposiciones (la primera en París, 1896) y son el núcleo de su libro *Jardins d'Espanya*,²⁷ una lujosa carpeta con estampas escogidas de cuadros del autor, precedidas de textos de relevantes escritores, en su mayoría poetas. Cumplido el papel de alumbramiento, los jardines granadinos serán sustituidos por los de otros lugares, Valencia, Cataluña, Italia, Aranjuez, pero seguirá, hasta su muerte en 1931, siendo de forma casi exclusiva, un pintor de jardines. Como ha señalado Margarida Casacuberta, el libro fue considerado por los grupos regionalistas «como uno de los remedios más adecuados para combatir el mal de España».²⁸ La interpretación fue doble, había que tratar de impedir que los viejos jardines españoles desaparecieran, transformados en una forma extranjera, y había que hacer nuevos en esa estética nacional amenazada.

En la cultura de aquella España, el jardín ocupaba ya un papel importante. La pintura costumbrista del XIX había puesto la atención en el doméstico y rural. Sin embargo, para la nueva burguesía (y para la nueva aristocracia) esa visión no era válida, necesitaba otro tipo de espacios, de estética brillante, llamativa, útiles para fiestas mundanas, que transmitieran su modernidad y su relevancia social. La pintura de Rusiñol mostraba jardines capaces de soportar ese discurso. No solo los rurales y pobres de los pintores costumbristas, sino también el refinado y abandonado de la antigua aristocracia. Se reconoció a través de sus cuadros un tipo de jardín con el que las élites, económicas e intelectuales, sí podían identificarse. Unía varios ingredientes adecuados para los nuevos tiempos: era nacional, distinto del francés y del inglés; era formal, geométrico, equiparable con las nuevas modas europeas; y estaba en situación de peligro, con lo que podía ser el eje de una campaña de defensa de valores vernáculos. No es casual que el territorio elegido por Rusiñol para iniciar su discurso fuera Granada; la lejanía de los centros de poder y la pobreza económica de esta ciudad habían producido una jardinería peculiar donde se mezclaban ingredientes mediterráneos con los de una hipotética tradición islámica y donde incluso los realizados en las modas románticas e isabelinas incorporaban claves locales. Allí descubre también el que será *leitmotiv* de su pintura, el «jardín abandonado», término polisémico que usará en alguno de sus cuadros y que será título en su obra literaria.²⁹ El «abandono» del jardín se convierte en el símbolo

26 La transformación de Rusiñol en pintor de jardines, tras ver una glorieta de cipreses en el barrio granadino del Realejo, fue bellamente recogida por su amigo Miguel Utrillo (1989). *Historia anecdótica del Cau Ferrat*. Sitges: Grupo d'Estudis Sitgetans. Y, más tarde, por Josep Plá (1942). *Santiago Rusiñol y su tiempo*. Barcelona: Barna; que sigue en este punto el escrito de Utrillo, en ese momento todavía inédito. Sobre Rusiñol y Granada, puede consultarse Santiago Rusiñol y Vinyet Panyella [Edición y estudio introductorio] (2001). *Andalucía*. Granada: Museo Casa de los Tiros.

27 Santiago Rusiñol (1903). *Jardins d'Espanya*. Barcelona: Thomas.

28 Margarida Casacuberta (1999). *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol* [Los jardines del alma de Santiago Rusiñol]. Girona: Fundació la Caixa de Girona/la Caixa de Sabadell/Sa Nostra/Caja de Segovia, p. 208.

29 En el primero de 1895 representa el Jardín del Cuzco, en el pueblo de Viznar, cercano a Granada. Se publica como grabado en Santiago Rusiñol (1903). *Jardins d'Espanya*. Op. Cit.

de la decadencia de España, tema relevante de la cultura española de ese momento, con la llamada generación del 98.

Vale la pena constatar que la mayoría de los jardines que dibuja no eran islámicos. De la primera exposición parisina *Jardins arabes de Grenade* de 1896,³⁰ desconocemos el listado exacto; pero de la granadina de 1898, con diecinueve cuadros y más de treinta apuntes y dibujos, apenas algunos del Generalife lo eran. En la posterior gran Exposición Universal de París de 1899, había veinte de Granada, siete de Aranjuez, dos de Sitges, dos de Tarragona, uno de Barcelona y otro de la Granja. De todos ellos, solo dos estrictamente correspondían a jardines musulmanes, los patios de la Alberca de la Alhambra y de la Acequia del Generalife; el resto eran espacios creados en el siglo XIX, en su mayoría de propiedad privada y relativamente recientes: el Cuzco en Víznar (1795), los Jardines Nuevos del Generalife (1856), Los Mártires (1856-58), la Casería de la Bailarina (ca. 1870). Evidentemente, no hay que pensar que este análisis fuera posible en Rusiñol; para él, como para los posteriores regionalistas, todos esos espacios granadinos eran más o menos árabes, hasta el punto de que para la exposición parisina de 1899 se pensaba conservar el título usado en 1896, *Jardins arabes de Grenade*, y solo a última hora se cambió por el definitivo *Jardins d'Espagne*.³¹

La elección de Rusiñol tuvo una recepción exitosa y los jardines que dibujó pasaron a ser el paradigma del jardín español perdido y buscado. Era, además, el precedente de una visión que tendrá amplia fortuna: localizar en Andalucía lo más claramente genuino de lo español, con el ingrediente hispanomusulmán como base de la jardinería nacional que había que construir. Mientras en la naciente arquitectura nacionalista se vivirá un fuerte debate entre lo neoandaluz (neomudéjar) y lo castellano o norteño, en la jardinería el triunfo de lo andaluz, arabizante, fue generalizado hasta el punto de que algunas jardinerías regionales buscaban a veces denominaciones no excluyentes con lo andaluz, como «mediterránea», «latina» o «levantina».

Rusiñol posibilita también algo imprescindible para las estéticas nacionalistas, el poder ser presentadas como herederas de una tradición ininterrumpida. Los intelectuales que en las primeras décadas del siglo XX defendían la idea del jardín español utilizaban el libro *Jardins d'Espagne* como la certificación de que existía una tradición viva, aunque estuviera en peligro y casi olvidada. De esa forma, el nuevo jardín regionalista se presentará como heredero tanto de los jardines árabes como del jardín tradicional del pueblo llano, que en su opinión conservaba en su ingenuidad, inalterada y ajena a la moda inglesa, los viejos valores del jardín árabe. Esa asunción de herencia se manifiesta también en los escritos de Rusiñol, en los

30 En realidad era, más que una exposición individual, una serie de cuadros en la sección española del Salón de Champ-de-Mars de 1896. Su título no aparece por ese motivo referenciado en los trabajos sobre Rusiñol, con excepción de en el de Vinyet Panyella (Santiago Rusiñol y Vinyet Panyella [Edición y estudio introductorio] [2001]. *Andalucía. Op. Cit.*, p. XIII). La prensa parisina coetánea recoge ese título en referencia a un cuadro adquirido por el Estado francés y aparece solo con claridad en *Le Temps* (24 de abril de 1896, p. 3) como título del conjunto de los cuadros expuestos (consultado en Gallica, Bibliothèque Numérique, Bibliothèque Nationale de France).

31 Josep de C. Laplana y Mercedes Palau-Ribes O'Callaghan (eds.) (2004). *La pintura de Santiago Rusiñol, obra completa*. Barcelona: Editorial Mediterrània, p. 70.

que la defensa del jardín autóctono parte de la defensa del jardín tradicional, el de los pobres, frente al jardín nuevo «con las plantas numeradas y bautizadas [...] para ser civilmente conocidas»; propone una nueva «aristocracia del arte» que luche contra la «vulgar clase media» y encuentre la forma de hacer nuevos jardines selectos, ajenos a «la fuerza de la insultante mayoría». Los jardines de esa «aristocracia del arte» deben inspirarse en los antiguos, tanto los de la vieja aristocracia como los de las clases populares, cuyo paradigma son los cármenes de Granada, espejo donde deben mirarse los que él denomina «jardines modernistas». «Pero antes de que muera del todo el recuerdo de las buenas tradiciones, para esperar esas nuevas que mejoren los presentes, hay que ver estos cármenes de ahora».³²

Esa idea será adoptada por los regionalistas, que en el tema «jardín» tomarán a Rusiñol como bandera. Almagro San Martín, para renacer los jardines españoles, tras dibujarlos como herencia árabe y en peligro por la preponderancia del jardín inglés, propone: «Para reconstruirlos quedan, sin embargo, algunos vestigios. En Granada, he descubierto un carmen que pudo salvar las líneas principales de su remota traza mora» (véase la ilustración 6).³³

Ilustración 6. *Arquitectura verda* de Santiago Rusiñol (1903). A la derecha, el mismo paseo aparece en la foto *Jardín moruno* de Torres Molina (1916).³⁴



Fuente: De izquierda a derecha, Estampa del libro de Santiago Rusiñol (1903). *Jardins d'Espanya*. Foto *Jardín moruno* de Manuel Torres Molina (1916).

32 Santiago Rusiñol (1897). *Impresiones de arte*. Barcelona: La Vanguardia, p. 229.

33 Melchor de Almagro San Martín (1916). «Jardines de Granada (para Santiago Rusiñol)», *La Esfera*, 128: [dos páginas sin numerar].

34 La foto *Jardín moruno* de Manuel Torres Molina se incluye, con ese título, en el artículo de Melchor de Almagro (véase Melchor de Almagro San Martín [1916]. «Jardines de Granada (para Santiago Rusiñol)», *Op. Cit.*) como ejemplo de supervivencia de un jardín árabe en Granada. Se reproduce aquí a partir de un original de época (colección jtr), no de su impresión en la revista *La Esfera*, que era de peor calidad.

Reproduce de él, en su artículo, una foto de Torres Molina titulada *Jardín moruno*. Buena prueba del funcionamiento de la mirada regionalista era que se trataba en realidad de un carmen de la segunda mitad del siglo XIX construido en un lugar que, antes de hacerse el jardín, era un terreno sin signos de ocupación previa. De ese mismo paseo de cipreses de la foto, veinte años más joven, Santiago Rusiñol pintó un cuadro, *Arquitectura verda*, incluido en su carpeta *Jardins d'España*.

En la inmensa mayoría de sus pinturas, no solo de la etapa inicial, Rusiñol tuvo verdadera obsesión por las topiarias arquitectónicas, casi siempre de ciprés, que él consideraba herencia árabe.³⁵ De ellas, eran las glorietas las más repetidas, habitaciones formadas por arcos de cipreses recortados. La glorieta será sinónimo del jardín de Rusiñol, no por casualidad la coloca Picasso como fondo en un retrato del pintor. De ellas destaca por su énfasis a la denominada *Glorieta de la bailarina*, que dibuja en varios de sus cuadros con distinto título. Por una suma de casualidades jardineras, era la que había en la finca granadina de la bailarina gitana Josefa Durán, quien fue inmortalizada literariamente en la biografía *Pépita* que escribió su nieta Vita Sackville-Wets, escritora y apasionada jardinera.

La aportación de Forestier a la formación del estilo regionalista andaluz

Creada la necesidad de construir jardines en estilo español, había que tener las claves para hacerlo. El autor que resolvió el problema sería, paradójicamente, un extranjero, Jean Claude Nicolás Forestier.³⁶ Llegó a España en 1911, llamado desde Sevilla para colaborar en la Exposición Universal que se estaba preparando y que, finalmente, sería la Iberoamericana de 1929.³⁷ Su encargo era transformar el jardín paisajista realizado a mitad del XIX por el duque de Montpensier en su Palacio de San Telmo, que había sido cedido a la ciudad en 1893 por la Infanta María Luisa, en cuyo reconocimiento adoptó su nombre, Parque de María Luisa. La Sevilla que recibió a Forestier era el centro de gestación de un nuevo movimiento arquitectónico, el regionalismo local neosevillano, y la llegada de un extranjero para renovar tan importantes jardines no fue bien recibida. Todo el mundo en la ciudad estaba de acuerdo en que el ajardinamiento del Parque de María Luisa debía hacerse «prescindiendo de todo sello extranjero» y manteniendo el «carácter de los jardines andaluces».³⁸ Como línea de diseño, Forestier escogió inspirarse en los jardines históricos regionales, muy especialmente en los existentes en la Alhambra y el Generalife granadinos (véase la ilustración 7). El resultado sorprendió favo-

35 Sobre estas topiarias en la pintura de Rusiñol véase José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (1999). «La bailarina del Generalife y las topiarias de ciprés en los jardines granadinos del siglo XIX», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 35, pp. 57-92.

36 Sobre Jean-Claude-Nicolas Forestier hay amplia bibliografía, sirva como referencia imprescindible la obra de Benedicte Leclerc (ed.) (1994). *Jean Claude Nicolas Forestier, 1851-1930. Du jardin au paysage urbain*. París: Picard. Sobre sus realizaciones en Sevilla, puede consultarse Sonsoles Nieto Caldeiro (1995). *El jardín sevillano de 1900 a 1929*. Sevilla: Padilla. Y, en general, para su trabajo en Andalucía, la tesis doctoral de Antonio Tejedor Cabrera (1998). *Jardines históricos de Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

37 Véanse Cristina Domínguez Peláez (1995). *El Parque de María Luisa, esencia histórica de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla; y Vicente Lleó Cañal (1997). *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla: Focus.

38 Sobre los acuerdos del Comité de la Exposición de Sevilla en 1911, véase Sonsoles Nieto Caldeiro (1995). *El jardín sevillano de 1900 a 1929*. Op. Cit., p. 72.

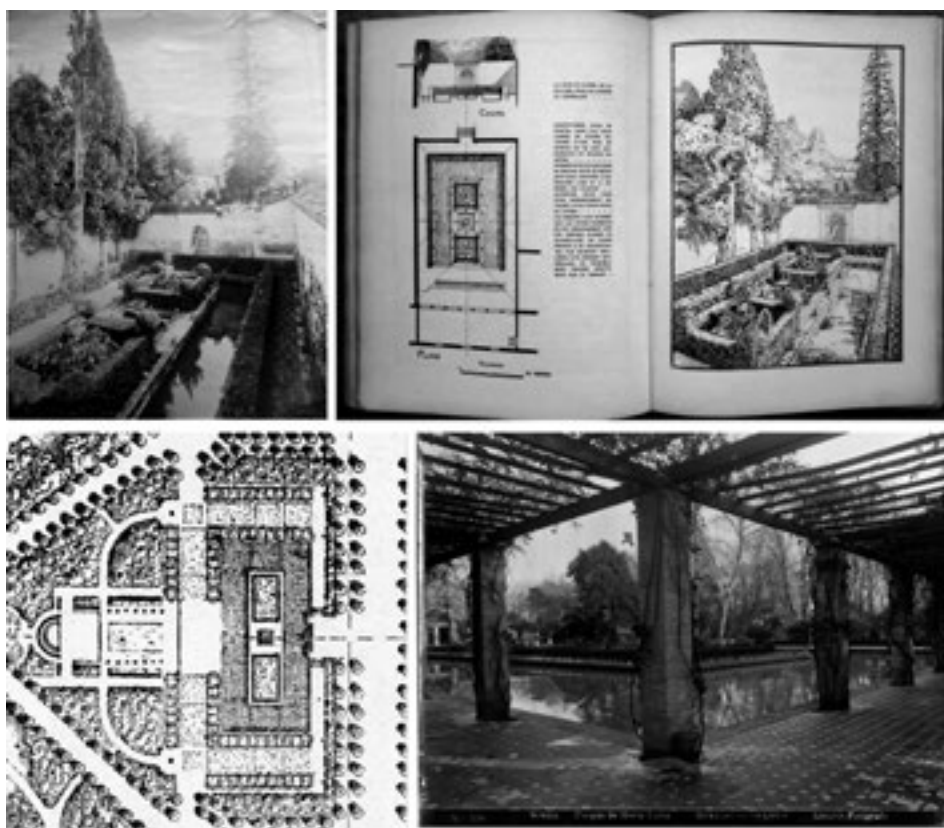
rablemente a todos, incluidos sus iniciales oponentes, de modo que se convirtió en una pieza fundamental para articular el ansiado jardín nacional que sería, ya definitivamente, asimilado a lo andaluz de tradición islámica.

De la misma forma que el jardín nacionalista italiano debió mucho a la obra de teóricos y paisajistas sajones, no es extraño que fuera un francés quien aportara los criterios para el regionalismo jardinero español. La Francia de esos años estaba afrontando un problema cultural en el que también participó Forestier: encontrar el estilo válido para la obra colonial africana. Tras la Conferencia de Algeciras (1906) y el Tratado de Fez (1912), Francia se hizo cargo de la gestión colonial de Marruecos. El mariscal Lyautey decidió no repetir la experiencia argelina, que abolió la cultura local y la sustituyó por la francesa, y puso en marcha un aparato de intelectuales y técnicos que desarrollaron la arquitectura, el urbanismo y el arte del protectorado con un estilo que se denominó *hispano-mauresque*.³⁹ Se determinó que en Marruecos se conservaban los vestigios de un arte esplendoroso, musulmán pero no «árabe», sino producido y desarrollado en Europa, España, de ahí el uso de ese nombre, *hispano-mauresque*, que en su traslación castellana «hispanomusulmán» acabó imponiéndose y arrinconando los términos usados con anterioridad. El arte de la colonia debía inspirarse en ese modelo que había que investigar y concretar. El proceso fue un complejo juego de cruces e influencias, rico en matices, donde se entremezclaban conceptos teóricos, estudios históricos y literarios, abundantes publicaciones, arqueología en diversos territorios, proyectos de arquitectura, planes urbanísticos y realizaciones de parques públicos y jardines, todo ello animado por Lyautey, con nombres destacados en muy diversas vertientes de la cultura, Henri Prost, Albert Laprade, Georges Marçais, Jean Gallotti, Henri Terrasse, Tranchatt de Lunel. Un potente dispositivo de producción cultural en el que Forestier colaboraba en la parte que le correspondía, el urbanismo y los espacios ajardinados de las ciudades marroquíes.⁴⁰

39 José Antonio González Alcántud (2010). La fábrica francesa del estilo *hispano-mauresque*, en la galería mediterránea de espejos deformantes, en *José Antonio González Alcántud (ed.). La invención del estilo hispano-magrebí*. Barcelona: Anthropos, pp. 15-76.

40 En el diseño de jardines intervendrán también otros paisajistas, como los mismos Henri Prost y Albert Laprade. En el caso concreto de Jean Gallotti, hay que destacar la influencia de su libro *Le jardin et la maison arabes au Maroc*, con una significativa presentación de Lyautey (véase Jean Gallotti [1926]. *Le jardin et la maison arabes au Maroc*. París: Albert Levy). Curiosamente, en este libro la presencia de Andalucía es muy discreta, apenas nombrada, y se dedica más a contraponer los jardines marroquíes a los franceses y a resaltar su filiación oriental (Persia, la India, Turquía). Vale la pena indicar que, en su reseña de este libro, el arabista Georges Marçais sí pone el acento en Andalucía, llegando a afirmar que es el lugar donde se fijaron, en la Edad Media, los «*types partaits de riâd*» (véase Georges Marçais [1927]. «Les jardins arabes du Maroc», *Art et Decoration*, número de febrero, p. 60).

Ilustración 7. Ejemplo del método de diseño de Forestier. 1. Observación de jardines en contexto andalusí. Patio de la Sultana del Generalife. 2. Estudio de esa realidad (análisis de su planimetría y dibujo, a partir de la foto anterior. 3. Trazado de un nuevo espacio que transforma el diseño del jardín de referencia (detalle de la planta del Parque de María Luisa en ese mismo libro). 4. Realización del jardín.



Fuente: 1. Fotografía de Rafael Garzón (1890). 2. Jean-Claude Nicolas Forestier (1922). *Jardins. Carnets de plans et de dessins*. París: Emile Paul. 3. *Ibidem*. 4. Fotografía de Linares (ca. 1920).

El «jardín en el clima del naranjo» que Forestier promueve en sus textos y en sus trabajos en España y Francia se relaciona con la opción francesa para el desarrollo colonial marroquí. En su persona se unían muchos factores que posibilitaron su papel fundamental en formalizar el buscado jardín hispano-*mauresque*. Tenía una formación académica recibida en la École Forestière de Nancy, ocupó cargos de responsabilidad administrativa en el Service d'Architecture des Promenades et Plantations de París, promovió asociaciones profesionales, era paisajista práctico y estaba además preocupado por los aspectos teóricos del urbanismo y del paisaje. Cuando se comprometió con el urbanismo en Marruecos o con sus obras en

España, había producido ya notables publicaciones, con el *Grandes Villes et Systèmes de Parcs* como más destacado.⁴¹ Esos componentes de su personalidad posibilitaron que su aportación en la construcción del jardín hispanomusulmán combinara la producción de teoría y la realización de jardines.

Su postura era coincidente en gran medida con la visión de los jardines como manifestación del espíritu de los pueblos, reflejando «los sentimientos y gustos de una raza»,⁴² pero sabía que de aquellos jardines del Medievo apenas nada quedaba, opinión que contrastaba con la del regionalismo local. Ya había expresado esa opinión en referencia a los jardines medievales franceses: «Du Moyen Âge il ne reste aucun vestige; seules, quelques miniatures, quelques tapisseries, des notes éparses dans des comptes, des très anciens plans nous donnent des jardins de cette époque de très vagues idées».⁴³ De los jardines andalusíes tenía la misma certeza: «¿Qué debían ser los Jardines de la Alhambra, obras desgraciadamente efímeras, desaparecidas bajo las tormentas que los asaltaron y de los cuales queda —único testigo de su esplendor abolido— una fuente de mármol que surgió bajo la piqueta de los obreros al pie de la Torre de las Damas?».⁴⁴

Pero había líneas que le permitían encontrar referentes formales para construir jardines en esa órbita. De un lado, la pervivencia de la tradición, pues los jardines andaluces de su tiempo eran la pervivencia «castiza, del antiguo refinamiento», y en los jardines de Marruecos se localizaba similar tránsito, pues allí el antiguo arte se conservaba «reducido, es cierto, a sus principios rudimentarios».⁴⁵ Como puede verse, Andalucía y Marruecos coinciden en ser la reserva empobrecida de un arte perdido. La habilidad de Forestier fue localizar trazados que pudieran ser presentados como andalusíes (los de los Jardines de la Alhambra y el Generalife, no en todos los casos medievales) y añadirles la decoración andaluza que ya estaban usando los arquitectos regionalistas sevillanos.⁴⁶ De Marruecos toma también elementos decorativos y algunos diseños, especialmente en juegos de agua. El resultado fue su propuesta de Parque de María Luisa, origen del jardín arábigo-andaluz que luego imitaron sus discípulos, los jardineros regionalistas españoles.

Si se observa la opción de Forestier, esta unía las dos posibilidades que se habían experimentado de forma infructuosa en los jardines del XIX y que antes hemos analizado; en unos, el acento se ponía en algunos elementos decorativos, pero no en los trazados y, en otros, se hacía al contrario. Forestier presenta trazados de origen islámico y los decora con los elementos de la tradición andaluza. En el caso

41 Véase Jean-Claude-Nicolas Forestier (1906). *Grandes villes et systèmes de parcs*. París: Hachette.

42 Jean-Claude-Nicolas Forestier (1922). «Jardines andaluces», *Arquitectura*, n.º 39, p. 298.

43 Jean-Claude-Nicolas Forestier (1914). «Jardins d'autrefois», *La Gazette Illustrée des Amateurs des Jardins*, n.º 6, p. 4.

44 Jean-Claude-Nicolas Forestier (1922). «Jardines andaluces», *Op. Cit.*, p. 300.

45 *Ibidem*, p. 299.

46 En su memoria del Parque de María Luisa emplea términos inequívocos de esa intención. «La riqueza de todas las decoraciones árabes puede ayudarnos poderosamente a embellecer estos jardines. Nosotros podemos encontrar bien sea ornamentaciones nuevas inspiradas en obras antiguas o bien objetos de otras épocas, tales como columnas, fuentes, bancos, pilones, etcétera, etcétera, que se encuentran todavía en gran número en Sevilla» (Juan Forestier [1991]. *Proyecto de arreglo del Parque de María Luisa. Exposición Hispano Americana de Sevilla. 1914*. Madrid: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, sin paginar).

del parque sevillano, la mezcla de elementos se concreta en una curiosa geografía: los trazados son granadinos, los componentes son sevillanos. La imitación de las estructuras del Patio del Ciprés de la Sultana, de la acequia del Generalife o del crucero de canales de los Leones se viste con azulejos, macetas y ladrillos con la textura y color de los de Sevilla. Sin embargo, no se puede reducir la jardinería de Forestier a esa operación de recuperación y ensamblaje de tradiciones, añade numerosos aspectos de novedad. Como hicieron los Duchêne, Achile especialmente, en los jardines a la francesa, Forestier emplea una amplia gama de recursos, desde la incorporación de formas de tradición barroca, evidente en la geometría sinuosa de algunas de sus fuentes de María Luisa, a mezclas de geometrías modernistas que se adelantan a las habituales en el inmediato *art déco*.

Forestier tampoco se limita a mostrar una forma de realizar jardines, se preocupa en sus escritos de dar las pautas que entiende características de la jardinería hispano-andaluza. Nunca dejó un catálogo explícito, pero a lo largo de sus artículos pueden rastrearse ideas que se incorporarían a la concepción que durante todo el siglo XX se ha tenido de lo que eran los jardines hispanomusulmanes. Las relacionamos aquí con un mínimo comentario:⁴⁷

a) La combinación del diseño geométrico, simétrico, y el desorden en los cultivos. En esta opinión, Forestier recogía la fama precedente de los jardines andaluces con cultivos informales, pero corrigiéndola al insertarlos en un trazado formal. Fue recogida más tarde por Georges Marçais y,⁴⁸ en afortunada imagen, por su hermano William Marçais: «Una cuadrícula geométrica trazada en un trozo de selva virgen».⁴⁹

b) La mezcla en los planteles de plantas comestibles, aromáticas y flores. Esta idea se prolongaría a lo largo del XX bajo la denominación de *huerto-jardín*, visión reduccionista que olvidaba que lo determinante es la finalidad de los espacios y no el carácter de sus ingredientes. El Patio de la Acequia era un jardín y no un huerto, aunque entre sus vegetales hubiera algunos frutales.

c) La presencia de emparrados y enredaderas de rosales.

d) La topiaria de vocación arquitectónica, en sus palabras: «Los arcos de laureles, de bojés, de cipreses, los setos, las altas paredes de mirtos». Aquí traslada al pasado lo que observa en los jardines andaluces. Ciertamente, esas estructuras son de antiguo uso en jardinería, antes incluso de la aparición del islam.

e) La presencia de «cruceros» (en el sentido de «cruces de caminos»). Es uno de los grandes aciertos de Forestier. Se concretó más tarde, por Torres Balbás, en la expresión «patios de crucero», que no es exactamente lo expresado por el

47 Especialmente hemos usado para este fin los textos de Jean-Claude-Nicolas Forestier (1915). Los jardines hispano-andaluces y andaluces, *Bética*, n.º 43-44 [4 páginas sin numerar]; Jean-Claude-Nicolas Forestier (1920). *Jardins, carnet de plans et de dessins*. Paris: Emile Paul Frères Éditeurs; y Jean-Claude-Nicolas Forestier (1922). «Jardines andaluces». *Op. Cit.* Para una visión más extensa de los comentarios que incluimos, véase José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. *Op. Cit.*

48 Georges Marçais (1927). «Les jardins arabes du Maroc», *Op. Cit.*

49 No hemos podido localizar la procedencia del texto citado, que extraemos de Emilio García Gómez (1947). «Sucursal del paraíso», *ABC*, 28 de febrero, p. 3.

francés. Curiosamente, el ejemplo considerado por Torres Balbás como paradigmático, el Patio de los Leones, no fue un patio de crucero en la Edad Media, todo estaba solado de mármol y, por tanto, sin caminos en los ejes.

f) Los pabellones que permitían a «las mujeres reclusas escaparse de la clausura y gozar del panorama».

g) El uso del agua con «cautivadora ingeniosidad», y señala los juegos de jardín, «esas “sorpresas de agua” imitadas después sin razón en los jardines de Italia y después en toda Europa». La visión foresteriana de los juegos de agua sería pronto sustituida por su contraria en el imaginario orientalista español que, en la defensa de un árabe contemplativo, melancólico, amante de los placeres sutiles, llegó a negar contra toda evidencia el uso de los juegos de agua en al-Andalus.

h) La elevación en andenes de los caminos para mantener la humedad de los cultivos. Fue uno de los mayores aciertos de Forestier, quien trasladó a al-Andalus lo que podía ver todavía en Marruecos. Con posterioridad, la arqueología ha confirmado que ese recurso era frecuente en los jardines andalusíes.

i) El refinamiento de los materiales, mármoles, azulejos.

j) La exuberancia sensorial: los perfumes, el ruido del agua, los colores de las flores, los violentos contrastes, el esplendor de los arbustos, la diversidad de especies. Funcionaba aquí la visión orientalista del árabe sensual que todavía hoy goza de fortuna. Sin entrar a discutir si hay pueblos más o menos sensuales que otros, lo que es cierto en la historia de la jardinería es que, en todo tiempo y lugar, se ha buscado en los jardines el disfrute de los sentidos. Gallotti recogió esta idea contraponiendo la libertad desordenada y lujuriosa de los *ryads* de Marruecos a *les jardins de l'intelligence* propios de Europa, con Versalles como emblema del sometimiento de la naturaleza, frente a la naturaleza exuberante y libre de los orientales.⁵⁰

Ilustración 8. Transformación de un jardín histórico para adecuarlo a la nueva estética regionalista. El Jardín de la Danza en el Alcázar de Sevilla en el siglo XIX (foto de León y Lévy, ca. 1885) y tras la incorporación de azulejos en bancos y escaleras (detalle de un par estereoscópico de la colección *El turismo práctico*, ca. 1925).



Fuente: Foto de León y Lévy (ca. 1885); colección *El turismo práctico* (ca. 1925).

⁵⁰ Jean Gallotti (1926). *Le jardin et la maison arabes au Maroc*. Op. Cit., vol. 2, p. 22.

El dominio ideológico del jardín hispanomusulmán

Esta doble vertiente de la obra foresteriana, sus jardines en clave historicista andaluza y su producción teórica, fue la base del imaginario «jardín hispanomusulmán» que se prolongó con pocas variantes a lo largo del siglo XX, y fue decisiva en el futuro de la jardinería española. Tras Forestier, se multiplicaron las realizaciones en clave andaluza por los paisajistas y arquitectos españoles, especialmente en las décadas de los veinte y treinta. Aunque hubo en ese mismo tiempo ejercicios de modernidad, no tuvieron la repercusión ni la fortuna crítica de los historicistas, que además se vieron beneficiados por el dominio ideológico del pensamiento tradicionalista tras la victoria del «bando nacional» en la guerra civil. En espacios públicos y privados, proliferaron las formas y elementos españolistas-andaluces, transformando incluso los antiguos jardines, a los que se incorporaron ingredientes que los acercaban a la nueva estética dominante (véase la ilustración 8). El fenómeno tuvo una vertiente interesante en la obra colonial en el Protectorado marroquí, donde las plazas públicas y los monumentos se vistieron con plantaciones e instalaciones (edificios, pabellones, mobiliario) en la estética iniciada por Forestier. Era, cerrando el círculo, una decisión política paralela a la de Francia en su correspondiente obra colonial. Si el hispanomusulmán era en España deudor del hispano-*mauresque* promovido por Lyautey, en Marruecos la influencia de lo andaluz coincide en ambos protectorados (véase la ilustración 9).

Ilustración 9. Jardín andaluz en la plaza de Mohammed V en Chauen, con arcos de ciprés, azulejos de Sevilla y fuente de forja de la Fábrica Juan Miró, también sevillana.



Fuente: Foto anónima (ca. 1940).

A nivel teórico, el arabismo francés tendrá también influencia. En 1941, Georges Marçais pronuncia una conferencia, posteriormente editada, que es el primer trabajo realmente científico sobre los jardines del islam.⁵¹ En España, comienzan a aparecer textos sobre el jardín de al-Andalus; son, como antes, más literarios que científicos, pero emitidos por arabistas, no por intelectuales o aficionados cuyo conocimiento de la realidad andalusí era reducido. De los que dedican atención, destaca Emilio García Gómez, que en varias ocasiones entrega breves artículos sobre el tema en «La Tercera», artículos de opinión de la tercera página del periódico ABC, luego recogidos en su libro *Silla del Moro* de 1948.⁵² En ellos, especialmente en algunos dedicados al Generalife,⁵³ avanzará formas de ver los jardines de al-Andalus que, sin rechazar lo establecido por Forestier, ponían el acento en la sensibilidad sensual y discreta que acabará caracterizando al jardín hispanomusulmán durante el franquismo. Frente al imaginado árabe exuberante del pasado, se dibujaba aquí un romántico ensoñador y místico. García Gómez hace literatura cuando habla de jardines, en uno de esos artículos, «Nuestro Generalife», él mismo lo indica. El arabismo científico, dice refiriéndose al de su época, ha abandonado el pintoresquismo y ha dejado solo el islote de los jardines, al que solo puede acercarse el poeta. Y en el ensoñamiento literario está considerar el Generalife una «sucursal del Paraíso», título de su otro artículo aquí citado, un sitio donde «indudablemente se esconde una nostalgia del Paraíso». Sigue en ese artificio estetizante los pasos de Georges Marçais, quien en su conferencia había comparado a los jardines del islam con el Paraíso coránico. Pero ni este ni García Gómez llegan a afirmar, ni mucho menos a teorizar, que en los árabes había una voluntad de hacer en sus jardines una metáfora religiosa, se limitan a realizar un juego literario, una licencia poética.

No se trata ya de eso en Francisco Prieto Moreno,⁵⁴ quien da como supuesto que el significado intencional de los musulmanes cuando hacían jardines era hacer una metáfora del Paraíso coránico, asunto que, como hemos señalado al inicio, se transmite también en el *Manifiesto de la Alhambra*. De alguna manera es Prieto Moreno quien cierra el proceso de invención del jardín hispanomusulmán. Sus opiniones marcarán la forma en que el jardín de al-Andalus será entendido por los especialistas, reforzadas por ser director de la Alhambra, arquitecto interesado en el jardín, profesor de la materia en la Escuela de Arquitectura de Madrid y autor de jardines dentro y fuera de la Alhambra.

Se sitúa la operación interpretativa de Prieto en el contexto español de los años cincuenta. En la ideología oficial del franquismo, España era considerada «la reserva moral de Occidente» frente a un Occidente racionalista e irreligioso. El carácter místico del español se proyecta a su pasado, incluso al islámico. Por

51 Georges Marçais (1957). Les jardins de l'Islam, en vv. AA. *Melanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman* [Tomo I]. Argelia: Impr. Officielle du Gouvernement Général de l'Algérie, pp. 233-240.

52 Emilio García Gómez (1948). *Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas*. Madrid: Revista de Occidente.

53 Especialmente, «Sucursal del Paraíso» (ABC, 28 de febrero de 1947) y «Nuestro Generalife» (ABC, 13 de marzo de 1947).

54 Francisco Prieto-Moreno (1952). *Los jardines de Granada*. Madrid: Cigüeña.

eso, se cancelan las viejas miradas sobre los árabes, vistos en el siglo XIX como excesivos, amantes de los placeres y el lujo, decadentes. Ya no se afirma que hacían jardines para el placer, para el disfrute directo de los sentidos, para el derroche y la lujuria, sino para el placer discreto, delicado, para la meditación y el rezo; ya no son vistos los jardines como un adorno sin simbolización deliberada, sino como un símbolo religioso.

La operación ideológica tenía otros componentes que favorecieron su implantación. En una época en que la historia del arte estaba dominada por los análisis simbólicos, se ofrecía sobre el jardín islámico un significado desvelado sin necesidad de esfuerzos interpretativos, sin necesidad de buscar en la documentación concreta sobre cada jardín concreto una intención de su constructor. Mientras que frente a un cuadro un estudioso se veía obligado a analizar su contenido, a ver si tal figura mostraba o no elementos que permitieran saber qué significaba, a indagar sobre quién lo hizo o lo encargó, para qué estuvo pensado, en el caso del jardín islámico no hacía falta hacer un ejercicio equivalente. No importaba que se tratara del patio de una mezquita o del de un palacio, del jardín de un rey piadoso y poeta o del de un rey criticado por los imanes como impío, que fuera un pequeño espacio doméstico de una familia de medianos ingresos o una finca de recreo en las afueras de la ciudad, de uso íntimo o colocado ante un trono para asombro de vasallos y embajadores. Todos tenían el mismo significado intencional, ser una metáfora del Paraíso, ser un símbolo religioso. Sin ningún esfuerzo de análisis y sin la búsqueda de improbable documentación, el emisor del discurso cumplía con el requisito de aportar apariencia de profundidad en el análisis. Bastaba, en los mejores casos, con aportar citas del Corán donde se demostrara la evidencia de que el Paraíso era un jardín para, en una falacia argumental simple (falacia del consecuente), inferir de eso que todos los jardines eran un «Paraíso».

La conversión del árabe desmesurado del XIX en el místico y delicado de la segunda mitad del XX tuvo repercusiones en multitud de otros detalles. Si en el XIX, y Forestier lo continuaba afirmando, los musulmanes hacían infinidad de juegos de agua, con fuentes fantasiosas o surtidores de metros de altura, pasa a pensarse que no usaban surtidores y se limitaban a acariciar el agua sentados en el borde de los estanques. En la negación de cualquier atisbo de frivolidad, se pasa de considerar la mezcla de plantas utilitarias y ornamentales a defender que, en realidad, en al-Andalus no había auténticos jardines, sino cultivos productivos (huertos, huertas) más o menos decorados. Ocurrió igual con los recortes de vegetales, si la topiaria arquitectónica era considerada hasta Forestier, incluido, característica indudable, se pasó a afirmar que ese artificio no se usaba en al-Andalus, de modo que pasó a considerarse cualquier supervivencia, los setos de Comares, por ejemplo, como evidente incorporación cristiana.⁵⁵ Casi siempre estos juicios se desarrollaron con más soltura en obras de divulgación, pero con mayor o menor intensidad solían estar presentes en la mayoría de los trabajos, sobre todo cuando

55 Sobre todos estos conceptos, remitimos a los estudios en detalle incluidos en José Tito Rojo y Manuel Casares Porcel (2011). *El jardín hispanomusulmán: los jardines de al-Andalus y su herencia*. Op. Cit.

no se trataba de estudios sobre el jardín y bastaba con apuntar en pocas líneas los lugares comunes.

Si la última fase de la invención del jardín hispanomusulmán se puede considerar cerrada con Prieto Moreno, puede decirse también que su hegemonía comenzó a declinar cuando, en las últimas décadas del siglo XX, comenzaron a realizarse estudios específicos sobre esos jardines, desde la arqueología, el arabismo o la historia del jardín. Lo mismo que se apuntó el libro *Los jardines de Granada* como hito de la invención puede decirse que *La arquitectura en la literatura árabe*, de María Jesús Rubiera Mata,⁵⁶ significó el inicio de una nueva fase en la historiografía jardinera donde el estudio de los documentos sustituía a la invención poética. Había allí no solo una *óptica* nueva, sino una implícita crítica al pensamiento precedente.

De la misma forma que eso que hemos llamado *jardín hispanomusulmán* se estableció en sus orígenes por la necesidad del nacionalismo español de principios del XIX y se consolidó en la segunda fase de esa ideología, la correspondiente al franquismo, podemos considerar que la fase actual se desarrolla cuando aquella naturaleza del árabe español no tiene cabida ya en los imaginarios actuales, en la forma en que hoy se contemplan las sociedades y la forma de ser de los árabes. En tanto que el jardín de al-Andalus fue una realidad medieval, no sería acertado trasladar a aquel tiempo y lugar juicios debidos a la realidad del presente, juicios que con gran probabilidad pueden estar ideológicamente contaminados. Retomando el significado de ruptura que tuvo el libro de Rubiera Mata, el único camino para avanzar en el conocimiento de lo que eran y significaban los jardines andalusíes es el estudio de los documentos, sean textos literarios o técnicos, restos materiales emergentes o soterrados, obras de arte pintadas o esculpidas, pólenes o minerales en los suelos. No significa la exigencia de rigor renunciar a la parte de poesía que García Gómez reclamaba, perder en el presente la lección de disfrute, de buen hacer y belleza de los jardines de al-Andalus. «Esta idea de un mensaje indescifrable es la que mejor representa lo que es para nosotros el Generalife», decía García Gómez en marzo de 1947. Puede hacerse extensible sin esfuerzo al conjunto de los jardines de al-Andalus, estén todavía plantados de flores o descritos en un libro de poemas, sin tener que inventar un nuevo jardín hispanomusulmán a la medida de nuestras necesidades de producir ideología.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

José Tito Rojo es conservador del Jardín Botánico de la Universidad de Granada y paisajista especializado en restauración de jardines históricos. Como investigador, ha prestado especial atención al jardín andalusí y a su influencia en el moderno paisajismo español. Es doctor por la Universidad de Granada y, en ella, trabaja como conservador del Jardín Botánico. Asimismo, es miembro del Comité Cien-

56 María Jesús Rubiera Mata (1981). *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*. Madrid: Editora Nacional.

tífico Internacional de Paisajes Culturales del ICOMOS y del Comitato Scientifico de la Fondazione Benetton Studi e Ricerche. Entre sus obras más recientes, hemos de destacar: «Modernity and Regionalism in the Gardens of Spain (1850-1936): From Radical Opposition to Misunderstood Synthesis» (*Studies in the History of Art*, 2015); *I grandi bacini d'acqua nell'Occidente musulmano: funzione, evoluzione, restauro. A proposito della Favara* (Coedición Fundación Benetton Studi Ricerche/Antiga Edizioni, 2015). Y, entre las obras colectivas, podemos subrayar: *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas* (Abada, 2011, con Juan Calatrava); *El jardín hispanomusulmán: Los jardines de al-Andalus y su herencia* (Editorial Universidad de Granada, 2012, Manuel Casares-Porcel); y «Las tipologías de los jardines de la Alhambra en el siglo XIX a la luz de la fotografía» (*Cuadernos de la Alhambra*, 2013, junto a Manuel Casares-Porcel).

RESUMEN

Desde el Romanticismo hasta la actualidad, el concepto *jardín hispanomusulmán* ha evolucionado de forma paralela a cómo cambiaba la forma de entender la realidad de al-Andalus, adquiriendo en diversos momentos y autores connotaciones incluso contradictorias. Se analiza el fenómeno relacionándolo con los cambios sociales y su repercusión en la creación de un estilo jardinero regionalista que acabó imponiéndose como norma en las primeras décadas del siglo XX y, con más fuerza, tras la victoria militar e ideológica del pensamiento nacionalista en la guerra civil. En ese contexto, se estudian las aportaciones de relevantes figuras del paisajismo español teórico y práctico, tanto en los antecedentes, con autores españoles como Melitón Atienza o Pedro Julián Muñoz y Rubio, como en su definitiva configuración, en la que ocupan papeles relevantes el pintor Santiago Rusiñol y el teórico y jardinero francés Jean-Claude Nicolas Forestier. Al análisis de las manifestaciones de la historicidad del concepto se superpone el de su reflejo en los jardines hechos en cada etapa en estéticas hipotéticamente islámicas.

PALABRAS CLAVE

Jardín regionalista, jardín hispanomusulmán, Jean-Claude Nicolas Forestier, Santiago Rusiñol, Francisco Prieto-Moreno.

ABSTRACT

From the Romantic period until today, the concept of the *Hispano-Muslim garden* has evolved in parallel to the changes in the way the perception of al-Andalus has been understood, acquiring contradictory connotations at different times and due to different authors. We will analyse the phenomenon by relating it to social changes as well as its impact on the creation of a regionalist style of garden that eventually became mainstream in the early decades of the twentieth century and even more deeply-rooted following the military and ideological victory of nationalist thinking of the Spanish Civil War. In this context, the contributions of important figures with regard to the history of landscape gardening theory and practice will be examined, via Spanish authors such as Melitón Atienza and Pedro Julián

Muñoz y Rubio, as will the definitive shape of the garden, with important roles played by the painter Santiago Rusiñol and the French theoretician and gardener Jean-Claude Nicolas Forestier. Our analysis of the manifestations of the concept's historical authenticity will be overlapped by that of how it was reflected in the aesthetics of theoretically Islamic gardens created during each period.

KEYWORDS

Regionalist garden, Hispano-Muslim garden, Jean-Claude Nicolas Forestier, Santiago Rusiñol, Francisco Prieto-Moreno.

الملخص

منذ عهد الرومانسية و إلى يومنا هذا، عرف مفهوم الحديقة الإسبانية الإسلامية تطورا موازيا لتغير طريقة فهم واقع الأندلس، ليكتسي، في لحظات مختلفة و عند بعض الكتاب، دلالات متناقضة أحيانا. ستخضع الظاهرة للتحليل من خلال ربطها بالتحولات الاجتماعية و مساهمتها في خلق نمط بستاني جهوي، سيفرض نفسه كقاعدة في العقود الأولى من القرن العشرين، و بزخم أكبر، بعد الإنتصار العسكري و الإيديولوجي للفكر القومي خلال الحرب الأهلية. في هذا السياق، ستخضع للدراسة مساهمات وجوه بارزة في مجال هندسة المناظر الطبيعية الإسبانية، النظرية منها و التطبيقية، سواء في سوابقها، من خلال مؤلفين إسبان مثل ميليطون آتينتا أو بيدرو جوليان مونيوت إي روبيو، أو في تشكيلتها النهائية، التي يعود فيها الفضل الرئيسي للرسام سانتياغو روسينيول، و المنظر و البستاني الفرنسي جون كلود نيكولاس فورستيي. هكذا يتداخل تحليل تجليات تاريخية المفهوم، مع إنعكاساته على الحدائق التي صنعت في كل مرحلة في إطار جماليات إسلامية مفترضة.

الكلمات المفتاحية

الحديقة الجهوية، الحديقة الإسبانية الإسلامية، جون كلود نيكولاس فورستيي، سانتياغو روسينيول، فرانسيسكو بريطو مورينو.

PRESENCIA MEXICANA EN LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES. EL PABELLÓN «MORISCO» DE NUEVA ORLEANS (1884)

Rafael López Guzmán y Aurora Yartzeth Avilés García

Introducción

La evocación del pasado ha sido una constante en diversos periodos históricos, a modo de apropiación del pasado como garante de la existencia contemporánea. Evocación que tuvo en el siglo XIX uno de sus momentos álgidos, con cualidades formales y simbólicas variables en las distintas geografías, tanto en Europa como en América.

En el caso de México, esta reconstrucción del pasado se convirtió en argumento de identidad, de autenticidad, de garantía de supervivencia cultural en momentos de definición moderna de la mexicanidad. La arquitectura constituyó uno de los medios a través de los cuales se expresaron las distintas construcciones de la identidad nacional. Fue durante el Porfiriato (1876-1910), pese al afrancesamiento general de la cultura, cuando los arquitectos mexicanos entendieron la posibilidad de crear un vocabulario arquitectónico propio que les permitiera, desde el espejo del pasado prehispánico y virreinal, consolidar la identidad nacional. Todo ello en el marco del eclecticismo: combinando el empleo tecnológico del hormigón y el acero con motivos ornamentales tomados de distintos lugares y épocas históricas, ofreciendo una imagen propia sin renunciar a los avances de la modernidad europea y norteamericana. Eclecticismo en sentido positivo en tanto en cuanto cada estética del pasado suponía una manifestación parcial de la belleza, y era la opcionalidad subjetiva la que otorgaba su sentido en un contexto cultural determinado. El arquitecto «debía consolidar la visión del hombre universal: heredero y depositario de las grandes civilizaciones y momentos de la historia»,¹ al tiempo que, a través de la recuperación de las formas del pasado, se pretendió construir la identidad y crear «estilos nacionales».

En México, esta búsqueda identitaria osciló entre las recuperaciones de la estética prehispánica, así como de estilos europeos —como el Renacimiento español y el Gótico veneciano— y de los exotismos orientales, bajo la denominación genérica de *morisco*.² Posteriormente, desde principios del siglo XX, la revalorización de la tradición virreinal se impulsó como un nuevo emblema de la identidad, alentada por los trabajos de teóricos como Jesús T. Acevedo en 1910 y Federico E. Mariscal en 1913. El primero consideraba a la arquitectura «colonial» como la directriz principal de la evolución y de donde podría emerger una arquitectura nacional real; mientras que el segundo señalaba que había sido en la época hispánica cuando los elementos de la nacionalidad mexicana se combinaron, por lo que las construcciones de esos años debían tomarse como base para realizar las modificaciones que revelarían en los edificios «actuales», los cambios que sufrió «de entonces acá la vida del mexicano». En la Ciudad de México, se promovió un ciclo

1 Hugo Arciniega Ávila (2010). La exposición internacional mexicana de 1880, en Hugo A. Arciniega Ávila, Rebeca Kraselsky Masmela, et ál. *México en los pabellones y las exposiciones internacionales, 1889-1929*. México D. F.: Museo Nacional de San Carlos/Instituto Nacional de Bellas Artes/CONACULTA, p. 21.

2 Véase James Oles (2013). *Art and Architecture in Mexico*. Londres: Thames and Hudson, p. 207.

de conferencias sobre el arte de la Nueva España y el periódico *El Universal* abogó por la restauración de los monumentos realizados durante la época virreinal.³

De esta manera, el pasado hispánico se rescató como periodo unitario y conjunto, recubriendo los nuevos edificios, en muchos casos, institucionales y comerciales del centro histórico con fachadas barrocas que copian descaradamente los motivos decorativos de los palacios adyacentes de los siglos XVII y XVIII, sin olvidar concesiones a lacerías de ascendencia mudéjar, arcos polilobulados o a la utilización de cerámicas poblanas sin reparar en su origen técnico y sí en sus valores identitarios. Estos falsos historicistas tuvieron la ventaja de no incidir de forma agresiva sobre los volúmenes previos instalados en las cuadras virreinales. Su vigencia, bien asentada ideológicamente, superaba los tiempos de la revolución, y encontraron en José Vasconcelos a un defensor a ultranza de valores sociales que se visualizaban en la dotación de edificios institucionales neocoloniales con reconocimiento de formas artísticas y culturales del periodo virreinal, lo que conlleva, igualmente, la primera protección de bienes patrimoniales a nivel legislativo.⁴

México en las exposiciones universales e internacionales

Si la definición de la identidad nacional se convierte en un objetivo cultural del Estado y de la sociedad en general, la ventana exterior que suponen las grandes exposiciones internacionales será una muestra de la evolución del pensamiento en México.

Los organizadores de las exposiciones entre 1876 y 1929 buscaban como principales objetivos fomentar la industrialización del país y el intercambio comercial. A través de la exhibición de los productos, se pretendía no solo mostrar las riquezas, industrias y producciones nacionales, sino también ampliar los mercados y efectuar intercambios comerciales.

México participó en varias exposiciones a caballo entre los siglos XIX y XX. Su presencia tuvo como constante la preocupación por mostrar una imagen de nación moderna y estable que los líderes políticos de la época se preocuparon por erigir. Para ello, se valieron de equipos de funcionarios encargados de la organización de estos eventos, quienes llevaban a cada una de las sedes lo más sobresaliente del país. Los edificios en los que México exhibía sus productos manifestaban la imagen nacional que se deseaba proyectar al exterior, así como las concepciones que las élites organizadoras tenían sobre su propia realidad a través de los vínculos que extendían con la época prehispánica, virreinal o el legado occidental.

La primera exposición internacional a la que México concurrió de manera oficial fue la de Filadelfia en 1876. Para esta feria, se montó un *stand* en un edificio

3 Véase Annick Lempérière (1995). «Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural», *Historia Mexicana*, 45 (2), p. 348.

4 Como proyección internacional, esta fue la estética del pabellón diseñado por México para la Exposición Iberoamericana de Río de Janeiro en 1922 realizado por Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi. Más tarde, en el concurso convocado en 1926 para el pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla se presentarán varios pabellones neocoloniales, conjuntamente con otros neoindígenas que serían, a la postre, la tendencia elegida con claras reminiscencias mayas y toltecas.

ubicado en Fairmount Park, y se completó la presencia mexicana con una sección en la Galería de Arte, donde se exhibieron obras de los profesores de la Academia de San Carlos y de sus alumnos más aventajados. El *stand* mexicano era de estilo «neoclásico con algunos adornos aztecas».⁵ La recuperación del pasado prehispánico fue un elemento importante en la búsqueda y la construcción de la identidad nacional y en varias ocasiones se recurrió a él como carta de presentación de México.

La siguiente convocatoria en la que participó México fue la Exposición Industrial Universal y Centenario Algodonero (Nueva Orleans, 1884), para la que se construyó el pabellón de estilo «morisco» proyectado por el arquitecto José Ramón Ibarrola Berruecos, al que dedicaremos un espacio monográfico en este texto. Es interesante destacar que el contingente de obra de arte destinado a exhibirse en esta muestra incluyó una mayor cantidad de pinturas virreinales con respecto a las que se enviaron a Filadelfia, lo cual indica una mayor valoración de este tipo de arte en aquel momento.⁶

Continuaría México su presencia, ahora al otro lado del Atlántico, en la Exposición Universal de París de 1889 que conmemoraba el centenario de la revolución. La comisión organizadora realizó un esfuerzo logístico y económico sin precedentes en la historia del país. A diferencia de los eventos anteriores, México participó con un pabellón de grandes dimensiones, inspirado en la arquitectura de Xochicalco y en la mitología prehispánica, que conjugó el interés por destacar el linaje nacional con la aspiración de mostrarse como un país moderno y listo para recibir inversiones y migración.

El edificio, proyectado por el historiador Antonio Peñafiel en colaboración con el ingeniero Antonio de Anza, fue construido según las indicaciones del ministro de Fomento, Carlos Pacheco, de «representar el tipo característico de algún o de algunos de los monumentos antiguos del país y a cuyo tipo se desea dar un carácter nacional en el extranjero».⁷ Así, se giró la mirada hacia los monumentos de Huexotla, Teotihuacán, Mitla y, en especial, Xochicalco, de los cuales se extrajeron motivos y elementos formales que fueron reinterpretados en el pabellón y ordenados en un alzado de inspiración grecorromana en el que columnas de «estilo mexicano» reemplazaron a las clásicas y figuras toltecas se dispusieron a manera de cariátides. En la fachada, se colocaron doce relieves en bronce que representaban a dioses, héroes y mandatarios aztecas, realizados por el escultor mexicano Jesús Contreras, que entonces se encontraba en París.⁸ El edificio combinó motivos del

5 Mauricio Tenorio Trillo (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 67.

6 En el contingente que viajó a Nueva Orleans, se incluyeron trece pinturas virreinales, mientras que a Filadelfia se enviaron solo cinco (véase Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Doc. II.038, referido por Eduardo Báez Macías [2003]. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 284).

7 Clementina Díaz y de Ovando (1990). «México en la Exposición Universal de 1889», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 61, pp. 113-114.

8 Para mayor información sobre el edificio y su programa iconográfico, véase Fausto Ramírez (1988). *Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889*, en *vv. AA. Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte* [XI Coloquio Internacional de Historia del Arte]. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 201-258.

pasado con materiales constructivos modernos, como el armazón interno de acero, fabricado por una compañía francesa.⁹ El espacio interior, diseñado con gran lujo y ostentación, manifestaba el gusto parisino.

La estética del pabellón mexicano en París puede verse como la apropiación visual y simbólica de un pasado glorioso, y la manera en que fue entendido en su momento considerándose heredero de un linaje remontado a los héroes y reyes aztecas, cuya valentía y calidad moral era resaltada y sus hazañas reconocidas como las bases de la historia nacional. Asimismo, se aprovechó el interés de las naciones europeas por el estudio de las culturas antiguas colocando a México en esta sintonía, al mostrar sus contribuciones al conocimiento universal.

En el pabellón, México exhibió una gran cantidad de productos, entre ellos algodón, sedas, «vestidos nacionales» de cuero y de paño, sillas de montar, cueros curtidos y pieles exóticas, bordados, encajes, trabajos en carey y muebles. Se enviaron también varios modelos de máquinas para la agricultura y la industria, así como «un modelo de un ferrocarril de buques por el cual los buques serían transportados de océano a océano a través del istmo [de Tehuantepec]» y un mapa que mostraba «todos los territorios y productos, ferrocarriles y líneas telegráficas». No podía faltar una réplica de la Estatua de Cuauhtémoc del paseo de la Reforma, objeto que estuvo presente en casi todas las exposiciones en las que participó México. Entre las obras artísticas, en esta muestra se exhibió un lote bastante amplio de pinturas de José María Velasco y sus alumnos,¹⁰ quienes recibieron comentarios favorables de la prensa: «Sí, hay una escuela de paisajes en México, y una escuela que no debe nada a nadie, que no ha imitado a nadie, que se ha formado sola, mirando la maravillosa vegetación en los valles, lejanos claros en las montañas, la luz dulce y transparente en las arquitecturas».¹¹ Indudablemente, estas obras evidenciaron no solo la gran calidad técnica de los pintores de paisaje, sino que también difundieron la imagen de un Estado sólido gracias a su territorio, a sus recursos naturales, inmerso en un proceso de industrialización y preparado para recibir inversión extranjera.

Volvería México a París para la gran Exposición Universal de 1900, cuya finalidad era despedir el siglo con un gran evento que «reflejara el deslumbrante genio de Francia y mostrara que, al igual que en el pasado, seguimos a la vanguardia del progreso».¹²

En la muestra, participaron 75 pabellones extranjeros, distribuidos a lo largo del terreno de la exposición, que ocupó todo el Campo Marte, el Trocadero,

9 James Oles (2003). *Art and Architecture in Mexico. Op. Cit.*, p. 201.

10 José María Velasco dirigió el Grupo I, correspondiente a las obras de arte. Como parte de este contingente, se exhibieron 68 obras del paisajista, lo cual muestra la gran importancia de su trabajo en el México de estos años (véase Mauricio Tenorio Trillo [1998]. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930. Op. Cit.*, p. 91).

11 «La pintura en París, honor a un mexicano», en *El Mundo*, México, jueves 15 de agosto de 1889 (publicado por Ida Rodríguez Prampolini [1997]. *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos, tomo III [1879-1902]*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 255).

12 Raymond Rudorff (1972). *Belle Époque: Paris in the Nineties*. Londres: Hamilton, p. 322 (citado por Mauricio Tenorio Trillo [1998]. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930. Op. Cit.*, p. 253).

la explanada de los Inválidos, las Cours de la Reine y las orillas del Sena entre el Pont de l'Alma y la place de la Concorde. En los siete meses que duró, 39 millones de personas recorrieron sus espacios, entre ellos las magníficas construcciones erigidas en el marco del evento, representativas de las innovaciones arquitectónicas de finales de siglo, tales como el Petit Palais, el Grand Palais, la Gare d'Orsay y el Puente Alexander III, inaugurado para celebrar el acercamiento político entre Rusia y Francia.¹³

Para la construcción del pabellón en el que México exhibiría sus productos, se generó el ya repetido debate en torno a la búsqueda de un estilo arquitectónico nacional, hasta el momento inexistente. Por ello, se decidió asociar al país con la imagen de universalidad y colocarlo a la vanguardia a través del uso de un estilo internacionalmente aceptado, denominado en la época como *neogriego* o *neogreco*. Así lo apuntaba Sebastián B. de Mier, comisionado mexicano en París:

Todos los pabellones de la calle de las Naciones, en que estas están representadas, prefirieron primero emplear arquitecturas graves y nuevas. México, que como hemos visto no tiene una arquitectura que lo caracterice, que a la simple vista de la fachada de su pabellón recuerde su nacionalidad, como la tienen Italia, España, Noruega, etc., debía adoptar un estilo serio que revelara el carácter del gobierno que rige su destino y el estilo neogreco, que satisfacía estas condiciones, fue el adoptado.¹⁴

El ingeniero Antonio de Anza fue el encargado de proyectar este edificio clasicista, signo de modernidad y cosmopolitismo que también constituyó un rescate de las obras del arquitecto Ramón Rodríguez Arangoiti, quien ya había introducido este estilo en México desde años atrás. Según se desprende de las palabras de Mier, la imagen nacional se asoció con adjetivos como *seriedad* y *sobriedad*. Desde el punto de vista de los organizadores mexicanos, las naciones modernas evitaban los desplantes de exuberancia y el pabellón, construido en un estilo occidental, pretendía demostrar el universalismo de México, sustentar la formalidad de su gobierno y poner fin a su incivilizado pasado. En esta ocasión, el retorno a la arquitectura prehispánica no fue considerado como una opción.

En el edificio, la inevitable relación con el pasado se manifestó a través de alegorías que aludían a selectas épocas históricas de México (Independencia, Reforma y Paz),¹⁵ mientras que el carácter moderno se acentuó por el uso de la iluminación con luz eléctrica, una de las novedades que fue explotada hasta el extremo en la exposición parisina.

En paralelo, en América, México estuvo presente en la Exposición Universal Colombina de Chicago en 1893, participación que se destacó por su enfoque

13 *Ibidem*, p. 254.

14 Sebastián de Mier (1901). *México en la Exposición Universal Internacional de París 1900*. París: Imprenta de J. Dumoulin, p. 229.

15 Mauricio Tenorio Trillo (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. *Op. Cit.*, p. 259.

etnográfico, con la exhibición de antigüedades mexicanas, fotografías de ruinas, reproducciones de la arquitectura de monumentos prehispánicos, modelos de tipos populares, vestimentas y cráneos de indígenas. De nuevo, se envió una réplica del Monumento a Cuauhtémoc, así como del dedicado a Colón.¹⁶ En la Escuela Nacional de Bellas Artes, se comisionó a dos de los alumnos más aventajados del profesor de pintura José Salomé Pina la realización de dos cuadros ex profeso para esta muestra: *La rendición de Cuauhtémoc ante Cortés* de Joaquín Ramírez hijo y *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre, conservadas actualmente en el Palacio Nacional y en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México, respectivamente. Según lo indica Fausto Ramírez, estas pinturas evidencian «la voluntad de subrayar la superioridad moral de los héroes mexicanos, traducida en el vencimiento de las propias pasiones y en la fidelidad guardada a la propia palabra empeñada [...] frente a la crueldad y doblez de los dominadores foráneos».¹⁷ Parecería que tanto los objetos etnográficos como las pinturas exhibidas en esta muestra tenían un hilo conductor por medio del cual se pretendía explotar el gusto por el exotismo en conjunción con una visión idealizada del pasado prehispánico que sustentara y exhibiera los valores cívicos y morales propios de la nación.

La indefinición estilística que protagonizó el pabellón de la Exposición Universal de París de 1900 volvía a repetirse al año siguiente en otra de las ferias estadounidenses en las que se presentó México en este periodo: la Exposición Panamericana de Buffalo. Aquí, México participó con un edificio tipo «misión española» que recuperó el «estilo colonial». En él, se albergaron las exposiciones de minería, arte y artes liberales. Asimismo, se realizó una reproducción supuestamente realista de la arquitectura de un pueblo mexicano, la cual incluía un espectáculo en vivo interpretado por mexicanos, vestidos con trajes típicos, en el que llevaban a cabo rutinas de la vida diaria en México.¹⁸

Tres años después, en 1904, México volvería a estar presente en la Exposición «Compra de Luisiana», en San Luis, Misuri. Esta feria conmemoraba el centenario de la venta por parte de Francia de este territorio a los Estados Unidos. Para esta muestra, México construyó un edificio de «estilo colonial», con un patio central rodeado de jardines de plantas mexicanas autóctonas. Entre el material exhibido, destacaban los estudios antropológicos y arqueológicos. El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública exhibió una amplia colección de piezas prehispánicas, no solo aztecas, sino también mayas, toltecas y de otras culturas. En la sección de etnografía, México mostró varias fotografías de «indios de raza pura». Además, hubo una exposición de tipos populares mexicanos, llamada «Los aztecas y sus industrias», en la que artesanos mexicanos (que eran los aztecas) trabajaban haciendo

16 *Ibidem*, p. 247.

17 Fausto Ramírez (2003). México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el Porfiriato, en *V. AA. Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910* [Catálogo de exposición]. México D. F.: Patronato del Museo Nacional de Arte/Banco Nacional de México/UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 119 y 120.

18 Mauricio Tenorio Trillo (1998). *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. *Op. Cit.*, pp. 246 y 250.

ladrillos, cerámica y objetos de cobre.¹⁹ De esta manera, es posible apreciar una continuidad con la exposición de Búfalo, tanto en las propuestas arquitectónicas, como en los discursos etnográficos con los que México se presentó.

La arquitectura neocolonial, presente en distintas modalidades en Búfalo y San Luis (Misuri), se concretaría en su máxima expresión en la Exposición Universal celebrada en Río de Janeiro, entre septiembre de 1922 y julio de 1923, con motivo de los festejos por el centenario de la independencia de Brasil.

El edificio en el que México exhibió sus productos se construyó en estilo neocolonial a instancias de José Vasconcelos y fue autoría de los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi. Para Vasconcelos, un edificio de este tipo era la expresión de la identidad nacional, pues simbolizaba la suma de las manos indígenas con la técnica española. Los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma realizaron los murales que decoraban el segundo piso. Estas pinturas representaban aspectos tradicionales de la identidad mexicana, como hombres vestidos de charros y mujeres peinadas con trenzas y ataviadas con trajes típicos. Asimismo, en los muros del denominado Salón de las Canciones plasmaron fragmentos de canciones populares mexicanas. Es interesante destacar que, en estos murales, se empleó una estética vanguardista, patente en las formas innovadoras y las propuestas plásticas de Montenegro, para expresar un discurso oficial. Estas imágenes fueron juzgadas por la prensa internacional como «alegorías y estampas mexicanas llenas de color, pero muy tradicionales».²⁰

Sin embargo, en esta imagen de nación desplegada en Río, aún estaban presentes los elementos prehispánicos que constituyeron la noción de *identidad* un siglo antes. Esto se evidencia en el obsequio que México realizó a Brasil, de una réplica del Monumento a Cuauhtémoc. Ya se ha mencionado que la figura de este héroe indígena se envió en reproducciones, en todo tipo de formatos, a casi todas las exposiciones universales en las que México participó durante el siglo XIX. En Brasil, el pedestal del monumento fue diseñado por Obregón Santacilia y Tarditi, quienes colocaron en los cuatro vértices cabezas retomadas del Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacán. Asimismo, entre los productos que México exhibió en el pabellón mexicano se incluyeron, junto a fotografías de Guillermo Kahlo que ostentaban el patrimonio virreinal, cerámicas teotihuacanas antiguas y modernas. Así, se aprecia que el imaginario nacional mexicano en la ciudad brasileña se conformó no solo a partir de la recuperación de elementos hispanos a los que se confirió un carácter de identidad, sino también a partir de continuidades con los discursos porfiristas.

Hacia finales de la segunda década del siglo XX, la recuperación de la arquitectura prehispánica fue vista nuevamente como una opción para expresar la identidad nacional. En 1929, México participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla con un pabellón «neomaya» proyectado por el arquitecto yucateco Manuel Amábilis. Esta construcción inspirada en la estética prehispánica se combinó

19 *Ibidem*, p. 250.

20 *Ídem*, p. 276.

con el uso de materiales y elementos arquitectónicos modernos que evidenciaran el avance de la arquitectura nacional en la época.

El proyecto de Amábilis fue elogiado por la crítica, entre otras cosas, por su veracidad arquitectónica y plástica con respecto a los antiguos edificios mayas. Esta fidelidad se debió a que el arquitecto se basó para su diseño en los estudios que tanto él como Víctor M. Reyes, artista encargado de la ornamentación interior del edificio, realizaron sobre los monumentos prehispánicos de la región de Yucatán. Además del pintor, en el equipo de Amábilis se encontraba el escultor Leopoldo Tomassi, quien se encargó de realizar las esculturas de la fachada, así como los relieves ubicados a lo largo del edificio.

En México, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, las concepciones sobre la identidad nacional, expresadas a través de la arquitectura de los pabellones de exposición, fluctuaron entre la recuperación del pasado precolombino como fundamento de la historia, las asociaciones con tendencias clasicistas, universales y sobrias, pasando por el rescate de la estética virreinal en sus distintas modalidades, para finalmente retornar a lo prehispánico, ampliado a la revalorización de otras culturas además de las del centro del país. A su vez, el tránsito por estas diferentes nociones manifiesta, no solo las visiones de cada época sobre su presente, puesto en relación con maneras específicas de comprender el pasado y configurar la historia nacional, sino también las aspiraciones de una élite gobernante y sus intentos por colocar al país en consonancia con las naciones modernas y civilizadas. Las construcciones de la identidad nacional en cada época fueron cambiantes y efímeras como los pabellones que las materializaron y exhibieron al mundo.

México en Nueva Orleans

Entre el 16 de diciembre de 1884 y el 2 de junio de 1885, tuvo lugar en Nueva Orleans la Exposición Mundial conmemorativa del Centenario de la Industria del Algodón (véase la ilustración 1). Las aspiraciones mexicanas de participar en este evento se enfocaron a la búsqueda de una salida comercial para sus materias primas en la economía internacional. Porfirio Díaz, estando «con licencia» de su cargo de presidente durante la gestión de Manuel González, encabezó la Comisión Mexicana para la exposición. Los trabajos que se realizaron tenían como objetivo presentar a México como una nación moderna en el ámbito mundial, exhibiéndose, por ejemplo, un barco de vapor mexicano, construido en astilleros ingleses, así como una maqueta del ferrocarril de buques planeado por el capitán Eads para atravesar el istmo de Tehuantepec.²¹

21 *Ídem*, pp. 69-71.

Ilustración I. Edificio principal de la Exposición de Nueva Orleans.



Fuente: *La Ilustración Española y Americana* (1884).

Igualmente se querían mostrar los avances estadísticos con productos como una versión previa de *Statistique et histoire de la République Mexicaine formée par trente et une cartes des États, territoires et une carte des chemins de fer avec texte en espagnol, français et anglais*, de Antonio García Cubas, que se exhibió terminada en París en 1889, además de estudios científicos como el estudio químico industrial de los varios productos del maguey mexicano y el análisis químico del aguamiel y el pulque, elaborado por el doctor José G. Lobato.²² También estuvieron presentes objetos que resaltaban nuevamente la identidad nacional a través del vínculo con el pasado prehispánico, entre ellos un modelo en yeso del Monolito de la Piedra del Sol. Entre las obras de arte que se mostraron, destacaban producciones de artistas como José Obregón, Santiago Rebull, Gonzalo Carrasco y José María Velasco,²³ quienes con sus propuestas configuraron la imagen de un país moderno y afianzado en sus recursos naturales.

La plasmación arquitectónica corrió a cargo, como ya se ha señalado, de José Ramón de Ibarrola (1841-1925), un arquitecto e ingeniero muy reconocido durante el Porfiriato, lo que le llevaría a intervenir en importantes proyectos nacionales como el trazado de ferrocarriles, encauzamientos de ríos o el desagüe del valle de México, así como constructor del faro del Puerto de Tampico. Había pasado varios años estudiando siderurgia en los Estados Unidos, donde hizo amistad con Andrew Carnegie, el cual había fundado en 1865 la empresa Keystone Bridge Company en Pittsburgh, empresa que sería fundamental en la elaboración del denominado «kiosco morisco».²⁴

22 *Ídem*, pp. 168 y 183.

23 Véase «Objetos exhibidos por México en la Exposición Universal de Nueva Orleans», *El Siglo XIX*, México, viernes 30 de enero de 1885 (citado por Ida Rodríguez Prampolini [1997]. *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Op. Cit.*, pp. 177-182).

24 Otros datos a destacar de la personalidad de Ibarrola son, por ejemplo, que en 1868 fue socio fundador de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México, institución que aún existe; o que en 1906 obtuvo el grado de doctor en Ciencias por la Universidad de Pensilvania (Estados Unidos). Además realizó diferentes informes para distintos gobiernos colaborando y asesorando grandes proyectos (véase Porfirio Chávez Peralta [2013]. «Kiosco morisco», *Boletín Ad Lucem*, 7 [28], septiembre de 2013).

Ibarrola fue nombrado ingeniero arquitecto para la exposición el 17 de marzo de 1884 con una remuneración de 6.000 pesos más los gastos ocasionados en viajes y estancias en los Estados Unidos. En este país, se movió entre las ciudades de Nueva Orleans, sede de la feria, Nueva York, donde se ubicaba la central del National City Bank a través del cual se hicieron los pagos necesarios, Washington, donde presentaba los informes correspondientes y hacía la solicitud de las necesidades que hubiera al cónsul general de México en el país, y Pittsburgh, sede de la empresa que construiría el pabellón morisco.²⁵

La actividad de Ibarrola en los Estados Unidos fue frenética entre las ciudades antedichas. Cuando llega a Nueva Orleans, su primera impresión fue positiva en cuanto a tiempos, lo que se especificaba en una carta remitida a Porfirio Díaz el 11 de junio de 1884:

A orillas del Misisipi y a corta distancia del agua hay un grande espacio, cercado con tablas y en el cual hasta ahora no existen mas que pasto y algunas hermosas encinas, ningún trabajo, ni aún preparatorio se ha efectuado para formar el gran parque [...] [en ese momento] Todo cuanto hoy está solo dibujado sea una realidad, mas hasta ahora solo existe en proyecto, y creo de mi deber manifestarlo a V. así para que no se inquiete demasiado creyendo que todos van aquí muy adelantados y solo nosotros estamos a retaguardia.²⁶

El encargo realizado a Ibarrola, fechado el 23 de abril de 1884, con relación a lo necesario para los objetivos mexicanos en la exposición se concretaba en los siguientes puntos:

1. Supervisión del espacio otorgado a México tanto en el edificio principal de la exposición como en el parque.
2. Arreglo del local de México en el edificio principal, que incluía la delimitación del mismo, así como la construcción de estantes, aparadores y todo lo necesario para recibir los objetos que se iban a exponer.
3. Construcción en el Jardín de México de un edificio básicamente de hierro dedicado a la exposición de minería.
4. Construcción de un edificio de madera destinado a servir de centro de reunión de la Comisión Mexicana, y que incluía un local para la venta de productos industriales.
5. Construcción de un edificio provisional en el lugar que considerara oportuno para albergar a los soldados que desde México se desplazarían para colaborar en los trabajos de construcción.²⁷

25 Exposición de Nueva Orleans. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 72. Expediente 2. Como nota curiosa señalar que Ibarrola centró sus estancias en Pittsburgh, donde residía en el *Monongahela House Hotel*, y en Nueva Orleans lo hizo en el *Hotel Saint Charles*.

26 Informes enviados al general Porfirio Díaz. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 78. Expediente 2.

27 Se desplazaron a Nueva Orleans un grupo de cuarenta soldados bajo el mando del teniente coronel Quintas.

6. Instalaciones en el jardín para las aves vivas que se iban a exhibir.
7. Preparación del terreno destinado a formar el jardín mexicano que tendría un total de 18.500 m².
8. Si fuera posible, construcción de un lugar adecuado destinado al servicio y venta de manjares, dulces y refrescos mexicanos.

Aparte de las zonas ajardinadas, la intervención de Ibarrola se concretó en tres edificios: el pabellón de minería (kiosco morisco), el centro administrativo de la Comisión Mexicana, que serviría previamente a su funcionamiento en la feria como alojamiento de los soldados y almacén,²⁸ y la adecuación del *stand* de México en el edificio principal.

El más importante y el que nos atañe en este estudio sería:

Un pabellón de fierro, de forma octogonal, de 32' 6" de lado, coronado por una cúpula de obra adornada de fierro y cristal, de estilo morisco, cuyas proporciones y parte ornamental serán conforme al proyecto del ingeniero Ibarrola, y no podrá alterarse parte alguna o detalle del dicho edificio sin el conocimiento y aprobación del mencionado arquitecto.

Igualmente se señalaba que el encargo se hiciera a la empresa Keystone Bridge Company de Pittsburgh.²⁹

El contrato con la empresa fue firmado el 16 de agosto de 1884 por el propio Ibarrola en representación de la Comisión Mexicana.³⁰ En el mismo, la empresa norteamericana se comprometía a realizar todo el proceso de construcción, no solo la elaboración de las estructuras, sino todo el montaje, subcontratando aquellas partidas que considerara pertinentes. A la vez se comprometía a incluir en nómina a los soldados mexicanos enviados como mano de obra al mismo precio, según cualificación, que los estadounidenses. Por su parte, Ibarrola, representante y responsable del pabellón por la parte mexicana, obtenía en el contrato la prerrogativa de inspeccionar los libros de cuentas y todos aquellos contratos que se derivaran del proceso de elaboración y edificación del pabellón. La obra terminada tenía que entregarse antes del 1 de diciembre de 1884, y se señalaban como únicas razones para el posible retraso las sanitarias con relación a la no adecuación al clima de Nueva Orleans de los trabajadores contratados o alguna emergencia no prevista.

28 Este edificio se construyó básicamente con madera, y propuso Ibarrola su reutilización una vez terminada la exposición como estación de ferrocarril en algún lugar de México. La estructura era rectangular de 58 m de frente y 90 m de fondo. Finalmente, se intentó vender en Nueva Orleans aunque, hasta donde sabemos, no encontraron comprador, pese a que la municipalidad de la ciudad parecía estar interesada. También intentaron venderlo como pabellón desmontable para otras exposiciones pensando en otros países como Honduras y Guatemala.

29 Esta empresa ya había trabajado con el gobierno mexicano unos años antes, en 1879, construyendo el Faro de Tampico diseñado también por José Ramón de Ibarrola.

30 Contrato celebrado entre el Sr. J. Ramón de Ibarrola, en representación de la Comisión Mexicana y la Cía. de Puentes de Keystone, para la construcción de edificios y aparadores para la exposición (Exposición de Nueva Orleans. 18 de agosto de 1884. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 78. Expediente 2).

A partir de la firma del contrato, Ibarrola se centra en el diseño del pabellón, aportando a la empresa constructora planos de detalle y contratando a seis dibujantes para su realización. Pese a la intensidad del trabajo, el conjunto de piezas que formaban el pabellón debieron llegar a Nueva Orleans en noviembre de 1885 por ferrocarril, pese a la propuesta inicial de Ibarrola de hacerlo por vía fluvial.³¹

En los informes periódicos que envía Ibarrola al general Porfirio Díaz, es bastante optimista acerca de la imagen de las construcciones mexicanas y señala, por ejemplo, que «[...] nuestros edificios serán, si no dignos de nuestra patria, sí al menos no de los últimos en este gran concurso». También valora los objetos que se deberían exponer y predice el éxito de los mismos:

[...] Cosas a las cuales en México no se da atención alguna tienen aquí una grande importancia y es un error en el cual con frecuencia incurre nuestro pueblo creer que solo lo que ellos juzgan raro es digno de ser expuesto. Todos nuestros minerales, nuestras maderas, nuestros materiales de construcción, nuestras plantas fibrosas, las diferentes semillas que producen nuestros campos, las variadas especies de chile aquí escasamente conocidas, toda especie de nopales, magueyes, biznagas, nopalillos, órganos son aquí objetos de admiración; nuestras sillas y arreos de montar, lo demás que a la talabartería se refiere, las pieles usadas para vestido, los zarapes, rebozos y otros objetos semejantes son altamente apreciados; en una palabra, no hay objeto por insignificante que nos parezca que no sea aquí de grande interés; y esto, que V. conoce muy bien, debe a mi entender inculcarse en el espíritu de nuestros expositores para que se despojen de su infundada timidez.³²

Ibarrola, orgulloso de su trabajo, en carta enviada al general Díaz el 12 de junio de 1884 señala que los edificios que construirá serán «dignos de México» y aprovecha para criticar de forma bastante dura los edificios oficiales de la exposición:

El Edificio Principal de la exposición, que debiera ser lo más notable de ella, no tiene más mérito que cubrir un espacio inmenso de terreno, pero en sus proporciones, en su aspecto general y en sus pormenores es la mayor blasfemia que he visto llevada a cabo contra el arte arquitectónico. Lo mismo puede decirse del edificio de horticultura, pues no es ni aun como lo pinta la litografía que remito a V., la cual muestra en la parte superior un techo de cristales que en la ejecución es de tabla que se habrá de revestir de asbesto [amianto] o de hoja de lata. En vista de esto, no necesitaré grandes esfuerzos para que nuestros edificios sean muy superiores a los americanos.³³

31 Esta afirmación se basa en el comentario que se hace del quiosco morisco en el número de noviembre de *La Ilustración Española y Americana* (1884), n.º 41, p. 270.

32 Informes enviados al general Porfirio Díaz. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 78. Expediente 2.

33 Informes enviados al general Porfirio Díaz. *Op. Cit.*

La valoración del pabellón morisco en su momento, así como de los contenidos del mismo los podemos apreciar en el texto de Eduardo E. Zárate: «El edificio que se llama generalmente “La Alhambra Mexicana” es sumamente popular. Es una miniatura bella que bien imita al palacio histórico de Granada, y se halla situada cerca del Edificio Principal (Main Building). Aquí se hallan coleccionadas las bellísimas e innumerables muestras de la abundante y casi inagotable riqueza minera del país de Moctezuma...»,³⁴ plata de forma abundante, mármol, mercurio, carbón, ópalos, topacios y ónix; siendo este último mineral «[...] la cúspide de la pirámide elevada que se halla debajo de la cúpula del edificio [...]».³⁵

El «kiosco morisco»

La estética neoárabe elegida para el pabellón de minería difería radicalmente de los planteamientos estilísticos manejados en el resto de las exposiciones analizadas. El denominado carácter *mudéjar* y su posible relación con obras realizadas en la época virreinal no existe. Su ubicación hay que situarla en las tendencias artísticas de carácter ecléctico que influyen en México a partir de arquitectos formados en Francia y que habían viajado por Europa, incluso algunos de ellos con tintes orientalistas que habían visitado el sur de España y Marruecos, práctica viajera extendida a un grupo significativo de otros profesionales o posibles comitentes de arquitecturas públicas y privadas. También influyeron los nuevos aires que se produjeron en la Academia de San Carlos de México, espacio de formación de arquitectos, a partir de 1857 con el cambio de plan de estudios implementado por Javier Cavallari.³⁶ La nueva propuesta incluía materias como «copia de monumentos de todos los estilos» (segundo año) o estética de las bellas artes e historia de la arquitectura (quinto curso), lo que significaba el posicionamiento ecléctico por parte del claustro de profesores y, a su vez, la ocupación de un lugar en el recorrido histórico y estético de la arquitectura.

Con estos planteamientos, podemos entender este «kiosco morisco» del que se han señalado numerosas relaciones y antecedentes estilísticos, algunos de ellos relacionados con propuestas similares en otras exposiciones, como el salón morisco de la horticultura de la Exposición Universal de Filadelfia en 1876 o el que había representado a España en la Exposición Universal de Viena en 1873.³⁷ También se ha relacionado su estructura metálica con la del Teatro Circo Price de

34 Memoria de la Exposición de Nueva Orleans escrita por el Sr. Licenciado Eduardo E. Zárate, 1892, julio, 16. Archivo General de la Nación. Fondo Fomento. Serie Exposiciones Extranjeras. Caja 79. Expediente 1.

35 *Ibidem*.

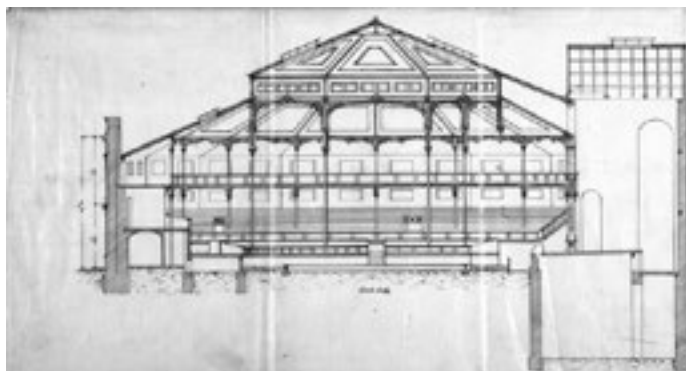
36 Por encargo de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos, Juan Brocca, arquitecto y pintor mexicano que residía en Milán, se dedicó a buscar en Italia a una persona para el cargo de director de la sección de arquitectura, que habría de tener amplios conocimientos de ingeniería. Logró convencer a Javier Cavallari, profesor de la Universidad de Palermo, caballero de la Orden Alberto de Sajonia, socio del Instituto Real de Arquitectos Británicos, doctor del cuerpo académico de Gotinga, quien, más que arquitecto o ingeniero, había sido historiador y arqueólogo. Cavallari llegó a México en 1856.

37 Elisa García Barragán (2001). «Kiosco morisco: evocación de universalidad», *Artes de México*, n.º 55, p. 76.

Madrid (véase la ilustración 2).³⁸ En esta línea, Elisa García Barragán apuntaba:

[...] Pues a semejanza de dicho circo, la estructura del pabellón mexicano aportaba la novedad de estar hecho de hierro, trabajado finamente, en el que lacerías y arabescos de este metal se unían formando afligranadas celosías a las que el brillo de sus cristales proporcionaba mayor atractivo, junto con delgadas columnillas cuyos capiteles recuerdan a la arquitectura granadina.³⁹

Ilustración 2. Estructura arquitectónica del Circo Price (Madrid).



Fuente: *Kind of Life Magazine* [en línea], <<http://www.klmagazine.es/web/index.php/lugares/147-teatro-circo-price>> [consultado el 27 de abril de 2015].

El pabellón se genera como un espacio octogonal centrado por una cúpula acristalada que se proyecta al exterior conjuntamente con un pórtico que avanza sobre la línea geométrica marcando el eje de entrada. El espacio libre interior se interrumpe con un nuevo octógono con columnas que permiten la centralización visual bajo la cúpula (véase la ilustración 3). En un sentido abstracto, el concepto espacial nos remite a modelos de la Antigüedad, concretamente a los *martyrium* bizantinos pero, sobre todo, al más acabado de estos modelos que no es otro que la Cúpula de la Roca en Jerusalén, edificio fundamental de la cultura islámica. Este edificio fue construido por el califa omeya Abd al-Malik a fines del siglo VII para monumentalizar y proteger la roca desde la cual habría iniciado el profeta Mahoma, acompañado del arcángel Gabriel, su viaje místico al Paraíso. También para los judíos tiene este lugar una serie de valores simbólicos al afirmar que desde el mismo Yahvé creó el mundo y que fue, igualmente, el sitio donde Abraham pudo sacrificar a su hijo Isaac, aunque finalmente lo impidió la presencia divina. Ade-

38 El Teatro Circo Price que pudiera tener relación con el pabellón mexicano fue el construido según el proyecto del arquitecto Agustín Ortiz de Villajos en la plaza del Rey de Madrid e inaugurado en 1880, con rasgos neoárabes tanto en el exterior como en el interior y estructura de hierro. Fue derribado en 1970.

39 Elisa García Barragán (1976). «Supervivencias mudéjares y presencias orientalistas en la arquitectura mexicana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, n.º 45, p. 143.

más, ya a principios del siglo VIII, comenzó a identificarse la Cúpula de la Roca con la reconstrucción del Templo de Salomón, lo que añadía simbología tanto para judíos como para cristianos.⁴⁰

Ilustración 3. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Vista general.



Fuente: Foto de archivo de RLG.

La idea de espacio para circunvalar en torno a una roca en la arquitectura de Jerusalén se traduce en el pabellón mexicano a tenor de sus funciones museográficas. El interior presentaba una exposición que obligaba a los usuarios a visitarla circulando en torno al centro, lugar donde se encontraba una pirámide que culminaba en una gran piedra de ónix, mineral del que México es el principal productor a nivel mundial. La relación entre una exposición de carácter geológico, a modo de mosaico de las riquezas de México, tenía mucho que ver con el concepto conmemorativo, en este caso de una roca, en la construcción de Jerusalén. No es por tanto extraño la extrapolación de la planta y sus funciones alejadas, pero en abstracto coherentes, en ambos edificios. El octógono mexicano, con lados aproximadamente de 10 m, la mitad que la Cúpula de la Roca, desarrollaba un área interior de unos 500 m². Era más pequeño que el edificio islámico, pero la imagen final era bastante semejante (véase la ilustración 4).

40 Estos valores simbólicos, sin cotejarlos con datos históricos, han supuesto que la Cúpula de la Roca fuera copiada en proyectos dispares como la Iglesia de San Giacomo de Rialto en Venecia o la Sinagoga de Budapest en la calle Rumbach, obra de Otto Wagner. Ha funcionado como fondo arquitectónico de pinturas tan conocidas como *Los desposorios de la Virgen* de Rafael (1504) o *Jesús entrega las llaves a San Pedro* de Perugino (1482). También, entre los antecedentes, se pensaba que para la construcción se copió la Iglesia del Santo Sepulcro, lo que hizo que a partir de las cruzadas su imagen se confundiera y apareciera como referente iconográfico en las imágenes de órdenes militares, así como en la arquitectura europea (sobre el Templo de Salomón, véase Willian J. Hamblin y David Rolph Seely [2008]. *El Templo de Salomón. Historia y mito*. Madrid: Akal).

Ilustración 4. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Interior.



Fuente: Foto de archivo de RLG.

La imagen que conociera Ibarrola de la Cúpula de la Roca podría estar en relación con los dibujos y grabados de viajeros que, extendiendo el Grand Tour, llegaban hasta Tierra Santa, lo que hizo, por ejemplo Chateaubriand, aumentando el interés de los europeos occidentales por Oriente Próximo. Entre estas posibles imágenes no son descartables las realizadas por David Roberts, que visitó Jerusalén y la representó en 1839 (véase la ilustración 5).

Ilustración 5. Vista de Jerusalén.



Fuente: David Roberts (1842) [en línea], <<http://castlesandkilts.blogspot.com.es/2013/01/heroes-de-leyenda-y-poesias-magicas.html>> [consultado el 27 de abril de 2015].

A nivel de perfil exterior, las arquerías ciegas de la Cúpula de la Roca y sus coloristas cerámicas se traducían en el ejemplo mexicano en vanos con vitrales cromáticos. En el interior del pabellón de Santa María de la Ribera, los soportes son columnas de capitel cúbico nazaríes y la decoración, geométrica y vegetal; en su referente hierosolimitano, las columnas son corintias y la decoración en mosaicos bizantinos es también vegetal y geométrica, aunque se añade epigrafía conmemorativa en árabe, ausente en el ejemplo mexicano.

Los elementos básicos de espacio y composición nos llevan a la construcción omeya de Jerusalén, pero la composición de detalle del alzado nos remite a la Alhambra de Granada y la arquitectura andalusí. Las arquerías perimetrales se estructuran con columnas, simples o dobles según el lugar, que se continúan con pilares y enmarcan arcos peraltados, ligeramente angrelados, composición presente en la Alhambra en espacios como el Pórtico del Cuarto Dorado o en las galerías de los patios de Comares y de los Leones. Se cierra el alzado con almenas escalonadas, referente que a nivel decorativo está presente en las decoraciones de la Alhambra, pero que a nivel de remate de alzados nos llevaría a otras construcciones andalusíes como la Mezquita de Córdoba o a buena parte de la arquitectura mudéjar sevillana. La imagen exterior del pabellón se completa con la gran cúpula sobre tambor acristalada que, a modo de yamur, se remata con el águila mexicana.

El espacio interno se interrumpe con el octógono central que se corresponde en el interior con el diámetro de la cúpula y que se estructura con columnas y pilastras superpuestas que enmarcan, de nuevo, arcos peraltados.

En cuanto a los elementos decorativos de detalle, tenemos que pensar en la posible bibliografía que consultó Ibarrola. Sabemos que estudió en la Academia de San Carlos, donde hemos podido documentar la existencia en su biblioteca en el momento de diseñar el pabellón de obras con temáticas decorativas de carácter islámico como la de Émile Prisse d'Avennes,⁴¹ la de Jules Bourgoïn⁴² o la de Albert Charles Auguste Racinet,⁴³ así como la *Revue des Arts Décoratifs* que comenzó a editarse en París en 1880 y en donde se insertaron algunos diseños de carácter árabe (véase la ilustración 6).

41 Concretamente, el libro que estaba en dicha biblioteca de este autor era Émile Prisse d'Avennes (s. d.). *La décoration arabe: extraits du grand ouvrage l'art arabe*. París: Librairie General de l'Architecture et des Travaux Publics.

42 Jules Bourgoïn (1867). *Les arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, plafonds, revêtements, marbres, pavements, vitraux, etc., avec un texte descriptif et explicatif et le trait général de l'art arabe*. París: A. Morel.

43 Owen Jones (1856). *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*. Londres: Published by Day and Son. Este libro se documenta en la Biblioteca Nacional de México, pero no sabemos con exactitud si proviene, como los anteriormente citados, de la biblioteca de la Academia de San Carlos.

Ilustración 6. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Detalle de alzado.



Fuente: Foto de archivo de YGM.

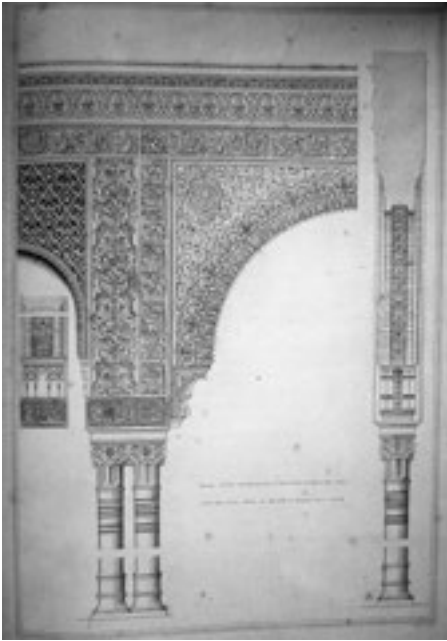
Ahora bien, aunque la decoración islámica basada en formas geométricas y vegetación estilizada es común a toda su cultura y, por tanto, las fuentes pueden provenir de diversos espacios geográficos, en los elementos de detalle del pabellón morisco los referentes más precisos nos llevan a las láminas de la Alhambra de Owen Jones y Jules Goury,⁴⁴ editadas entre 1836 y 1845. Así, el friso superior del interior de la zona bajo la cúpula repite el sistema de círculos entrelazados con piñas que recoge la lámina XVI de la edición de Owen (véanse las ilustraciones 7 y 8).⁴⁵ En general, los elementos geométricos que utiliza Ibarrola proceden de detalles de otras láminas, aunque simplificadas, pero que se acercan a las propuestas cromáticas del inglés con dominio de rojos y oros. El intradós de los arcos con conchas y estilizaciones del árbol del Paraíso también remite a modelos de Owen Jones.⁴⁶

44 Owen Jones y Jules Goury (2001). *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*. Madrid: Akal.

45 *Ibidem*, p. 117.

46 Sobre Owen Jones, véase Juan Calatrava (coord. científica) (2011). *Owen Jones y la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

Ilustración 7. Detalle de la arcada central del Patio de los Leones (Alhambra).



Fuente: Owen Jones y Jules Goury (2001). *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*. Lámina XVI. Madrid: Akal.

Ilustración 8. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Detalle de la decoración.



Fuente: Foto de archivo de YGM.

No obstante, también tenemos que situar en posibles influencias directas las láminas correspondientes a la Alhambra de los «Monumentos arquitectónicos de España» (véase la ilustración 9), proyecto de la Academia de San Fernando de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX del que fueron editados treinta cuadernos

entre 1875 y 1882 por José Gil Dorregaray, siendo los dibujos del monumento nazarí básicos en la concepción de registros estructurales de alzado y decorativos del pabellón de Nueva Orleans.⁴⁷ No podemos constatar dónde pudo visualizar estas imágenes, ya que no hemos podido documentar su presencia en ninguna biblioteca contemporánea mexicana, aunque otra vía podría haber sido el grupo de orientalistas de Puebla de los Ángeles, dado que dicha influencia también está presente en los fumadores de esa ciudad, de manera que hay que considerar, en este sentido, la posible influencia del arquitecto Eduardo Tamariz.⁴⁸

Ilustración 9. Granada. Fuente central y detalles del Patio de los Leones en la Alhambra. Monumentos Arquitectónicos de España.



Fuente: Dibujo de Rafael Contreras Muñoz. Fondo de Grabados, Real Academia de San Fernando, Madrid.

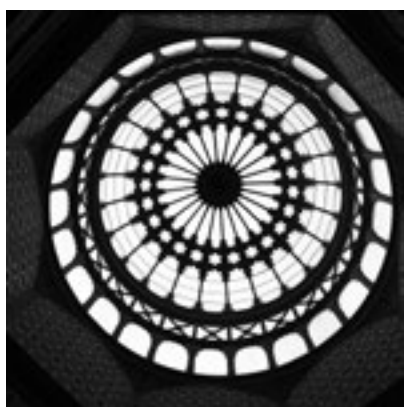
47 Sobre este tema, véase el catálogo de la exposición realizada en la Real Academia de San Fernando entre el 22 de diciembre de 2014 y el 15 de febrero de 2015: Juan Bordes (ed.) (2014). *Monumentos arquitectónicos de España (1852-1881)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También el texto de Javier Ortega Vidal y Miguel Sobrino González (2007). *Monumentos arquitectónicos de España. Palacio árabe de la Alhambra*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

48 Véanse Mónica Martínez y Héctor Erasmo Rojas (2001). «El neoárabe de Eduardo Tamariz», *Artes de México*, n.º 54, pp. 69-73; y José Antonio Terán Bonilla y Luz de Lourdes Velázquez Thierry (2001). «Salones fumadores de Puebla», *Artes de México*, n.º 54, pp. 75-83.

Lo que sí está claro es que desde el principio, y dadas sus formas arquitectónicas, la relación con la Alhambra de Granada fue una constante. Además del texto citado de Eduardo E. Zárate,⁴⁹ en un artículo de *La Ilustración Española y Americana* de 1884 se daba noticia del conjunto de la Exposición de Nueva Orleans, especificándose que uno de los dos edificios que representaban a México se concebía como: «[...] un artístico templete octogonal, de estilo árabe, cuyos lados reproducen exactamente los más bellos arcos de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla».⁵⁰

Como ha señalado José Manuel Rodríguez Domingo en relación con el kiosco (véase la ilustración 10), la concreción formal del mismo «[...] 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”».⁵¹

Ilustración 10. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera. Interior de la cúpula. Ciudad de México.



Fuente: Foto de archivo de YGM.

La colonia de Santa María de la Ribera y la ubicación final del «kiosco morisco»

El hecho de que el pabellón fuera desmontable hizo que la prensa periódica de inicios del siglo XX propagara la idea, sin fundamento, de que el edificio había recorrido otros espacios feriales. La realidad fue que en octubre de 1885, tras la finalización de la Exposición de Nueva Orleans, se arrendó el edificio a un tal Juan de Dios Rodríguez, que iría a la ciudad del Misisipi para proceder a su

49 Memoria de la Exposición de Nueva Orleans escrita por el Sr. Licenciado Eduardo E. Zárate. *Op. Cit.*

50 *La Ilustración Española y Americana* (1884), n.º 41, p. 270.

51 José Manuel Rodríguez Domingo (2007). El modelo alhambrista en el medievalismo arquitectónico del siglo XIX, en *VV. AA. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-Occidentales. El arte y la mirada del otro*. México D. F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 282.

desmontaje, teniendo que ser asesorado por Ibarrola, el cual señalaba en un nuevo informe remitido a Porfirio Díaz el hecho:

[...] de que dicho pabellón es una estructura construida con el mayor cuidado y con gran delicadeza, y la cual requiere para desmontarla tantos cuidados como para armarla; siendo además indispensable el marcar metódicamente todas sus piezas para saber luego dónde se han de colocar; el empaque de los cristales y de las partes de fierro que lo requieren, exige, gran cuidado, y finalmente, aun el arreglo de las diversas piezas en los carros necesita un conocimiento especial de sus resistencias para evitar que se quiebren o averíen.⁵²

El pabellón llegaría a México siendo llevado «[...] a la Alameda Central [véase la ilustración II] de la Ciudad de México como sede de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública y a él acudían los capitalinos a presenciar los sorteos».⁵³ La construcción del Hemiciclo Juárez, inaugurado en 1910, hizo que se volviera a desmontar, para luego trasladarse a la colonia Santa María la Ribera.

Ilustración II. Kiosco morisco en la Alameda, Ciudad de México.



Fuente: Fotografía de Félix Miret. Archivo General de la Nación, México.

Esta colonia surge a partir de 1861 durante el Porfiriato y rompe los límites de la ciudad histórica sobre ejidos y haciendas periféricas. Resto monumental de esta historia sería la denominada Casa de los Mascarones en la calzada de San Cosme (antigua calzada México-Tacuba), construida entre 1766 y 1771 como la residencia campestre de don José Diego Hurtado de Mendoza, conde del valle de Orizaba. Esta arquitectura barroca quedó integrada en un barrio, originalmente,

52 Informes enviados al general Porfirio Díaz. *Op. Cit.*

53 Elisa García Barragán (2001). «Kiosco morisco: evocación de universalidad», *Op. Cit.*, p. 79.

de viviendas historicistas y eclécticas, al modo porfiriano, y de iglesias como la de la Sagrada Familia (1901-1906), de estilo neobizantino, del arquitecto Carlos Herrera. Conjunto arquitectónico que se completaría a partir de los años cuarenta del siglo XX con diseños de *art déco*. Para nuestro interés, destacan por su diseño neoárabe la situadas en Amado Nervo n.º 61 y Gabino Barreda n.º 71 (ya en la colindante colonia San Rafael denominada originalmente como de los Arquitectos y contemporánea a Santa María de la Ribera).⁵⁴

En el centro del plan urbanístico con manzanas rectangulares, se diseñaba una alameda donde recalaría finalmente nuestro «kiosco morisco» (véase la ilustración 12). Como hemos señalado anteriormente, la realización del Hemiciclo Juárez en la Alameda de la capital mexicana obligó a la migración del pabellón hasta la colonia Santa María la Ribera, sufriendo una importante transformación al perder los vitrales que cerraban los vanos, transformando la imagen de espacio acotado en un kiosco abierto en el centro de la plaza, rememorando así algunos antecedentes de prestigio como el realizado por el arquitecto Eduardo Tamariz en Puebla de los Ángeles (1882-1883) con claros elementos neoárabes como los capiteles nazaries.

Ilustración 12. Kiosco morisco en Santa María de la Ribera, Ciudad de México.



Fuente: Foto de archivo de RGV.

De gabinete de curiosidades o de maravillas de carácter translúcido, si atendemos al funcionamiento de los vitrales, la estructura se convertía en kiosco abierto, lo que le permitía instituirse como modelo para otras construcciones con el mismo fin en diversas localidades mexicanas y con resultados estéticos dudosos, pero en los que el neoárabe y el concepto centralizado del espacio están presentes. La imaginación popular corría en paralelo a las nuevas funciones del kiosco, ahora como lugar de conciertos de bandas y orquestas, como salón de baile o lugar de tertulias y encuentros. También lo extraño de sus formas inspiraba leyendas urbanas que incluyen la donación del edificio por parte de algún jeque árabe o referencias

54 También aparecen algunos detalles neoárabes en vanos de la vivienda situada en la calle Enrique González Martínez, n.º 131. Esta casa con aspecto de castillo perteneció al torero Vicente Segura, lo que hace que en la decoración interior aparezcan algunos motivos taurinos (véase Berta Tello Peón [1998]. *Santa María la Ribera*. México D. F.: Clío, pp. 107-108).

a aspectos astrológicos y mágicos, debido a su planta octogonal y al gran número de decoraciones geométricas que tiene este denominado por algunos como «pabellón mahometano».⁵⁵

En 1986, el Instituto Nacional de Antropología e Historia ordenó la restauración de este pabellón, realizada por el arquitecto Ramón Bonfil, y lo decretó monumento histórico. El edificio, llamado a ser efímero por su función primigenia, se convirtió en emblema de un barrio mexicano, valorado por Elisa García Barragán como «espejo de ciertas resonancias coloniales, pero sobre todo del romántico apego al refinamiento de la tradición islámica, este monumento no soslaya sus afanes de cosmopolitismo. Como digno homenaje a la Alhambra, una de las más relevantes obras del mundo y patrimonio de la humanidad, José Ramón Ibarrola revistió su pabellón con un romántico anhelo de universalidad».⁵⁶

Lo curioso es que, habiendo sido elogiado el pabellón por la crítica en el momento de su construcción, el carácter orientalista desapareció en las inmediatas propuestas mexicanas para exposiciones. En un extenso estudio sobre la arquitectura del siglo XIX, coordinado por el arquitecto Carlos Chanfón Olmos, sus autores se preguntan en relación con las propuestas de pabellón para la Exposición Universal de París de 1889:

¿Qué fue lo que llevó a los dos proyectos presentados a concebir sendos pabellones rescatando las formas y perfiles de la arquitectura mesoamericana, cinco escasos años después de haberse elaborado el exitoso proyecto de Ibarrola? Entre este merecidamente elogiado pabellón, pero neomorisco, y los dos últimos no mediaba sino la realización del Monumento a Cuauhtémoc: ¿fue el impacto causado por esta obra el que bastó para imprimirle un sesgo nacionalista a la arquitectura oficial?, ¿fue la presencia del nacionalismo transhistórico la que en el momento del nacimiento de la arquitectura oficial afloró impetuosa, o más bien fue la admiración causada por los últimos descubrimientos arqueológicos?, ¿o fue la conjunción de todo esto, más el acicate de las demás manifestaciones artísticas que en materia de nacionalismo le llevaban a la arquitectura décadas de anticipación? Lo cierto es que México envió a París un proyecto ampliamente conmemorativo de los edificios asentados en los enclaves culturales más destacados de Mesoamérica: Palenque, Papantla, Tula, Chichén Itzá y Xochicalco. Bien podría decirse que los arquitectos mexicanos pasaban lista de presente con el eclecticismismo, pero imprimiéndole su peculiar sello nacionalista indígena.⁵⁷

La realidad es que el orientalismo desapareció de la arquitectura oficial, de manera que el pabellón de Santa María de la Ribera es la primera y la última gran obra en este contexto, con repercusiones en arquitectura privada, mínimamente en

55 Israel Katzman (1973). *Arquitectura del siglo XIX en México*. México D. F.: UNAM, p. 192.

56 Elisa García Barragán (2001). «Kiosco morisco: evocación de universalidad», *Op. Cit.*, p. 79.

57 Carlos Chanfón Olmos (coord. general) (1998). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. El México independiente*, vol. III. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, p. 453.

construcciones religiosas o de ocio, y de forma muy diluida y casi *kitsch*, como ya hemos comentado, en la arquitectura de kioscos que centralizan parques y plazas en poblaciones periféricas.

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

Rafael López Guzmán es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Coordinó, a nivel científico, el proyecto «El legado Andalusi» y dirigió el Máster de Gestión Cultural de la Universidad de Granada. También ha coordinado programas internacionales de posgrado sobre «Gestión y conservación del patrimonio» (Cuba y Colombia). Es vicepresidente del Comité Español de Historia del Arte y del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino. Igualmente, es correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias. En 2014, se le concedió el Premio Andalucía de Investigación «Plácido Fernández Viagas» en reconocimiento a su trayectoria investigadora. Sus publicaciones giran en torno a la época moderna en Andalucía e Hispanoamérica (<www.andaluciayamerica.com>), así como en torno a la cultura islámica y especialmente al arte mudéjar.

Aurora Avilés García, originaria de la Ciudad de México, cursa la Maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Durante seis años, trabajó como investigadora en el Museo Nacional de San Carlos, donde realizó la cocuraduría de las exposiciones *Gramática del ornamento. Repertorios de los siglos XVIII y XIX* en 2009 y *México en los pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)* en 2011, así como la curaduría de la muestra *Aproximaciones al arte español de los siglos XVII al XX*, montada en 2013. Asimismo, fungió como apoyo curatorial y coordinadora editorial en la exposición *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España* en 2012. Entre 2013 y 2014, se desempeñó como investigadora y curadora de exposiciones en el Museo de El Carmen, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Además, es autora de diversos artículos en fuentes especializadas y de divulgación.

RESUMEN

El presente estudio se centra en la participación de México en las exposiciones universales de los últimos años del siglo XIX hasta la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. A través de las arquitecturas que se construyeron en las mismas, se puede observar la creación de la identidad nacional. Específicamente, nos interesa el pabellón morisco que se construyó para la de Nueva Orleans de 1884, en el que se recurrió a la estética neoárabe basándose, a nivel compositivo, en la Cúpula de la Roca de Jerusalén y, a nivel decorativo, en la arquitectura de al-Andalus y, más concretamente, en la Alhambra de Granada.

PALABRAS CLAVE

Exposiciones internacionales, neoárabe, identidad mexicana, alhambrismo.

ABSTRACT

This study focuses on Mexico's participation in international expositions from the late nineteenth century up to the Ibero-American Exhibition in Seville in 1929. Through examining the architecture used in Mexico's constructions for these events, the creation of the national identity can be observed. Of particular interest to us is the Moorish pavilion built for the New Orleans exposition of 1884. Drawing on the neo-Arabic aesthetic, it was based at compositional level on the Dome of the Rock in Jerusalem and, at decorative level, on the architecture of al-Andalus and, more specifically, the Alhambra in Granada.

KEYWORDS

International expositions, neo-Arabic, Mexican identity, Alhambrism.

الملخص

تتمحور هذه حول مشاركة المكسيك في المعارض الدولية منذ السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر و إلى المعرض الإيروأمريكي المنعقد بإشبيلية سنة 1929. بحيث يمكن تبين تأسيس الهوية الوطنية من خلال المعمار الذي بني في تلك الفترة. و يهمننا، بشكل خاص، الرواق الموريسكي الذي بني لأورليون الجديدة سنة 1884، و الذي إعتمد على الجمالية النيوعربية بالإرتكاز، في الجانب التركيبى، على قبة صخرة القدس، و في جانب الزخرفة، على الفن المعماري الأندلسي، و بشكل أدق، على قصر الحمراء بغرناطة.

الكلمات المفتاحية

معارض دولية، نيوعري، الهوية المكسيكية، الدراسات حول قصر الحمراء.

MARIANO FORTUNY Y MADRAZO, EL ÚLTIMO ORIENTALISTA

Guillermo de Osma

Mariano Fortuny y Madrazo (Granada, 1871-Venecia, 1949) es un artista de difícil clasificación y que encaja mal en el discurso que hasta ahora se ha venido haciendo en la historia del arte del siglo XX. Por un lado, es un artista polifacético que experimentó y dejó su impronta en campos tan diversos como la pintura, el grabado, la escultura, la fotografía, la escenografía, la ciencia de la electricidad y la iluminación, el diseño de muebles y lámparas, el diseño de telas y trajes y los aspectos relacionados con su fabricación y producción, etcétera. Uniendo sabiamente el arte, la artesanía, el diseño y la ciencia, dejó registrados más de veinte inventos —desde sus sistemas de iluminación o producción textil hasta un sistema de propulsión de barcos— en la Oficina de Patentes y Marcas de París.

Por otro lado, se mantuvo completamente al margen tanto de las modas como de los movimientos vanguardistas que se suceden vertiginosamente a lo largo del siglo XX y cuyo análisis ha copado la historiografía del arte. Fortuny (véase la ilustración I), con su personalidad, su visión particular del arte y por voluntad propia, va a ser un hombre de su siglo a su manera, de una modernidad indiscutible en muchos terrenos, pero que para nada desdeña, como tantos «modernistas», el pasado o el Oriente, sus dos fundamentales fuentes de inspiración. Para poder trabajar como él quiere fuera de las modas y en cierta manera del tiempo —de su tiempo—, necesita ser independiente y autárquico, para depender de los demás solo en lo mínimo y necesario. Así organiza su centro de producción, todos sus diversos talleres, en el Palacio Pesaro, donde reúne una vasta biblioteca con un importante archivo documental que le va a proveer de ideas y motivos. El interior del palacio tiene más que ver con los grandes talleres de los artistas de fines de siglo XIX que con los estudios de los Picasso, Braque o Schwitters.

Ilustración I. Mariano Fortuny y Madrazo (ca. 1940).



Fuente: Archivo del autor.

Este respeto por el pasado, donde se mueve con naturalidad como si fuera algo muy familiar y del que toma tantos motivos e ideas —desde la cultura micénica hasta los grandes maestros de la pintura que ha copiado en los museos—, tiene mucho que ver con sus ilustres orígenes. Su madre, doña Cecilia de Madrazo, es nieta, hija, hermana de pintores y arquitectos y estará muy presente, al igual que sus tíos Raymundo y Ricardo, en la vida de Mariano. Y, sin duda, su interés por el Oriente, que tendrá una influencia fundamental en muchos aspectos de su obra, no se entiende sin su padre el pintor Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838-Roma, 1874). Aunque más joven, Fortuny y Marsal (véase la ilustración 2) pertenece a la segunda generación de artistas orientalistas, como John Frederick Lewis (1805-1875), Eugene Fromentin (1820-1876), Leon Gerôme (1824-1904) o Benjamin Constant (1845-1902), quienes pretenden representar de modo más «verista» la vida de ese «otro» mundo, fascinante, exótico y terriblemente pintoresco.

Su obra se enmarca en esa particular tendencia que se produce a lo largo del siglo, y que empieza con David y los neoclásicos, en que la mayor parte del arte que se produce hasta la aparición de los impresionistas se caracteriza por no reflejar la vida y la realidad contemporánea. Como dice Richard Muther en su apasionante *History of Modern Painting*, publicada en 1896: «Al principio del siglo XIX, el hombre que no vistiera un uniforme no era un tema digno para el arte a no ser que viviera en Italia como un campesino o un bandido. [...] Esto quiere decir que los pintores fueron o arqueólogos o turistas. Cuando no se sumergían en el pasado, buscaron su romántico ideal en la distancia». Hasta un Delacroix que viajó a Oriente y que inició la boga por el orientalismo pictórico se interesó poco y guardó silencio sobre la sociedad francesa del siglo XIX.

Ilustración 2. Mariano Fortuny y Marsal vestido de árabe.



Fuente: Archivo del autor.

La obra de Fortuny padre se sitúa perfectamente en esa tendencia eclectica y de rechazo al mundo contemporáneo con su temática historicista, italiana, las escenas de género neorococó inspiradas de los siglos XVII y XVIII, los «cuadros de casacas» de los que Messonier y él mismo fueron probablemente sus máximos representantes y, sobre todo, la producción más interesante de su obra: sus cuadros de temática orientalista. Lo del Oriente y el orientalismo era tan vasto y deslumbrante, daba para tanto y para tanta imaginación que cada artista podía descubrir cualidades y aspectos nuevos.

Ciertamente hubo muchos orientalismos. El de ambos Fortuny no fue aventurero ni de grandes viajes al Oriente más remoto o exótico. Fue en cierta medida algo natural que adoptaron sin gestos grandilocuentes ni estéticas amaneradas; poco tienen que ver sus cuadros con las escenas idealizadas de tono sentimental y anecdótico de la multitud de harenes erotizantes, mercados de esclavas, interiores de mezquitas o grandes caravanas que pintaron muchos de sus contemporáneos. Fue un orientalismo de raigambre muy hispánica que hacía suyo ese dicho tan extendido entre tantos viajeros y pintores que vinieron a España a lo largo del siglo de que África empezaba en los Pirineos o la afirmación de Victor Hugo de que España era semiafricana. Esa España que los viajeros percibían como medieval, árabe y bárbara, como viviendo más en el pasado que en el presente, más africana que europea, contrastaba poderosamente con una Europa que la revolución industrial y burguesa estaba haciendo cada vez más gris y homogénea.

Fortuny no tenía que ir muy lejos para encontrar ese elemento exótico. Sin duda, los momentos más felices de su vida los pasó en Granada, donde residió entre 1870 y 1872. Ahí nace su hijo Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), que adaptaría posteriormente como marco para su vida y su obra otra ciudad muy marcada por su proximidad con lo exótico y lo oriental, la Venecia de principios del siglo XX, la Venecia «cargada del precioso Oriente» de Proust, quien sería el exégeta más lúcido de su original producción como creador de trajes y telas.

Como bien ha explicado Edward Sullivan,¹ el orientalismo español, y particularmente el fortuniano (véase la ilustración 3), fue como una extensión de su propia personalidad al recrear en sus cuadros, o en el caso de la arquitectura española del siglo XIX con sus estilos neomudéjar o neomozárabe, un momento particularmente brillante de su historia, el pasado árabe, lo que reflejaba una búsqueda de una cierta identidad nacional. Esa extensión de sí mismo se traduce naturalmente en el territorio que visita y que le va a proveer de temas pictóricos: Andalucía y el norte de África español.

El primer viaje a Marruecos lo realiza en febrero de 1860 al recibir el encargo de la Diputación de Barcelona para hacer estudios de las batallas de la Guerra Hispano-Magrebí. Fortuny fue como reportero gráfico en una misión de carácter topográfico con el objetivo de representar las gestas bélicas de los voluntarios catalanes y los militares españoles.

1 Edward J. Sullivan (1981). «Mariano Fortuny y Marsal and Orientalism in Nineteenth-Century Spain», *Arts Magazine*, 55 (8), pp. 96-101.

Fortuny aprovechó su estancia para hacer cientos de croquis, apuntes y esbozos no solo de los escenarios militares, sino de tipos, arquitecturas o de los luminosos paisajes norteafricanos. Estos apuntes son desarrollados en su estudio romano cuando realiza los primeros grandes cuadros orientalistas, como las dos versiones de *La fantasía de la pólvora* (1866), más libre, colorista y personal, que anuncia al gran Fortuny orientalista. 1866 es un año fundamental para el artista: conoce al marchante Adolphe Goupil, que promocionará su obra en París, Inglaterra y los Estados Unidos, obra que alcanzará precios fabulosos, y entra en el círculo familiar de los Madraza, la dinastía artística más influyente de la España isabelina. Don Federico, magnífico pintor y director del Prado, admira la calidad de su obra, pone a su disposición su estudio y lo apoyará en su futura carrera. Intima con su hija Cecilia, con la que contrae matrimonio al siguiente año.

En 1870, viaja con su cuñado Ricardo de Madraza a Sevilla, vía Córdoba, y de ahí a Granada. El resto de la familia llega poco después, donde residirán más de dos años. El contacto con la luz de África y del sur de España dará sus frutos en un lenguaje mucho más vigoroso y potente a base de una pincelada de toque corto, precisa pero nerviosa, casi impresionista.

Ilustración 3. Acuarela *El vendedor de tapices* (fecha en 1870).



Fuente: Obra de Mariano Fortuny. Museo de Montserrat, donación V. Sala Ardiz.

Granada supondrá una mayor libertad y el pintar al aire libre con la luminosidad y las fuertes sombras de la luz local hará que la pintura, no tanto los temas, sea la protagonista.

Así, en las obras de estos años, de las últimas de su producción orientalista, los elementos anecdóticos y narrativos pasarían a un segundo plano. Gracias a un permiso especial, los cuadros los pinta en la propia Alhambra, donde improvisa un estudio. Como escribe a su amigo Sopena: «Mi cuadro *El tribunal de la Alhambra* es bastante luminoso y creo da bien la idea del sitio (como debía estar) y por lo mismo puede que

no guste a los franceses; ya ha llegado a París y estoy esperando el fallo». ² Está mucho más interesado en la impresión, en los efectos de luz, en la naturalidad de la representación, que se aleja de la idealización escapista de la gran mayoría de los pintores orientalistas contemporáneos. Al mismo tiempo, está obsesionado por la reconstrucción de la arquitectura y de los elementos que intervienen en el escenario, como los objetos, las armas y los trajes, lo que tiene mucho que ver con la visión culta del gran coleccionista que ha llegado a ser. Esta pasión que ha ido desarrollando desde su primer viaje a Marruecos y que le lleva a acumular gran cantidad de raras ediciones bibliográficas, armas, tapices, cerámica hispano-morisca y tejidos antiguos culmina en los años granadinos, donde encuentra en chamarileros y particulares algunas de las piezas más extraordinarias de su colección, como el espléndido jarrón nazari hoy en el Ermitage o el azulejo Fortuny (en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid), con motivos vegetales y animales estilizados que inspirarían uno de los terciopelos estampados de su hijo, Fortuny y Madrazo, años más tarde.

Todos estos objetos decorarían su estudio romano de la vía Flaminia (véase la ilustración 4), que respondía a una cierta tipología de estudio de artista exuberante y abarrotado de una manera ecléctica y pintoresca con tapices, lámparas, cerámicas, armas, armaduras, cascos, telas, cuadros, objetos de todo tipo que había ido acumulando en todas las ciudades donde vivió o viajó. Era como si hubiera querido recrear el Oriente exótico y deslumbrante no solo en sus cuadros, sino en su espacio vital, su casa-estudio. Ya no era necesario viajar a Oriente, porque el Oriente estaba en su propia casa. Ese rechazo escapista de la época que le había tocado vivir se encarna en su estudio.

Ilustración 4. Interior del estudio de Fortuny y Marsal en Roma.



Fuente: Biblioteca Nacional de España.

2 Citado en Mercè Doñate, Cristina Mendoza, Francesc M. Quilez i Corella y Museu Nacional d'Art de Catalunya (2004). *Fortuny: (1838-1874)* [Catálogo de exposición, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona del 17 de octubre de 2003 al 18 de enero de 2004]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 254.

Esta misma estética y filosofía la reproducirá su hijo Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) en la casa-taller de su palacio veneciano, hoy Museo Fortuny (véanse las ilustraciones 5 y 6). De la misma manera, el hijo utilizará grandes telas y tapices para cubrir las paredes y compartimentar los espacios del *Palazzo* Pesaro-Orfei en el veneciano campo de San Benedetto. Lo llenará con el mismo hórro vacui de cuadros, muebles, objetos exóticos, muchos heredados de su padre, otros diseñados y producidos por él como muebles, lámparas, sus trajes y tejidos mezclados con telas antiguas, cuadros propios y cuadros de su padre. Allí organizará, como una torre de marfil, lejos del mundanal ruido, sus diversos talleres de pintura, de grabado, de fotografía, de luminotecnia, de estampación de telas, de confección de trajes, laboratorios y una espléndida biblioteca con una vastísima documentación que le servirá de archivo de ideas.

Es curioso cómo el hijo, que tiene solamente tres años cuando muere su padre, mantiene vivo no solo el recuerdo y muchos objetos heredados, sino también esa actitud de cierta desconfianza hacia el mundo que le rodea.

El Oriente colonizado y «domado» por los europeos ha perdido, a principios del siglo XX, el poder de seducción que tenía un siglo antes; pero Fortuny, como había hecho su padre, vuelve a recrear el «Oriente», en un sentido más metafórico, en su propio estudio.

En el delicioso cuadro que pinta el padre de sus dos hijos en el salón japonés (Museo del Prado, Madrid), están María Luisa con seis años y Marianito con tres, rodeados de las «chinoseries» que cubren las paredes y jugando inocentemente sobre un diván «japonés». Marianito está tapándose con una tela, sin duda de la colección paterna. De una manera premonitoria anuncia su interés por el mundo textil, que será sin duda el terreno creativo donde dejará su obra más fecunda e interesante.

A la muerte de su padre, doña Cecilia decide abandonar Roma para instalarse en París, donde vive su hermano Raimundo de Madrazo (1852-1917). Madrazo es un afamado retratista, pintor de la *Belle Époque* y de los temas en boga de ese momento, la vida elegante de los salones, bailes, mascaradas, etc., con una profunda formación académica que transmitiría a su sobrino. El joven Fortuny conoce a varios de los pintores amigos y contemporáneos de su padre, como el orientalista Benjamin Constant, cuyo estudio frecuenta, Paul Baudry y Jean Louis Meissonier. Copia en los museos los cuadros de los maestros del pasado desinteresándose de las polémicas del arte moderno. En 1889, su madre decide instalarse en Venecia en un pequeño palacio en el Gran Canal, el *Palazzo* Martinengo, centro de reunión de familiares y amigos españoles, pero también de ilustres viajeros como Henry de Regnier, Reynaldo Hahn, Marcel Proust o Paul Morand, quienes han dejado testimonios de su particular ambiente, con una atmósfera «muy española».

La Venecia finisecular, decadente pero inspiradora, era un lugar de encuentro de gran parte de la élite social y artística de la época. Allí se encuentran D'Annunzio, Rilke, Thomas Mann, Henry James, la marquesa Casatti, los Polignac, los Hohenlohe, la condesa Martine de Behague... Pero Venecia es, sobre todo, el recuerdo digno y vivo de su grandioso pasado, orgullosa de sus Carpaccio, Bellini, Tiziano, Veronese, Tiepólo, celosa de sus legendarios decoradores, tejedores,

tintoreros, orfebres y artesanos. Todo un mundo que, además de inspirar a Fortuny, le va a afianzar todavía más en su concepción atemporal del arte que determinará sus principales fuentes de inspiración, el pasado, particularmente las culturas mediterráneas preclásicas, la Grecia clásica, el Renacimiento, la Venecia del XVI y las culturas no occidentales —el Oriente— desde Japón hasta el mundo árabe.

Como pintor y grabador tocará los géneros más variados, el retrato, el paisaje, las composiciones alegóricas y los temas wagnerianos que le acercan al simbolismo de un Böcklin. Pronto se interesa por los procedimientos técnicos y elabora sus propios pigmentos, perfeccionando así las técnicas del grabado.

En 1892, aleccionados por el pintor Rogelio de Egusquiza (1845-1915), amigo de su padre que está artísticamente en la órbita fortunyana y que se ha reconvertido —de una manera casi mística— en un ferviente wagneriano, acuden acompañados por él a Bayreuth, donde atienden a las representaciones de los dramas wagnerianos.

Wagner se convierte en un ídolo y sus teorías del arte total le abren nuevos horizontes. Decepcionado por los anticuados sistemas de representación teatral de Bayreuth, comenzó a experimentar en los talleres de su *palazzo* con unos sistemas de iluminación escénica, basados en las propiedades de la novedosa luz eléctrica.

Ilustraciones 5 y 6. Interior del Palacio Pesaro degli Orfei, hoy Museo Fortuny: la biblioteca y lámparas de inspiración oriental en el salón central, diseñadas por Fortuny y Madrazo.



Fuente: Fotografías de Eduardo Momeñe.

En 1901, patenta un sistema de iluminación escénica que utiliza un sistema de luz indirecta a colores. Este descubrimiento lo completa con la realización de la «Cupola Fortuny», la cual abre el camino de la escenografía moderna. El sistema tendrá un gran éxito y se adaptará en muchos teatros europeos. Comienza a colaborar con su amigo D'Annunzio en diversas producciones teatrales para las que empieza a diseñar sus primeros trajes.

Dentro de la problemática del orientalismo —o más bien de la actitud orientalista—, se olvida o se menciona de pasada el tema fundamental de la vestimenta. En ese escape hacia lo exótico, en esa búsqueda de otra identidad, el traje juega un papel fundamental.

El vestido es, a fin de cuentas, el elemento más revelador de la actitud del hombre respecto a sí mismo y de lo que le gustaría ser o parecer. El traje, que en esencia no es otra cosa que una segunda piel, es sin duda el producto creado por el hombre —por muchas razones, en primer lugar, para cubrirse y protegerse de los elementos, pero también para diferenciarse o paradójicamente para representarse como parte de un colectivo, para marcar su estatus, su posición social o a fin de cuentas, su propia personalidad— que está más íntimamente ligado a él. Es algo absolutamente imprescindible, lo que no sucede con ningún otro objeto diseñado por el hombre, ya sea funcional o artístico, y por lo tanto el más profundamente revelador de su personalidad, de sus anhelos y de cómo desea ser percibido por él mismo y por los demás.

Lo que está claro es que a una gran parte de los artistas del siglo XIX, de igual manera que habían rechazado su propia época, la moda que les tocó vivir y vestir, sobre todo la moda masculina, les parecía francamente fea.

Esa incapacidad de asumir aquello que llevaban puesto todos los días, la levita negra, los pantalones rectos grises, el sombrero de copa, «horribles chimeneas» según el pintor E. Millais, producía un rechazo a veces agresivo y radical y, con ello, la necesidad de buscar algo diferente con lo que se pudieran identificar. El pasado fue una de las fuentes de inspiración: las túnicas plisadas griegas y romanas eran a los ojos de los artistas mucho más nobles, dignas, estéticas y naturales; y el traje medieval, más pintoresco y variado que las crinolinas o polisonas de las encorsetadas damas victorianas, con sus siluetas artificiales.

El otro polo donde podrían encontrar una vestimenta opuesta y diferente a esa «intolerable» y «horrorosa» vestimenta contemporánea era el mundo exótico del norte de África o el Oriente con sus chilabas, *burnouses*, dolmanes, abaias, chales de cachemira o quimonos coloristas y pintorescos y que no cambiaban al ritmo de la moda impuesta por los modistos de Londres o París. Sin duda, en muchos casos había algo de disfraz al preferir estas vestimentas pintorescas o historicistas. Ya hemos visto cómo muchos artistas no solo prefirieron estas vestimentas para sus representaciones pictóricas, sino que ellos mismos las adoptaron y se fotografiaron o retrataron vestidos de árabes, turcos, gitanos o majos. Pero no cabe duda de que esta sed «orientalista» que influyó tanto en el arte, en la arquitectura, en el diseño y al final también en la moda —las telas *liberty* o la moda por los chales de cachemira del Segundo Imperio— formó la visión estética y la filosofía vital de tantos artistas de la segunda mitad del siglo XIX. Los Fortuny no fueron una excepción, al contrario, el hijo tradujo esta visión en sus propias creaciones textiles e indumentarias. Así, las culturas orientales e islámicas supusieron para Fortuny y Madrazo un rico germen de ideas: el quimono japonés, la túnica copta, el *aba* árabe, el *burnous* magrebí, el caftán oriental, la chilaba marroquí, el dolmán turco, la *yuba* musulmana y la *kurta* o el sari indio fueron transformados por él en una extensa colección de prendas de vestir.

Fortuny padre fue un gran coleccionista de tejidos. Esta colección pasaría a su viuda doña Cecilia de Madrazo y, posteriormente, a su hijo, a quien le serviría sin duda de inspiración para muchas de sus propias creaciones, como la espléndida serie de tejidos epigráficos de clara inspiración islámica (véanse las ilustraciones 7 y 9).

En sus cuadros, Fortuny padre recrea los ambientes de la corte de la Alhambra con un detalle casi científico. Los elementos que componen el marco de sus escenas, que recrean aspectos de la vida árabe de la España musulmana, están estudiados al detalle, la arquitectura, los azulejos, los objetos de cerámica o de plata y, por supuesto, las telas y los trajes. Esta atracción por el exotismo, la cultura del otro, que los pintores orientalistas, como Fortuny, viven como una necesidad será para Fortuny hijo una fuente de inspiración fundamental.

Ilustraciones 7, 8 y 9. Telas de inspiración árabe y otomana.



Fuente: Fotografías de Eduardo Momeñe.

Para Fortuny y Madrazo, con esa filosofía tan personal del arte en la que el tiempo y el espacio son tan aleatorios y relativos, pasar de la ficción a la realidad, del traje para la escena teatral, del traje exótico, de la túnica de una *korai* griega o de la capa de un personaje de un cuadro del Renacimiento al vestido para una mujer de carne y hueso, para la mujer de su época (véase la ilustración 10) —según su visión original y ajena al mundo de la moda de principios de siglo— fue igual de fácil que para su padre recrear el pasado o lo árabe en sus cuadros. Este proceso lo describe admirablemente Proust:

En los hombros de uno de los *Compañeros de la calza*, que se distinguía por los bordados de oro y de perlas que dibujan en la manga o en el cuello el emblema de la gozosa hermandad a la que estaban afiliados, había reconocido la capa que Albertina tomó para ir conmigo en coche descubierto a Versalles [...]. Y de este cuadro de Carpaccio lo había tomado el genial hijo de Venecia, de los hombros de este *Compañero de la Calza* lo quitó para echarlo sobre los hombros de tantas parisienses, que ciertamente ignoraban, como hasta entonces lo ignoraba yo, que el modelo existía en un grupo de señores, en

el primer plano del *Patriarca de grado*, en una sala de la Academia de Venecia.³

Ilustración 10. Capa de terciopelo de seda de inspiración renacentista.



Fuente: Fotografía de Eduardo Momeñe.

Los trajes de Fortuny cortados en rectángulo o en forma de *T* cuelgan de los hombros de las mujeres de una manera totalmente natural, adaptándose a las formas del cuerpo sin los falsos pudores de la moda contemporánea —estamos a principios del siglo XX— y permitiendo una plena libertad de movimientos.

A partir del *Delphos*, túnica de satén de seda de infinitesimales pliegues creada hacia 1907, Fortuny desarrolla el resto de sus diseños de inspiración neoclásica, medievalizantes, copta o islámica. Para cubrir estos «impúdicos» trajes, desarrolla una línea de chaquetas, abrigos, mantos y capas en gasa, seda y terciopelo estampados con motivos cretenses, árabes, renacentistas o barrocos de colores suntuosos y cambiantes con la luz que consigue al teñirlos capa tras capa, como las veladuras de un cuadro, y enriquecidos con aplicaciones de plata y oro con técnicas artesanales cuyos secretos se guardó bien de descubrir, a pesar de patentar sus procedimientos en París.

A principios del siglo XX, hubo un cierto *revival* orientalista en el arte, el diseño y la moda. A pesar de que artistas fundamentales en la historia del arte moderno como August Macke, Paul Klee o Henri Matisse viajan al norte de África y caen como sus antecesores seducidos por la luz y el exotismo, ya no van buscando el escaparse de su tiempo ni su realización a través de otras culturas. El Oriente con la coloniza-

3 Marcel Proust (1954). *À la recherche du temps perdu... 3. La prisonnière. La fugitive. Le temps retrouvé texte...* [En parte inédita, construida sobre los manuscritos autografiados, variantes, notas críticas, introducción, resumen, índice de nombres y de lugares, cronología]. Pierre Clarac y André Ferré (eds.) [Prefacio de André Maurois]. París: Librairie Gallimard, p. 647 (para la versión en castellano, véase Marcel Proust [1968]. *La fugitiva* [Traducido por Consuelo Berges]. Madrid: Alianza Editorial).

ción, el progreso, la facilidad del viaje y la primera globalización ha perdido gran parte de su capacidad de encantamiento. En vez de ir a Oriente, lo oriental hace su entrada en Europa, especialmente con esa explosión de color, extravagancia y libertad que supusieron los ballets rusos a partir de la primera temporada parisina de 1909. La «*intelligentsia*» y la élite parisina y la europea después redescubrieron la novedad de lo exótico y fueron una vez más seducidos. El impacto de los ballets «bárbaros» y orientales con sus decorados y trajes de Bakst, Goncharova, Lario-nov, sus ritmos sincopados, sus movimientos arrítmicos fue inmediato. Muchos de los artistas más relevantes de la vanguardia como Gris, Picasso, Braque, los Delaunay, Matisse, Lèger, Derain o Gabo colaboraron con Diaghilev.

La moda con Paul Poiret al frente y el diseño enseguida se hicieron eco de esta nueva estética. En la moda, se tradujo en una mayor libertad en las formas, en un colorismo más violento en las telas y en la aparición de un nuevo repertorio como los turbantes, las faldas pantalón, las «faldas-harén» o los mantos persas, de cuyo máximo exponente sería el propio Paul Poiret.

Sin duda, este movimiento ayudó a la aceptación y difusión de los trajes de Fortuny, que en un primer momento habían vestido a las mujeres más liberadas, como Isadora Duncan, Eleonora Duse o Ruth St. Denis, y que ahora vestirían a las mujeres del gran mundo o las grandes actrices de Hollywood, como Lillian Gish, Ethel Barrymore o Natacha Rambova.

Cuando en 1920 Fortuny abre su tienda en París, edita un pequeño folleto en el que bautiza sus vestidos con nombres como «scheherazades», «chaquetas persas», «abaias de terciopelo» que expone junto a lámparas «coptas y sarracenas», lo que anuncia claramente su origen (véanse las ilustraciones II y I2).

Ilustraciones II y I2. Almohadones de terciopelo de seda y *bournous* de inspiración norteafricana.



Fuente: Fotografías de Eduardo Momeñe.

Ilustración 13. La actriz y modelo Lauren Hutton, con el *bournous* de la ilustración 12.



Fuente: Fotografía de Barry Latigan.

Proust —que debió de conocer a Fortuny en Venecia o en París a través de sus amigos comunes, Cocó de Madrazo, primo del artista y Reynaldo Hahn, cuya familia guarda un abrigo de gasa de seda con motivos árabes de Fortuny que perteneció al escritor— fue sin duda el que más lúcidamente analiza las claves de los vestidos y la capacidad del artista de transformar a través del vestido tanto a la mujer que lo lleva como al espectador que los contempla:

Ahora bien, aquellos vestidos, aunque no eran esos trajes verdaderamente antiguos con los que las mujeres de hoy parecen un poco disfrazadas y que es bonito guardar como piezas de colección (yo buscaba uno así para Albertina), tampoco tenían la frialdad de la imitación de lo antiguo. Eran más bien a la manera de las decoraciones de Sert, de Bakst y de Benois, que en aquel momento evocaban en los bailes rusos las épocas de arte más amadas con obras impregnadas de su espíritu y, sin embargo, originales; de la misma manera, los trajes de Fortuny, fielmente antiguos pero poderosamente originales, evocaban como un decorado, pues este había que imaginarlo, la Venecia toda llena de Oriente donde aquellos trajes se llevaron, evocando, mejor que una reliquia en el Sagrario de San Marcos, el sol y los turbantes, el color fragmentado, misterioso y complementario.⁴

4 Marcel Proust (1954). *À la recherche du temps perdu... 3. La prisonnière. La fugitive. Le temps retrouvé texte... Op. Cit.*, p. 369.

El oriente decimonónico visto por los ojos occidentales ha recorrido un largo camino.

De los temas pintorescos, más escapistas y fantaseados, otros más «veristas», con intención documental, hemos evolucionado de la mano de Mariano Fortuny y Madrazo, quizá el último gran orientalista, a un Oriente reinterpretado y puesto al día. En un Oriente del siglo XX que se acerca, a través de la decoración de casas, museos o los nuevos palacios y a través de la vestimenta de la mujeres, a nuestra vida real y cotidiana. Este Oriente —de un Fortuny y Madrazo— ha dejado de ser una fantasía para convertirse en un objeto, en algo de uso que puede llegar a convivir con nosotros.

El artista, con su trabajo y su sabiduría, ha sabido insuflarle nueva vida al conseguir que sus telas, sus trajes o sus lámparas sean objetos modernos, actuales y en cierta manera atemporales, como lo es su fuente de inspiración.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Guillermo de Osma (Bilbao, 1953) es historiador del arte, galerista, comisario de más de setenta exposiciones (entre las que destacan las monográficas dedicadas a Maruja Mallo, Oscar Domínguez, Joaquín Torres-García y la pintura española de vanguardia) y autor de, entre otras publicaciones, *Mariano Fortuny. His life and Work* (Aurum Press/Rizzoli, 1980); *Mariano Fortuny, Proust y los ballets rusos* (Elba, 2010); y *Mariano Fortuny: arte, ciencia y diseño* (Ollero y Ramos, 2012). Igualmente, es presidente de la Fundación Bemberg de Toulouse.

RESUMEN

Mariano Fortuny y Madrazo fue un artista multidisciplinar: pintor, grabador, fotógrafo, escenógrafo, técnico de iluminación eléctrica, inventor y diseñador de telas y trajes legendarios que revolucionaron el mundo de la moda. Una de sus grandes influencias fue el Oriente desde el norte de África hasta el Lejano Oriente. En gran parte, este interés, que marcó profundamente su obra, le vino de su padre, el famoso pintor orientalista Mariano Fortuny y Marsal.

PALABRAS CLAVE

Mariano Fortuny y Madrazo, orientalismo, artista multidisciplinar.

ABSTRACT

Mariano Fortuny y Madrazo was a multidisciplinary artist: painter, engraver, photographer, stage designer, electrical lighting technician, and inventor and designer of legendary fabrics and garments that revolutionised the fashion world. He was heavily influenced by the Orient, spanning North Africa to the Far East. By and large, this interest, which profoundly defined his work, came from his father, the famous Orientalist painter Mariano Fortuny y Marsal.

KEYWORDS

Mariano Fortuny y Madrazo, Orientalism, multidisciplinary artist.

الملخص

يعد ماريانو فورتوني إي مدراتو فنانا متعدد الإختصاصات، فهو رسام، و نقاش، و مصور، و سينوغرافي، و تقني إنارة كهربائية، و مخترع و مصمم القماش و الأزياء الأسطورية التي أحدثت ثورة في عالم الموضة. و قد تاثر كثيرا بالشرق من شمال إفريقيا إلى الشرق الأقصى. و يرجع هذا الإهتمام، في جانبه الأكبر، و الذي طبع أعماله بشكل عميق، إلى والده ماريانو فوتوني إي مارسال، الرسام المستشرق الشهير.

الكلمات المفتاحية

ماريانو فورتوني إي مدراتو، الإستشراق، فنان متعدد الإختصاصات.

LA GRAN MEZQUITA DE PARÍS. UN PROYECTO POLÍTICO DE ARQUITECTURA MAURESQUE EN LA FRANCIA DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES Y COLONIALES¹

José Antonio González Alcantud

Durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros treinta años del XX, París se fue convirtiendo en una imagen de lo mismo que quería representar. Si se la quería como una exposición permanente de lo más novedoso y exótico llevado a ella a través de las exposiciones universales y coloniales, finalmente en una suerte de imagen invertida acabó ella misma siendo objeto de atención en cuanto urbe dotada de todas las cualidades del exotismo y de la novedad. Gaston Bergeret escribió de esta forma un *Journal d'un nègre à l'Exposition de 1900*, en donde un hombre de color vestido con levita y sombrero de copa, según se puede apreciar en las 79 acuarelas de Henry Somm que lo ilustran, recorre el evento expositivo. Su pensamiento es el siguiente: «Una exposición debe ser más grande que la precedente. Llegará un día en el que la exposición será París. Esto será económico: no habrá necesidad de cerrarla con muros. Los parisinos no pagarán por entrar en la exposición puesto que estarán dentro, pero darán un ticket para salir. Serán a la vez exponentes, expuestos y visitantes», incluso a la vista de sus contemporáneos.² Así pues, París resultaba víctima de su propia bulimia exotista y colonial. Sirva lo anterior de preámbulo al tema que nos mueve: la gran Mezquita de París en el marco de las exposiciones universales y coloniales.

Entre los hitos que precedieron a la construcción de la gran Mezquita de París (véanse las ilustraciones 1 y 2), hay que otorgar un lugar señero al nacimiento, en 1841, de la Société Orientale como una continuación lejana de los planes de Bonaparte para Egipto. Sus fines declarados eran el conocimiento científico, el apoyo a la expansión francesa y a la «investigación», en el pleno sentido de espionaje político. Entre los miembros fundadores rezaban personalidades como los escritores Chateaubriand, Hugo y Lamartine; además de los pintores orientalistas Vernet, Dauzat y Decamps, del ingeniero Lesseps y del general Bugeaud. Entre las ideas que barajarán los societarios de la Orientale en 1846, se encontraba el dar satisfacción a los musulmanes residentes en París y Marsella con la creación de sendas mezquitas en estas ciudades, las más marcadas por la relación con el mundo islámico. Los debates sobre la compatibilidad o no del islam con la sociedad francesa se sucedieron en el seno mismo de la sociedad.³ En el acta fundacional de la Société Orientale sus fines se presentan sin ambages estrictamente como políticos, destinados a combatir la ignorancia de la opinión pública sobre los intereses

1 Este texto corresponde a los resultados parciales de los proyectos de investigación: Proyecto I+D+i «Proceso de modernización en las artes y artesanías marroquíes y sus conexiones con Andalucía, 1956-2012» (HAR2012-39327, Ministerio de Economía y Competitividad); y Proyecto de Excelencia «Tres vectores de transición a la modernidad en Marruecos y Andalucía en perspectiva comparada» (PII-HUM-7827, Junta de Andalucía).

2 Gaston Bergeret (1901). *Journal d'un nègre à l'Exposition de 1900*. París: L. Carteret, p. 5, [con 79 acuarelas originales de Henry Somm].

3 Mohammed Telhine (2010). *L'islam et les musulmans en France. Une histoire de mosquées*. París: L'Harmattan.

franceses en toda la cuestión oriental, sobre todo en lo referente a la rivalidad con Inglaterra.⁴ En fin, la *Oriente* era una sociedad consagrada al espionaje y la propaganda puramente chovinistas.

Ilustración 1. La Mezquita de París en 2012.



Fuente: Foto del autor.

Ilustración 2. Detalle del trabajo artesanal en la Mezquita de París en 2012.



Fuente: Foto del autor.

El grupo más activo en promover, de una manera que podríamos catalogar hasta cierto punto de no colonial, habida cuenta de la inclinación procolonial de la *Société Orientale*, fue el grupo positivista o comtiano. A él pertenecía el primer diputado francés convertido al islam, e igualmente personalidades como el turco Ahmed Riza. Este último tendría varias intervenciones, en el fin de siglo en París, en las que defendería la necesaria entente entre la República Francesa y los intereses de los musulmanes. En 1891, le fue encargada una alocución ante la tumba del fundador del grupo positivista, Auguste Comte, y asistía regularmente

4 *Société Orientale de France (1842). Revue de l'Orient. Bulletin de la Société Orientale. Tomo primero, p. 114.*

La gran Mezquita de París. Un proyecto político de arquitectura *mauresque* en la Francia de las exposiciones universales y coloniales

a las reuniones de la sociedad positivista de París y a las sesiones del Collège Libre des Sciences Sociales de la misma orientación.⁵

Soterradamente también se ha querido ver la influencia en otros grupos como los esotéricos partidarios de la gnosis, entre quienes sobresale René Guénon, quien a partir más o menos de 1910 se convirtió al islam con el nombre de sheyj Abd al-Wahib, habiendo sido iniciado en la tariqa sufi Shadhiliya por el sheyj Sala mar-Radi.⁶ Las conexiones de la gnosis con algunas ramas de la francmasonería serían un factor que contribuiría a facilitar las autorizaciones del Ayuntamiento de París, sobre todo.

Casi medio siglo después en dirección similar a la Orientale se dirigía el Comité de l'Afrique Française, formado para mantener el aliento procolonial en la Exposición Universal de 1889. Entre sus fines, una vez más, estará la promoción de la mezquita parisina. En mayo de 1895, promovido por este comité, se llama mediante la firma de 25 personalidades, entre las que se cuenta al pintor orientalista Benjamin Constant, al arabista Henry de la Lamartinière y al arquitecto Henri Saladin, bajo la presidencia de Jules Cambon y con las vicepresidencias de Théophile Delcassé y del príncipe Roland Bonaparte, a la formación concreta de la mezquita. Desde el exterior del comité, destaca el apoyo a los proyectos de mezquita del eminente islamólogo Louis Massignon, quien a pesar de su ferviente catolicismo, corregido por la mística, se ha convertido en «un defensor de los indígenas» en los años veinte, sobre todo después de haberse inclinado abiertamente por los métodos comprensivos de colonización de Lyautey.⁷ Le fueron encargados los primeros proyectos de mezquita a Saladin. La agitación antimezquita de la prensa no se hizo esperar, alimentada por los sucesos de hacía un año de las masacres armenias a manos otomanas.⁸ El asunto quedaba de esta manera problematizado.

No obstante el apoyo de una parte de la élite francesa, en particular de la parisina, el interés por dar a conocer el mundo oriental, más en concreto musulmán, seguía siendo muy escaso. Cuando medio siglo después de constituirse la Société Orientale se pensaba en la escasa presencia del arte musulmán en París, se hacía con motivo de la Exposición de Arte Musulmán realizada en 1893 en el Palacio de la Industria de los Campos Elíseos bajo la presidencia del apasionado procolonial Jules Ferry. Fue el conservador del Museo del Argel, M. Marie, el principal promotor del evento. En el preámbulo del catálogo, se decía que esta manifestación «presenta por primera vez un conjunto de manifestaciones de arte decorativo que han sufrido la influencia del islamismo», ya que este arte «muy desdeñado comienza a provocar en Europa un movimiento de opinión análogo a aquel del que se beneficiaron hace 25 años las artes del Extremo Oriente».⁹ Se apunta entonces hacia la necesidad de crear dos museos de arte islámico en Francia, uno en el Louvre y otro en Marsella, una vez más las ciudades claves desde los puntos de vista colonial

5 Sadek Sellam (2006). *La France et ses musulmans. Un siècle de politique musulmane 1895-2005*. París: Fayard, pp. 36-39.

6 Didier Hammoneau (2014). *L'Islam et la France: de Napoléon à René Guénon*. París: Dar Albouraq, p. 268.

7 Christian Destremau y Jean Moncelon (2001). *Louis Massignon*. París: Perrin, pp. 255-259.

8 Mohammed Telhine (2010). *L'Islam et les musulmans en France. Une histoire de mosquées*. Op. Cit.

9 Georges Marye (1893). *Exposition d'Art Musulman. Catalogue officiel*. París: Imprimerie A. Bellier.

y musulmán. Se esgrime, además, que Francia, como potencia colonizadora, está obligada a proteger las artes indígenas tal como lo hacía en su propio país.

En 1903, la Union des Arts Décoratifs volverá sobre el particular, y en esta ocasión uno de los comisarios de la nueva exposición, Gaston Migeon, encargado de estudiar las colecciones de arte islámico del Louvre, reflexionará sobre el hecho de que las exposiciones precedentes, comenzando por una habida en la Exposición Universal de 1878, respondían a una cierta falta de criterio, pues se mezclaban objetos insignificantes fácilmente catalogables de «*souvenirs*» por los viajeros con piezas más valiosas. La crítica a la exposición del 93 no se dejó esperar:

M. Marie había sin duda llegado a reunir un gran número de objetos en los que se manifestaba la riqueza, la fantasía y el gusto que los pueblos del Oriente habían siempre aportado para decorar sus objetos de uso; allí se encontraban objetos del más alto y el más noble valor artístico. Pero parecía que se trataba un asunto vacío y sin discernimiento, y que una selección rigurosa no había atemperado suficientemente el deseo de los trotamundos, que habían querido mostrar públicamente las cosas que habían adquirido en sus paseos por los bazares de Oriente. Cuando algunos apasionados de este arte maravilloso [...] me comunicaron, hace algunos meses, la idea de hacer una Exposición de Artes del Islam, hubo de inmediato un acuerdo unánime de no repetir los errores.¹⁰

Se ha adjudicado a motivos externos, como la crisis con Turquía por la masacre de los armenios o la inestable situación argelina, y a otros internos, como la crisis abierta por el *affaire* Dreyfus —que unió a republicanos y católicos franceses—, la parálisis del proyecto de mezquita parisina, que solo comenzará a ser retomado a partir de 1905 cuando ciertos medios vinculados a la Mezquita al-Azhar de El Cairó, y más en particular la prensa cairota, comenzaron a hablar de la iniciativa de hacer una gran mezquita en París.¹¹ En ese año se aprueba la ley de la laicidad francesa, cuya apuesta radical por la secularidad en cierta forma estaba en contradicción con el proyecto de mezquita, al suponer esta un reconocimiento de facto al hecho religioso.¹² Esta ley sigue estando activa actualmente, puesto que la mayor parte de las sociedades musulmanas hasta el día de hoy se acogen a la ley de asociaciones de 1901. Entre estas dos leyes, en cierta forma, existía una larvada oposición, según algunos analistas, entre el derecho democrático de asociación y la irrenunciable división entre el poder político y el religioso.

La relación directa con el proceso modernizador de la colonización de Marruecos se comprueba en la medida en que el modelo de las exposiciones parisinas, en cuanto escaparate de la modernidad, se trasladó a Casablanca, Fez

10 Gaston Migeon y Union Centrale des Arts Décoratifs (1903). «Exposition des Arts Musulmans», *Revue Les Arts*, mayo de 1903, pp. 2-3.

11 Jabila Sbaï (2006). La République et la Mosquée: genèse et institutions de l'Islam en France, en Pierre-Jean Huizard (ed.). *Le choc colonial et l'Islam*. París: La Découverte, p. 228.

12 Jocelyne Césari (1994). *Être musulman en France. Associations, militants et mosquées*. París: Khartala.

y Tánger; si bien las exposiciones de Casablanca de 1915 y de Fez de 1916 añadían además a sus objetivos iniciales comprometidos con la modernidad una revalorización del «*vieux Maroc*», dada la política adoptada por Lyautey. En justa correspondencia, se basaron estas exposiciones exclusivamente en las artes y artesanías marroquíes, tratando de valorar la contribución artística y artesanal del país colonizado, e incluso poniendo su arte al mismo nivel o por encima del arte islámico de la península ibérica.¹³ A su vez, la protección de las llamadas «artes indígenas» produjo un aumento del coleccionismo en la metrópoli, afición que Prosper Ricard saludaba en estos términos:

Cualquiera que esté atento a la manía dulce —e inofensiva por lo demás— de los coleccionistas, que van igualmente hasta consagrar una parte de sus placeres que tienen por fin realizar unos fines armoniosos, siempre satisfactorios de ver, interesantes de estudiar, gracias a los cuales cada día, en nuestros interiores ocasionales, penetra un poco de la vida misteriosa que nos envuelve y a la cual nosotros estamos abocados sin comprender bien sus movimientos.¹⁴

A este auge del coleccionismo contribuyó la política del protectorado de estampillar con un sello especial las artesanías de calidad para que cumplieren unos determinados requisitos cualitativos, y poder ser así aceptadas por el público metropolitano.

Veamos ahora la relación particular y concreta de las exposiciones universales parisinas con el descubrimiento y el auge del arte islámico en Europa. En la de 1867, el pabellón egipcio consistió en una reconstrucción de la Mezquita Selamlick. En la de 1889, la estrella era el pabellón argelino, que reproducía una suerte de minarete. Pensemos que la primera ubicación pensada para la mezquita non nata de finales del siglo XIX era el Depósito de Mármoles, espacio parisino dedicado a acumular materiales de construcción, cercano al terreno de las exposiciones. La hipótesis de algún autor era que se quería insertar la mezquita en el conjunto expositivo.¹⁵ Al final, la colina de Chaillot, en los terrenos expositivos, se ocupó en 1900 con numerosos pabellones de temática oriental, a los que había que añadir el Palacio del Trocadero, con su especie de minaretes, de ambiguo estilo bizantino-mudéjar, y el célebre conjunto *Andalousie dans le temps des maures*, que con la simpatía que podía suscitar el islam, estaba en consonancia con los proyectos de expansión colonial de Francia, en los que los saintsimonianos eran parte importante.

13 Rémy Labrusse (2007). De la collection à l'exposition: les arts de l'islam à Paris (1864-1917), en Rémy Labrusse (ed.). *Purs Décors? Arts de l'Islam regards du XIXe siècle*. Paris: Musée du Louvre Éditions, pp. 71-72.

14 Prosper Ricard (1918). *Les arts et industries indigènes du Nord de l'Afrique. I. Arts ruraux*. Fez: Imprimerie Municipale (conferencia dada el 5 de febrero de 1916 en el Collège Musulman [Dar Menebhi] de Fez, p. 6.

15 Mohammed Telhine (2010). *L'Islam et les musulmans en France. Une histoire de mosquées*. Op. Cit.

Ilustración 3. Sellos de la exposición de 1900 que representan *Andalousie dans le temps des maures*.



Fuente: Colección particular del autor.

También hubo algún importante antecedente arquitectónico de la gran Mezquita de París como fue el pequeño oratorio que se dedicó a la reina india Ouda, asesinada en la capital francesa en su huida de las autoridades imperiales británicas a mitad de siglo, inaugurado en 1858, monumento funerario situado en el Cementerio de Père Lachaise.¹⁶ Y también un templo provisional situado en el Jardín Colonial de Nogent sur Marne (véase la ilustración 4), en las inmediaciones de París, elevado entre 1916 y 1918. Ninguna de estas iniciativas dio plena satisfacción a las necesidades de la creciente comunidad musulmana parisina y fueron fórmulas transitorias que auguraban una mayor presencia islámica en París y que respondían a necesidades imperativas.

Ilustración 4. Mezquita del Jardín Colonial, Nogent sur Marne (1916-1918).



Fuente: Études Coloniales [en línea], <<http://etudescoloniales.canalblog.com/archives/2015/01/03/31250245.html>>.

16 *Ibidem*.

El proyecto de mezquita obtuvo varios apoyos esenciales, algunos de los cuales ya han sido esbozados más arriba. Uno de ellos fue el de Paul Bourdarie (1864-1950), un activo propagandista de las causas coloniales de Francia en Oriente. En los años que precedieron a la puesta en marcha del proyecto en 1922, tuvo una enorme motivación para convertir el asunto en capital. Desde 1906 y desde diferentes instituciones a las que estaba afiliado, además de como enseñante del Collège Libre de Sciences Sociales y secretario perpetuo de la Académie de Sciences d'Outre-Mer, promovió la idea de la mezquita. Pero sobre todo fue desde las páginas de *La Revue Indigène* que se convirtió en el núcleo «indigenofílico» desde donde se lanzó con más ahínco la idea, retomada de los propagandistas previos, ya citados, de fin del siglo XIX.¹⁷ Algunos folletos anónimos procedían de la promoción de la mezquita que había hecho el propio Bourdarie en *La Revue Indigène*. Entre sus noticias, Bourdarie da cuenta del clima de agitación que, tras la heroica participación magrebí en la Primera Guerra Mundial, se vivía en París, y de que el alcalde de Lyon, Herriot, y el presidente Briand dieron su apoyo al proyecto.¹⁸ Bourdarie presenta así el proyecto en sus inicios:

En mayo y junio de 1915, entré en relación con un arquitecto, alumno de Girault, del Instituto, M. E. Tronquois. Nuestras conversaciones giraban frecuentemente sobre el Islam y el papel de los musulmanes franceses en el campo de batalla, M. Tronquois emitió un día la opinión de que el verdadero monumento conmemorativo a su heroísmo y sus sacrificios sería una mezquita.¹⁹

Acto seguido, Bourdarie le explica al arquitecto los antecedentes y deciden ponerse a trabajar en esta idea, con sucesivas reuniones durante el verano de 1916 en la sede de la revista.

Esta relación con el agradecimiento debido a los soldados muertos por Francia durante la gran contienda también ha sido señalada en diversas ocasiones como una de las razones para abrir centros culturales musulmanes. La idea de la Mezquita del Jardín Colonial de Noget sur Marne forma parte de un episodio de contrapropaganda frente al despliegue germano, con la mezquita del campo de Zossen, elevada para facilitar la propaganda alemana que buscaba satisfacer a sus aliados otomanos fundamentalmente, algunos de cuyos imanes habían declarado como yihad la lucha al lado de Alemania. Para Michel Renard, la monumentalización permitió poner en imágenes la contrapropaganda.²⁰

17 Michel Renard (2006). Les debuts de la présence musulmane en France et son encadrement, en Mohammed Arkoun (ed.). *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Albin Michel, p. 753.

18 Paul Bourdarie (1920). *L'Institut Musulman et la Mosquée de Paris. Extrait de la «Revue Indigène» octobre-décembre 1919*. Thouars: Impr. Nouvelle. Para una actualización véase Alain Boyer (1992). *L'Institut Musulman de la Mosquée de Paris*. Paris: La Documentation Française.

19 Citado por Michel Renard (2014). Gratitude, contrôle, accompagnement: le traitement du religieux islamique en métropole (1914-1950), *Bulletin de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n.º 83, pp. 54-69.

20 Michel Renard (2015). «Mosquée, 1916; kouba, 1918; Mosquée, 1920. Le sacrifice monumentalisé» [en línea], *Études Coloniales*, <<http://etudescoloniales.canalblog.com/archives/2015/01/03/31250245.html>> [Consultada el 20 de abril de 2015].

En paralelo, el aumento del gusto por todo lo musulmán, desde el punto de vista del exotismo orientalizante, continuaba. Así, en 1925 la Biblioteca Nacional de Francia, sita en la rue Richelieu, haría una exposición de arte islámico en la que abriría los fondos de la biblioteca al gran público.²¹ En julio de 1926, Gaston Migeon hará un balance diciendo que, al desinterés existente con anterioridad, que se manifiesta en que las colecciones de arte musulmán carecían de una catalogación científica, excepto la del Louvre y la del Museo de El Cairo, ahora se añaden unos buenos equipos, por ejemplo, en Argel con Georges Marçais a la cabeza y en Marruecos con el Institut des Hautes Études Marocains, creado a iniciativa de Lyautey y con eminentes profesores en su cuadro investigador, como Henri Terrasse, Alfred Bel o Robert Ricard. Migeon dirá, en los momentos previos a la inauguración de la mezquita, que «el interés por la cuestión del arte musulmán nunca ha estado tan vivo en Francia. Las colecciones públicas son ardientemente admiradas y estudiadas. Las exposiciones [son] visitadas con celeridad, las ventas públicas seguidas y disputadas, y los estudios en el dominio de la arqueología valientemente encarados por los sabios».²² Un momento ideal que corresponde al interés lyauteyano por el mundo marroquí, y magrebí en general, si bien abierto a otros mundos más alejados como el afgano, donde operaba con éxito la misión arqueológica francesa. Francia, sin lugar a dudas, lideraba el colonialismo cultural islámico, cuyo impulso inicial había comenzado con la expedición de Napoleón en Egipto. Su interés en todo este dominio es mayúsculo.

A pesar de estos apoyos, la mezquita tenía otras razones para existir como proyecto que perduran hasta el día de hoy, y una razón fundamental es la facilidad para controlar desde ella, a través de los ulemas, toda manifestación de «islam político» no afectó a la causa gala. De ello dio cuenta el Service des Affaires Indigènes Nord-Africaines, que entre 1924 y 1945 era la institución francesa encargada de controlar a los musulmanes, sobre todo a los argelinos, que en aquellos años llegaron probablemente a sumar unas cien mil personas radicadas en la metrópoli. Por esta razón, se organizó un servicio hospitalario de acogida en la rue Lecomte para aislar a los inmigrados enfermos o indigentes. «Los alojamientos, los hoteles, los cafés y los restaurantes frecuentados por los inmigrantes fueron objeto de una estrecha vigilancia», como demuestra el que por este marcaje policial fueron fichados en aquel tiempo unos cuarenta mil magrebíes.²³ Como culminación de todo ello, se creó una policía de investigación especial de vigilancia de los musulmanes en el momento de la apertura de la mezquita, lo que, según Sadek Sellam, viene a corroborar que «la política francesa estaba inspirada por la dirección del Service des Affaires Indigènes de Argel», desde donde se promovía un dirigismo vigilante sobre esta especie de «islam oficial» beneficiando a los grupos místicos afines y procurando evitar toda influencia «bolchevique» o nacionalista, pues se interpretaba proclive a una suerte de «fanatismo atávico».

21 Gaston Migeon (1925). «L'Exposition d'Art Oriental de la Bibliothèque Nationale», *Gazette des Beaux-Arts*, tomo XI (41), pp. 317-330.

22 Gaston Migeon (1927). *Manuel d'art musulman. Arts plastiques et industriels*. París: Auguste Picard, segunda edición, pp. 8-9.

23 Sadek Sellam (2006). *La France et ses musulmans. Un siècle de politique musulmane 1895-2005*. Op. Cit., p. 188.

A la vista de este dirigismo, los nacionalistas panarabistas de L'Étoile Nord-Africaine organizaron protestas cuyo culmen fue un mitin realizado el 14 de julio de 1926 en la sala de la Grange-aux-Belles que reunió a unas dos mil personas. Los términos en que se pronunciaron fueron los siguientes: que la gran Mezquita de París era una maniobra del colonialismo más grosero y que los visitantes del hammam, del zoco y del restaurante iban a «profanar estos lugares santos del islam como si fuesen clubes nocturnos».²⁴

El verdadero artífice de todo este movimiento desde el lado magrebí fue sidi Kaddour ben Ghabrit (1868-1954) (véase la ilustración 5), un personaje nacido en la argelina Tlemecén que fue drogmán o traductor en Tánger. Cuando con posterioridad fue nombrado vicecónsul de Francia en Fez, logró la supremacía gala en el entorno del sultán en los momentos previos a la Conferencia de Algeciras de 1906.²⁵ Ghabrit se constituyó en un sujeto clave de la política magrebí del periodo colonial clásico, incluso llegó a ser jefe de protocolo del sultán de Marruecos. En cierta medida, acabó ocupando el papel del británico Caid MacLeod, quien solía suministrar novedades occidentales al sultán para su diversión personal, amén de armas modernas e instrucción militar para sus poco marciales tropas. Por otro lado, los fasis, la burguesía aristocrática de Fez, admiraban en él la sagacidad para desenvolverse políticamente navegando en todas las direcciones. Pero, sobre todo, fue la persona de confianza de los franceses, a cuyo servicio en buena medida trabajó en todo momento.

Ilustración 5. Sidi Kaddour ben Ghabrit en su despacho en los años treinta.



Fuente: *Islam en France* [en línea], <http://www.phoenixhollo.com/fr/Kaddour_Benghabrit_2.html>.

Ghabrit fue el impulsor de la Mezquita de París en su fase definitiva. Lo hizo en calidad de representante de la Société des Habous des Lieux Saints. Esta sociedad se había constituido a iniciativa del gobierno colonial argelino para adquirir

24 *Ibidem*, p. 182.

25 Hamza ben Driss Ottmani (2010). *Kaddour Benghabrit. Un maghrébin hors du commun*. Casablanca: Marsam, pp. 78-79.

unos alojamientos hosteleros en la Meca y Medina que acogiesen a los peregrinos magrebíes. Ben Ghabrit había ido a los lugares santos en nombre de esa sociedad para adquirir unas hospederías para los peregrinos magrebíes. Esta sociedad se había constituido conforme al derecho islámico argelino. Cuando el gobierno galo decidió finalmente apoyar económicamente el proyecto de mezquita y el Ayuntamiento de París cedió los terrenos de un antiguo hospital desafectado, situado en la parte posterior del Jardin des Plantes, ben Ghabrit puso en funcionamiento toda la maquinaria de poder de la que era capaz para lograr el éxito del proyecto, la cual no excluía fiestas mundanas para recaudar fondos.

Sin embargo, Ghabrit no dejó de sufrir obstáculos soterrados de quienes, desde la Administración colonial, no querían que el proyecto saliese adelante. Así, cuando se dirigió a retirar los fondos, producto de las recolectas, depositados en el Banco del Estado en Marruecos, le fue comunicado que estos estaban bloqueados por decisión de la Residencia General. Mientras se resolvía el asunto, que acabó con el apercebimiento a algunos altos funcionarios coloniales y el desbloqueo de los fondos, el pachá de Marrakech, Thami el Glaoui, prestó el dinero para comenzar los trabajos.²⁶ Los obstáculos seguían siendo serios, manejados en la sombra, o abiertamente, con frecuencia por los católicos islamófobos —a los que podríamos calificar de «saintsulpicianos»—, quienes giraban alrededor del Institut Catholique de París ubicado en las inmediaciones de la Iglesia de Saint Sulpice, centro del catolicismo más reaccionario de París. En los años cincuenta, el discurso que se ofrecía sobre la Mezquita de París comenzó a cambiar, al presentarla como un lugar de reconciliación y diálogo interreligioso.²⁷ A ello se añadía la desconfianza francesa porque la sociedad de los bienes *habous* estaba radicada jurídicamente en Argel, y eso suponía en cierta forma que existía una autonomía en la gestión del islam «francés».²⁸

En fin, volviendo hacia atrás, el tema de la gran mezquita era de tal importancia que Kaddour ben Ghabrit lo convirtió en un aspecto esencial de su obra «política», de modo que se convirtió, antes, durante y con posterioridad a la inauguración de la mezquita, en el gestor de sus usos y protocolos. Hoy en día, en reconocimiento de esa labor yace enterrado en el patio de la misma.

Desde el punto de vista material, si los primeros proyectos de mezquita habían sido encargados a un arquitecto especialista en arquitectura hispano-mauresque como Henri Saladin (1853-1923), los segundos y definitivos correrían a cargo del hombre de confianza de Lyautey, el arquitecto Maurice Tranchant de Lunel (1869-1932), que fue el organizador desde 1912 del Service des Beaux Arts en Marruecos y que era plenamente consciente de la necesidad de consolidar el discurso tradicionalista del *vieux Maroc* ancestral y pintoresco.²⁹ Tranchant era un

26 *Ibidem*, p. 178.

27 Philippe Lefrançois (1951). *Paris à travers les siècles*. París: Calman-Lévy.

28 Gilles Kepel (1991). *Les banlieues de l'islam. Naissance d'une religion en France*. París: Seuil, p. 67.

29 José Antonio González Alcantud (2010). La fábrica francesa del estilo hispano-mauresque, en la galería mediterránea de los espejos deformantes, en José Antonio González Alcantud (ed.). *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona: Anthropos, pp. 11-77.

verdadero diletante que se había dedicado a construir villas en Niza, a pintar (véase la ilustración 6) y que era un hombre de mundo con numerosos viajes en su haber; contemplaba Marruecos como un país tranquilo con una «autoridad elástica y lejana», llamada el Majzén, y que por consiguiente era un lugar ideal para los artistas, en donde regía la libertad individual sin los límites de las convenciones sociales.³⁰ En ese cometido, Tranchant, desde el Service des Beaux Arts, se consagra a lo largo de 1913 a adaptar las residencias oficiales, las oficinas coloniales y, en general, todo tipo de edificio representativo del poder del protectorado al estilo «marroquí» con el fin declarado de crear un efecto de imitación tanto entre autóctonos como entre foráneos.³¹ La idea de «imitación» procedía de la sociología de Gabriel Tarde, quien la había desarrollado en su libro *Les lois de l'imitation*,³² que había sido leído en particular por Lyautey. La influencia de las tesis de Gustave Le Bon sobre las masas, de Alfred Fouillée sobre las ideas-fuerza y las de Gabriel Tarde sobre la imitación eran muy profundas en los altos mandos militares y en los dirigentes de la colonización. Todas ellas eran sociologías extremadamente conservadoras.

Ilustración 6. Acuarela de Maurice Tranchant de Lunel.



Fuente: Martian Shaker Blog [en línea], <<http://martian-shaker.blogspot.com.es/2008/01/maurice-tranchant-de-lunel-1869-1944.html>>.

El trabajo de la mezquita fue asumido por Maurice Tranchant de Lunel a petición de ben Ghabrit (véase la ilustración 7). Tranchant era un aventurero y gran viajero que había captado de manera inequívoca la importancia del «estilo» arquitectónico que había de servir de referencia para crear la «atmósfera» pertinente en relación con el proyecto «califal» tutelado por Francia, sobre todo frente

30 Maurice Tranchant de Lunel (1924). *Au pays du paradoxe. Maroc*. París: Bibliothèque-Charpentier, pp. 19-20.

31 Archives Ministère des Affaires Étrangères (MAAEE) 1928-1937. París. Dossier 263. Maroc. Affaires Politiques. Rapports Mensuels du Résident Général, mayo-octubre de 1913.

32 Gabriel Tarde (1890). *Les lois de l'imitation étude sociologique*. París: F. Alcan.

al decadente «califato» turco, protegido por Alemania, y al emergente «califato» árabe saudí, tutelado por Gran Bretaña. En este sentido, lo tenía meridianamente claro: las madrazas de Fez, y más en particular la Madraza Bu Inaniyya, eran su modelo hispano-*mauresque*, su canon. Finalmente, él dejaría en manos de Maurice Mantout, que había sido su ayudante en Mequinez, el asunto concreto de la mezquita. Este, por su parte, acabó contando con la colaboración de los arquitectos Robert Fournez y Charles Heubès. Los artesanos magrebíes participaron activamente, como no podía ser de otra manera, en la construcción de la mezquita y en su ornato. Al hilo de esta noticia no podemos dejar de traer a colación que la actual Mezquita Hasan II en Casablanca alardea de la gran contribución que los diferentes sectores artesanales del país tuvieron en la realización del proyecto final. Una mezquita, pues, no es un simple edificio, exige la puesta en escena de toda la sociedad, y le da vida a la misma. En el proceso de su construcción, el trabajo artesanal resulta clave, al igual que el arquitectónico en las catedrales góticas.

Ilustración 7. Dibujo de Tranchant de Lunel representando la mezquita de París (1921).



Fuente: Agence Rol. Agence Photographique. Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie, EI-13 (754), <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb435376868>>.

Durante la construcción de la mezquita, comenzada en 1921 (véase la ilustración 8) bajo la dirección del arquitecto Fournez y sus colaboradores, la prensa hizo algún seguimiento interesante. En particular, en 1924, la revista *La construction Moderne*, cuando los trabajos de decoración comenzaban, hace un detallado informe de cómo los «artistas indígenas» trabajan siguiendo la tradición magrebí de cincelar las placas de yeso, ya que los artistas europeos seguían siendo incapaces de

La gran Mezquita de París. Un proyecto político de arquitectura *mauresque* en la Francia de las exposiciones universales y coloniales

hacer este trabajo meticuloso y paciente: «*Tout est fait au ciseau avec la même patience durant plusieurs mois*». También se hace mención al trabajo en madera de cedro procedente de Batna (Argelia): «Desde hace bastantes meses equipos de hábiles obreros musulmanes trabajan en esta obra complicada con una paciencia impresionante dando al conjunto una regularidad de ejecución inimitable». ³³ Solo se hizo una excepción al hablar de la decoración cuando se hace referencia a la carpintería, puesto que se dice que sus dibujos, realizados sin ningún esquema preparatorio, son de «inspiración persa».

Ilustración 8. Primera piedra de la mezquita, en presencia del mariscal Lyautey y del representante del sultán, el Mokri, y de delegados marroquíes (1922).



Fuente: Agence de Presse Meurisse. Agence Photographique. Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie, EI-13 (2727), <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415818566>>.

Finalizada la construcción es el momento del protocolo. Estamos ante el acontecimiento en el que las palabras alcanzan su mayor densidad y significación. Los recordatorios son medidos. Por ejemplo, en los actos de inauguración de la mezquita (véase la ilustración 9) y en presencia de Muley Youssef, el director del gabinete del presidente del Consejo Municipal de París, M. René Weiss, hace justicia a los antecedentes históricos que precedieron a esta obra. Aunque hemos de tener presente que, como recuerda Michel Renard, la obra de Weiss no es original y toma muchas de sus informaciones históricas sobre todo de los artículos de Paul Bourdarie en *La Revue Indigène*:

En las Ardenas, en Buzancy [escribe Weiss], en un lugar llamado Mahomet, se ven todavía ruinas de la mezquita que un cruzado, Pierre d'Anglure, conde de Bourlémont, hecho prisionero por los sarracenos, construyó a principios del siglo XIII, en recuerdo de la libertad que le había sido otorgada. ³⁴

33 Antony Goissaud (1924). «Institut et la Mosquée de Paris», *La Construction Moderne*, n.º 5, año XL, 2 de noviembre de 1924, p. 66.

34 René Weiss (1927). *Réception à l'Hôtel de Ville de Sa Majesté Moulay Youssef, Sultan du Maroc. Inauguration de l'Institut Musulman et de la mosquée*. Paris: Imprimerie Nationale, p. 24.

Sobre todo, Weiss apunta al reconocimiento de quienes fueron sus promotores en el fin de siglo:

La idea [una vieja idea francesa] de fundar una mezquita parece haber sido hecha por primera vez en noviembre de 1849. Fue lanzada por un grupo islamizante de los más activos: la Société Orientale Algérienne & Coloniale. Pero no entra verdaderamente en el dominio de las realizaciones hasta 1895. Aparece en Harry Alis, el creador del Comité de l'Afrique Française, quien en el momento en el que Francia, gracias al desarrollo de su imperio norteafricano, devino en una gran potencia musulmana, pretendía darle al islam un testimonio llamativo de simpatía con la fundación, en París mismo, de un edificio religioso. Una muerte trágica no permite al iniciador de este proyecto comenzar la obra, pero su pensamiento anima a los buenos obreros de la causa colonial francesa, fuesen parlamentarios, sabios, exploradores, diplomáticos, generales, artistas.³⁵

Ilustración 9. La inauguración de la Mezquita de París.



Fuente: ABC, 21 de julio de 1926, p. 1.

Se cita, a continuación, a los próceres iniciales del proyecto de mezquita, entre los cuales resuenan muchos hombres célebres: D'Arenberg, Aynard, Delcassé, Étienne, Roland Bonaparte, De Noailles, Roustan, La Martinière, Galliffet, Thomassin, Benjamin Constant. Todos ellos integrantes del Comité de l'Afrique Française. Estuvieron acompañados desde el primer momento por la ciudad de París, representada por el prefecto del Sena, M. Poubelle, y por el consejero mu-

35 *Ibidem*.

nicipal, M. Villain, mientras que la presidencia la tuvo el citado Jules Cambon, gobernador general de Argelia.

La rivalidad anteriormente indicada con Alemania por captar la voluntad y adhesión de los musulmanes se hace notar en el discurso, sabedor Weiss del nuevo problema del aumento de población musulmana e, incluso, de las cada vez menos excepcionales conversiones al islam de europeos:

La afluencia de inmigrados y las conversiones frecuentes han necesitado en varios países, en el curso de estos años, la edificación de mezquitas. Se construyen en Woking (Inglaterra), en Detroit (los Estados Unidos). En Alemania, el santuario de Berlín ha reemplazado a aquel que durante la guerra había en el campo de l'Halbmond, en Zossen. Australia posee otros establecimientos permanentes en Perth y en Adelaida, siete mezquitas desmontables. Es preciso añadir que ninguno de estos lugares de oración abiertos, de una debilidad extrema, pueden satisfacer los deseos piadosos de los convertidos, sea, como en Berlín, para doblegar la lealtad de nuestros *tireurs* (tropas norteafricanas), entonces prisioneros, no se puede comparar al monumento que Francia y París han dedicado a las poblaciones musulmanas.³⁶

Se recuerda en este sentido en los actos de 1926 que en el discurso previo de Ali Halid Bey, presidente de la Fraternidad Musulmana de París, pronunciado en la ceremonia de orientación de la mezquita el 1 de marzo de 1922, se hizo mención a la existencia de aquellas mezquitas que, según los franceses de manera oportunista, habían levantado los alemanes en un campo de concentración cercano a Berlín, las cuales habrían de servir a los musulmanes rusos, franceses e ingleses. Lo cierto es que se pone de manifiesto en el acto de 1926 que, al contrario de los considerados proyectos oportunistas de los germanos, la Mezquita de París había nacido para ser un proyecto perdurable y no circunstancial.³⁷ Francia no deseaba una alianza efímera con el mundo islámico, sino liderarlo a través de su gestión colonial en el Magreb.

Igualmente, se apunta sin sombra de duda a las razones por las cuales la mezquita parisina no se hizo en estilo otomano, por los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial y por la masacre de armenios a manos de los turcos, como sentencia Weiss:

Los planos de la futura mezquita [inspirándose en el estilo turco] habían sido establecidos por M. M. Baudy & Saladin. Parece que el monumento debía más bien surgir del suelo parisino, cuando en junio de 1896, el mundo fue sacudido por un doloroso acontecimiento: las masacres de Armenia. El momento no era el más favorable para la realización de la obra proyectada.³⁸

36 *Ibidem*, p. 23.

37 *Ídem*, p. 39.

38 *Ídem*, pp. 24-25.

Las revistas y diarios galos se hicieron eco de la magnificencia de la inauguración parisina. M. Jean Leune, especialista en cuestiones religiosas, dio cuenta de que la ceremonia religiosa se celebró a las 14.00 horas. La llegada a esta del sultán marroquí Muley Yusuf es comentada en la prensa por su grandiosidad y alta significación. La presencia de la guardia negra del sultán es destacada por lo que de exótico tenía. *L'illustration* le consagra la portada con una imagen de la llegada al Gare de Lyon, en París, donde le esperan los ministros Doumerge, Herriot, Briand y los generales Guillaumat y Gouraud. En el mismo número, en la página 67, se destaca que Muley Yusuf ha sucedido a su «padre», Muley Abdelaziz —en realidad era su hermanastro, contra quien había tenido que combatir por el trono alauí—, y que es la primera vez que sale de manera «pacífica un sultán marroquí», es decir, que no sale hacia el exilio, como había ocurrido con Muley Abdelaziz y Muley Hafid, sus antecesores y hermanos, refugiados respectivamente en Francia y en España. Se destaca, además, la emoción que siente Muley Yusuf cuando hace una entrada «grandiosa», con llamativos «hurras» lanzados a su favor, en Toulon a bordo del acorazado París. En la página 72, se reproducen seis fotografías de J. Clair-Guyot en diferentes fases del viaje. La primera, en el acto de sumisión de los notables antes de la partida de Marruecos; la segunda, en el buque con el residente general Steel, que lo acompañaba; la tercera, a su llegada a Toulon. Luego, ya en suelo francés, hay una en el tren que lo conducía con Steel, otra con el preboste Ghabrit en el Eliseo y, finalmente, una última en una tumba en honor al soldado desconocido, donde depositó una corona de bronce.³⁹

L'illustration destaca, por lo demás, la recepción amical y poco protocolaria de Lyautey al sultán en su casa de Thorey, en la Lorraine, donde hizo venir a dos curas para presentárselos diciendo: «Señor, usted sabe cómo yo he respetado su religión en Marruecos: al igual que aquí, para mostraros que nosotros somos respetuosos en Francia con la nuestra, yo tengo a bien presentaros al señor abad Lacasse, cura de Thorey, al señor abad de Morlaincourt, que ha venido a saludaros en nombre del obispo de Nancy».⁴⁰ Para resaltar el hecho, en portada, *L'illustration* fotografía a Lyautey, al que llama «el africano», en su propiedad lorraina de Thorey. El recién dimitido residente general en Marruecos actúa así como el verdadero artífice de la inauguración, administrando con su sombra todo el ceremonial. La última palabra se la sigue arrogando Lyautey, a pesar de su obligado abandono de Marruecos.

En las fotografías de *L'illustration* del desfile del 14 de julio, se ve al sultán y al general Primo de Rivera, dictador español. Luego, hay otra de Aristide Briand y de Miguel Primo de Rivera solos, que eran quienes habían firmado entonces el acuerdo que ponía fin a la guerra con Abdelkrim, y como consecuencia de él se delimitaban las previas ambigüedades fronterizas en el protectorado. En dos fotografías, el sultán Muley Yusuf saluda a Petain y a Gouraud. Otras tres se refieren a la inauguración de la mezquita, dos al cementerio de soldados marroquíes muertos por Francia en la Gran Guerra, y otra al mausoleo cuya primera piedra pone Muley

39 *L'illustration*, n.º 4.350, 17 julio de 1926.

40 *L'illustration*, n.º 4.351, 24 de julio de 1926.

Yusuf. En una más se le ve con Lyautey en su propiedad y, en otras tres, se ve la visita a Verdún, donde el sultán y el príncipe heredero son condecorados. *L'Illustration* es solo un ejemplo del interés que la visita sultanesca generó en Francia.

Un aspecto muy significativo es el protocolo cruzado con la visita del general Miguel Primo de Rivera. Primo de Rivera aprovecha para firmar el acuerdo franco-español que acaba con la guerra del Rif, que permite la delimitación de territorios. Primero, hace varias declaraciones a la prensa parisina, de las que se hacen eco los diarios españoles, señalando su satisfacción por la colaboración emprendida con Francia.⁴¹ Acompañan a Primo los generales Orgaz y Jordana, así como el embajador Quiñones de León.⁴² El día de antes es invitado a una recepción que Aristide Briand daba con motivo de la venida para la inauguración de la mezquita al sultán marroquí.⁴³ Al día siguiente, Primo vuelve a coincidir con el sultán marroquí en el desfile de los Campos Elíseos, pero no figura entre los invitados a la inauguración de la gran mezquita. A ella, que sepamos, no asistieron ni Primo de Rivera ni nadie de su séquito. Francia controlaba y administraba con sumo cuidado el poder simbólico.

Otro problema, en el ámbito de las relaciones internacionales, será la precedencia del sultán marroquí sobre el bey de Túnez, sidi Mohammed el Habib, y sobre las autoridades religiosas de toda la región por su condición de «comendador de los creyentes». Francia, ya lo hemos indicado, con su idea de «califato magrebí» apoya decididamente las pretensiones de su sultán de ser el «comendador de los creyentes», condición que no podían esgrimir las autoridades tradicionales argelinas y tunecinas. De ahí que no pudieran coincidir sultán y bey en la inauguración de la mezquita, pero a la vez había que dar satisfacción a las susceptibilidades del jerarca tunecino. De manera que las visitas e inauguraciones se hicieron de manera escalonada. En *L'Illustration*, se reproducen tres fotografías del encuentro del bey y del sultán en Marsella.⁴⁴ El mismo día que llega el bey se va el sultán. Cruzando sus caminos en el lugar adecuado no se estorban. De modo que Francia hace un protocolo «prudente y minucioso, donde la diplomacia árabe juega su papel, regla sus detalles».

El 21 de agosto, se da cuenta de la visita del bey de Túnez a la Mezquita de París, acompañado por el prefecto Lucien Saint y por Ghabrit, donde inaugura la Sala de Conferencias del Institut Musulman. La cátedra donada reproduce la de la Mezquita de Kairuán. Ghabrit, en su discurso, dirá que el bey es un hombre muy comprometido con la cultura «del espíritu y con las ciencias más modernas».

Mientras, el sultán alauí se va seducido por la experiencia francesa. Textualmente, se dice:

Ha expresado su alegría por la impresión profunda que le dejan las tres semanas pasadas en Francia. A pesar de la brevedad de su estancia, ha conocido todos los

41 *La Vanguardia*, 17 de julio de 1926.

42 *L'Illustration*, n.º 4.351, 24 de julio de 1926.

43 *ABC*, 15 de julio de 1926.

44 *L'Illustration*, n.º 4.354, 11 de agosto de 1926.

rostros del gran y bello país, que no conocía más que por los libros y las narraciones de aquellos que lo aproximaban. Ha recorrido sus ciudades y sus campos, admirado sus lugares y sus paisajes, aproximado a todas las formas de civilización occidental; ha asistido a fiestas y reuniones deportivas o mundanas, a revistas de tropas; ha contemplado el espectáculo de nuestra actividad económica e industrial, ha visitado los museos, los monumentos, los castillos, y por ahí la Francia de hoy en día reencuentra la Francia de antes en su historia religiosa.⁴⁵

Va a Chamonix donde admira un glaciar; en Aix, asiste a ver bailes modernos y, para «completar su educación occidental», va a jugar al juego de moda, el *baccara*. Cuando el viaje finaliza, se hablará del «*beau voyage du sultan du Maroc*» [hermoso viaje del sultán de Marruecos].⁴⁶ Evidentemente, en el curso de la monarquía alauí la voluntad de los sultanes está cautivada por la modernidad y grandeza de Francia.

El siguiente sultán, Mohammed ben Yusuf, heredero de Muley Yusuf a su muerte en 1927, vuelve a las ya habituales visitas sultanescas en el hexágono. Entre julio y agosto de 1928 había estado recorriendo de incógnito el país acompañado de su amigo Sidi Mohamed el Mokri, eludiendo en paralelo un encuentro con ben Ghabrit.⁴⁷ Luego, visita en 1931 la Exposición Colonial de Porte Dorée, y lo hace seguido por el príncipe Muley Hasan, futuro Hasan II. Tras pararse en el Palacio de Angkor y dirigirse al pabellón marroquí, continúa su visita matinal yendo a orar a la mezquita parisién.⁴⁸ La mezquita, de esta manera, aparece familiarizada con las visitas anuales de los sultanes marroquíes y de otros mandatarios del mundo musulmán.

Todo el proyecto parisino de convertir a la capital francesa en un referente para el mundo islámico se beneficiaba de la debilidad de los grandes centros de pensamiento religioso del Magreb, y más en particular de la Mezquita, y universidad islámica, Zitouna de Túnez y de la Qarauiyin de Fez. En especial, esta última fue puesta progresivamente bajo el control de los modernizadores, a petición de los estudiantes *tolba*, que veían peligrar sus privilegios con la entrada en funcionamiento de los colegios musulmanes de Fez y Rabat, dirigidos, bajo el control francés, a captar a las élites marroquíes.⁴⁹ Existía, pues, una fuerte complicidad entre el sultanato y los proyectos lyauteyanos de combinar modernidad y tradicionalismo. Incluso hoy en día se quiere hacer ver que no existe una contradicción entre ambos conceptos.⁵⁰ La complicidad de fondo entre el sultanato y la República Francesa se ve, incluso, en el documento de reflexión del partido nacionalista Istiqlal, en el cual, después de hacer un análisis del ascenso de las ideas independentistas y de la resistencia del colonialismo a abandonar su presa, se pasa de puntillas sobre la figura mayor de Hubert

45 *L'illustration*, n.º 4.352, 31 de julio de 1926.

46 *L'illustration*, n.º 4.353, 7 de agosto de 1926.

47 Archives Ministère des Affaires Étrangères (MAAEE) 1928-1937. Paris. Dossier 73 CPCOM/2.

48 *L'illustration*, n.º 4.615, 16 de agosto de 1931

49 Pierre Vermeren (2007). «La réforme de l'université Qarawiyyin de Fès sous le Protectorat français au Maroc, 1912-1956», *Cahiers de la Méditerranée*, n.º 75, pp. 119-132.

50 Charles Saint-Prot (2010). *La tradición islámica de la reforma*. Barcelona: Bellaterra.

Lyautey, a quien no se descalifica aun siendo el representante más cualificado del colonialismo más puro.⁵¹

La mezquita, a partir de su inauguración, pone de relieve la importancia de un virtual «califato magrebí», gestionado desde el sultanato jerifiano. Esta supremacía convertía el vínculo entre Marruecos y Francia en mucho más que esencial. Incluso se eliminaron otros posibles competidores, como una proyectada mezquita en Marsella, de parecidas dimensiones, a la que se opuso el mismísimo ben Ghabrit si no se regía desde la Société des Habous, que él mismo presidía y que, aunque estaba constituida en Argel, se orientaba sobre todo hacia Marruecos.⁵² Francia, como nación musulmana, hacía girar ya toda su política en torno al lado más occidental del islam, habida cuenta de que había perdido la influencia sobre el wahhabismo árabe del jeque Husein, inclinado hacia el mundo británico por la política del coronel Lawrence de sostener la independencia árabe frente a los turcos otomanos.

El tema de la mezquita tenía su importancia en clave interna, además, porque su inauguración se hace a cuatro años vista del centenario de la ocupación francesa de Argelia, en 1930, y con la gran exposición colonial del 31 en ciernes, gestionada por el mismísimo mariscal Lyautey. Había que reavivar el pacto colonial para que no tuviese la connotación pura y simple de «colonialismo», lo que denunciaban conjuntamente nacionalistas árabes y «bolcheviques». También había que equilibrar las ofensivas más radicales del catolicismo francés, que tuvieron su culminación en Argel durante el centenario y que levantaron numerosas protestas por su falta de inteligencia y sensibilidad.⁵³ En lo tocante a las mezquitas, al menos en la Exposición Colonial de Porte Dorée, que acabó siendo una pura exaltación del imperio colonial galo,⁵⁴ se alzaba una réplica de la de Djenné (véase la ilustración 10), otra mezquita de Somalia y una tercera de estilo moro, con sus respectivos minaretes. La dimensión escenográfica de la Exposición Colonial era aún mayor que la de las exposiciones universales. Como señaló Léandre Vaillat en un número especial de *L'Illustration*, para que se apreciase el carácter «regional» de la arquitectura de las colonias, los edificios propiamente coloniales deben estar cerca de la entrada, donde sirven de transición entre la arquitectura de París y la vernácula «de manera que el *hiatus* no se haga sentir demasiado y que el visitante esté preparado para la fórmula adoptada por el comisario (Lyautey) para su publicidad: “*Le tour du monde en un jour*” [la vuelta al mundo en un día]»,⁵⁵ concepto ensayado en todas las exposiciones universales que encarnaba una suerte de diorama.

51 L'Istiqlal (1951). *Marruecos, antes del protectorado, durante el protectorado, fracaso del protectorado* [Edición española]. S. I.: Oficina de documentación e información (Impr. especial del Istiqlal), pp. 47-52.

52 Michel Renard (2006). Les debuts de la présence musulmane en France et son encadrement, en Mohammed Arkoun (ed.). *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours. Op. Cit.*, p. 766.

53 Jacques Berque (2001). *La Maghreb entre deux guerres*. Vol. II. Túnez: Ceres, pp. 363-391.

54 Pascal Blanchard et ál. (2011). *Exhibitions. L'invention du sauvage*. París: Actes Sud/Musée du Quai Branly.

55 Léandre Vaillat (1931). «Les œuvres métropolitaines», *L'Illustration*, n.º 4.603, 23 de mayo de 1931.

Ilustración 10. Mezquita de Mali en la Exposición Colonial de Porte Dorée de 1931.



Fuente: Oliver y Lambert Arch., Charles Garnier.

La exposición colonial, que transcurrió entre mayo y noviembre de 1931, tuvo un inmenso éxito de público, a pesar de la oposición de surrealistas y comunistas que organizaron una exposición alternativa anticolonial. Estos, con el concurso fundamental de Louis Aragon, la habían llamado «*La vérité sur les colonies*», aprovechando el pabellón constructivista soviético de la Exposición de Artes Decorativas de 1925; pero en ella la estrella era el arte «*nègre*», entendiendo por tal tanto el africano como el de Oceanía; no había ninguna referencia importante al arte islámico.⁵⁶ Sin embargo, esa referencia sí existía en la colonial, donde se quería dar una imagen de los logros modernizantes de Francia en sus colonias, amén de recurrir al exotismo ambiental que las masas urbanas sabían apreciar.⁵⁷ Una de las visitas más significativas fue la antes referida del sultán marroquí, que reconoció ante Lyautey, su comisario general, en un discurso: «No podemos olvidar que a vuestra llegada a Marruecos el Imperio jerifiano amenazaba ruina. Sus instituciones, sus artes, su Administración tambaleante, todo pedía un organizador de vuestro temple para ponerlo en la vía propia y dirigirlo hacia sus destinados».⁵⁸ Reconocimiento, por consiguiente, de la deuda que el «califato magrebí» tenía con este «virrey» de maneras y convicciones monárquicas que lo había salvado del periodo de turbulencias que va de 1894 a 1917, donde las luchas internas por el poder jerifiano amenazaban con llevarlo a la ruina.

Desde luego, cabe señalar que el proyecto de Lyautey tenía una profundidad cultural que aún asombra a sus biógrafos, le sean favorables o no. Como señala uno de los más relevantes, Daniel Rivet, el residente general no quería fijar en la tradición a los marroquíes, sino igualmente provocar su renacimiento como

56 Catherine Hodeir y Michel Pierre (1991). *L'Exposition Coloniale 1931*. Bruselas: Complexe, pp. 125-134.

57 *Ibidem*, pp. 47-52.

58 Arnaud Teyssier (2004). *Lyautey*. París: Perrin, p. 516.

cultura.⁵⁹ De manera que se provocó un movimiento arquitectónico de ida y vuelta, descrito por un visitante en los siguientes términos:

De estos monumentos públicos y privados se desprende una nueva doctrina arquitectónica. ¡Qué evolución desde la ocupación francesa! Los primeros constructores venidos de la metrópoli descubren la arquitectura hispano-*mauresque*; deslumbrados, hicieron la seudomarroquí, como los españoles del siglo XVI hicieron la *mudéjar*. El palacio del sultán en Rabat, construido por el arquitecto de la gran Mezquita de París, es un ejemplo del estilo compuesto. Pero los franceses del siglo XX no eran los españoles del XVI, que mezclados por la sangre del pueblo andaluz podían hacer *instintivamente* el mudéjar. Se necesita buscar algo. Una arquitectura había nacido en Europa, que puede ser convenía mejor a Marruecos que al cielo de París; una suerte de retorno a lo antiguo, por la desnudez de los planos y la disposición de los volúmenes; ninguna decoración vana; la calma de la fachada opuesta a la agitación de la calle; el gusto de los trazos regulares en el reparto de lo lleno y lo vacío. Esta tenía su origen en la desnudez de las fachadas de Oriente y no en el espíritu sistemático; adoptándola los constructores marroquíes parecen haber vuelto a su tierra de origen.⁶⁰

De cara a la población parisina, la mezquita, como otras realizaciones en el dominio cultural como fueron los colegios musulmanes de Rabat y Fez o el Institut des Hautes Études Marocains, se presenta como un logro de Lyautey. Así lo expresaría ben Ghabrit en un texto inserto en una historia popular de las colonias dirigida al gran público.⁶¹ Daniel Rivet destaca, por otro lado, que «este agnóstico [por Lyautey] inquieto y sin duda un teísta» con tendencias suicidas nihilistas, que buscaba una síntesis cultural de los monoteísmos, «cuando participa en la inauguración del mihrab de la Mezquita de París, su invocación al Dios único no es más que una figura de retórica, sin ser por tanto un testimonio de fe apasionada a la manera de Massignon». ⁶² A la vez la presencia de Lyautey, promovida por los laicistas galos, dejaba constancia de la imposibilidad de asimilación de lo musulmán, de su carácter diferencial.⁶³ Quedaba así meridianamente claro que se trataba de una operación político-cultural.

Empero, quien en el fondo triunfaba era París, al encarnar simbólicamente una suerte de «fiesta» en la que los actores procedían de muy diversos lugares de su imperio colonial. Hasta tal punto que las cosas más serias, como la historia del trabajo o las demostraciones de los últimos hallazgos técnicos, fueron progresivamente expulsadas de las exposiciones parisinas, sobre todo a partir de 1900, año en que fueron enviadas a Vincennes. El recinto expositivo se convertía así en una

59 Daniel Rivet (1988). *Lyautey et l'institution du Protectorat français au Maroc, 1912-1925*. Tomo II. París: L'Harmattan, p. 130.

60 Léandre Vaillat (1934). *Le périple marocain*. París: Flammarion, pp. 59-60.

61 Albert de Pouvourville (coord.) (1931). *Histoire populaire des Colonies Françaises. Le Maroc*. Vol. II. París: Circa.

62 Daniel Rivet (1988). *Lyautey et l'institution du Protectorat français au Maroc, 1912-1925*. *Op. Cit.*, p. 123.

63 Naomi Davidson (2009). «La mosquée de Paris. Construire l'islam français et l'islam en France, 1926-1947», *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, n.º 125, pp. 197-215.

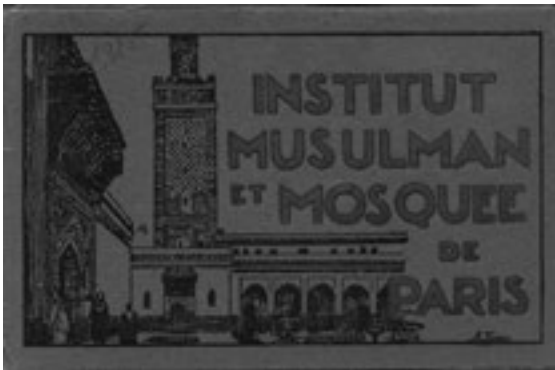
verdadera atracción ferial que se imponía, según Pascal Ory, «con insolencia».⁶⁴ Ese era el peligro que los oponentes musulmanes de la mezquita parisina veían: que se transformase en una «*boîte de nuit*» singular donde la alta sociedad parisina iba a pasárselo bien, en su zoco, su hammam y su restaurante (véase la ilustración II). En este sentido, se llegaron a hacer incluso sátiras sobre sus usos, debidas al poeta nacionalista árabe Mahmud Bayram al-Tunsi.⁶⁵ La ausencia de personal obrero y de migrantes en la mezquita, y la propia concepción de la misma, la convirtieron en un apéndice del exotismo triunfante en París, gracias a las exposiciones universales, dirigido a los turistas y al público burgués (véase la ilustración I2).

Ilustración II. Restaurante hammam «Chez Brahim» de la gran Mezquita de París.



Fuente: Institut Musulman et Mosquée de Paris, postal.

Ilustración I2. Portada para un conjunto de cartas postales dirigidas al turismo (1926).



Fuente: Institut Musulman et Mosquée de Paris, postal.

64 Pascal Ory (1982). *Les Expositions Universelles de Paris*. París: Ramsay, p. 123.

65 Mohammed Telhine (2010). *L'islam et les musulmans en France. Une histoire de mosquées*. Op. Cit., 2010.

La gran Mezquita de París. Un proyecto político de arquitectura *mauresque* en la Francia de las exposiciones universales y coloniales

Todo lo anterior nos sirve para afirmarnos, en cuanto antropólogos culturales interesados en el campo estético, en aquellas hipótesis procedentes de finales del siglo XIX, que hoy vuelven a la actualidad, según las cuales el arte y la sociedad eran todo uno. Así lo aseguraba entonces Charles Lalo y de la misma manera lo ha afirmado en la época actual Roger Bastide: «El arte, sin duda, es relativamente autónomo en relación con la sociedad, pero no deja de ser una institución social». ⁶⁶ Buscando en los intersticios, ⁶⁷ como en el hecho de la Mezquita de París, la antropología sienta las bases de nuevas dimensiones analíticas, sobre todo en el ámbito de la comprensión hermenéutica del hecho histórico.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

José Antonio González Alcantud (Granada, 1956) es catedrático de Antropología Social de la Universidad de Granada, director del Observatorio de Prospectiva Cultural de la Universidad de Granada y académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de España. Entre sus obras más recientes, hemos de destacar: *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico* (Anthropos, 2002); *La fábrica de los estereotipos. Francia, nosotros y la europeidad* (Abada, 2006); *Sísifo y la ciencia social. Variaciones de la antropología crítica* (Anthropos, 2008); *El mito de al-Ándalus* (Almuzara, 2014) y *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes* (2015). Y, entre las obras coordinadas, podemos subrayar: *El orientalismo desde el sur* (Anthropos, 2006); *La ciudad: paraíso y conflicto* (Abada, 2007, con Juan Calatrava); *La Conferencia de Algeciras en 1906. Un banquete colonial* (Bellaterra, 2007, con Eloy Martín Corrales); *La Alhambra, lugar de la memoria y el diálogo* (Comares, 2008); *La ciudad magrebí en tiempos coloniales* (Anthropos, 2008); *Granada la andaluza* (Editorial Universidad de Granada, 2008); *La invención del estilo hispano-magrebí* (Anthropos, 2010), y *Andalusíes* (2015, con Sandra Rojo).

RESUMEN

La Mezquita de París es un proyecto que comenzó a pensarse a finales del siglo XIX, al calor de la expansión colonial francesa, cuando Francia comenzaba a considerarse una «nación musulmana». No obstante, este deseo, que suscitó apoyos importantes en los medios políticos y culturales franceses, no pudo materializarse hasta que la Primera Guerra Mundial no evidenció, sobre todo por la competencia con Alemania en este dominio, la importancia de liderar políticamente al mundo musulmán. Dado el reparto de intereses estratégicos, Francia solo podía liderar de una manera cierta el Magreb, donde tenía presencia desde 1830. El sultanato alauí de Marruecos era el más legitimado para llevar a cabo esta alianza, y la orientación de la Mezquita de París, comenzada a construir a partir de 1921 gracias a los impulsos de Lyautey y Ghabrit, cayó bajo ese esquema cultural del «estilo hispano-*mauresque*». De esta manera, Fran-

66 Roger Bastide (2006). *Arte y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 55.

67 José Antonio González Alcantud (2015). *Travesías estéticas. Etnografiando las artes y la literatura*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

cia se garantizaba el control del «califato» occidental. Las exposiciones universales y coloniales coadyuvaron al triunfo de este proyecto al convertir París en un verdadero diorama de las culturas del mundo.

PALABRAS CLAVE

Gran mezquita, Lyautey, Ghabrit, estilo hispano-*mauresque*, «califato», «nación musulmana».

ABSTRACT

The Paris Mosque is a project that was initially devised at the end of the 19th century in light of France's colonial expansion, and the time when France started to consider itself a «Muslim nation». Nevertheless, this wish, which gained significant support in France's political and cultural media, could not materialise until the First World War showed no evidence of the importance of politically leading the Muslim world, particularly because of the competition with Germany in this territory. Given the distribution of strategic interests, France could only lead the Maghreb, where it was present until 1830, with any degree of certainty. The Alaouite Sultan of Morocco possessed the most legitimacy to uphold this alliance, while the direction of the Paris Mosque, which started to be built in 1921 through the drive of Lyautey and Ghabrit, fell under this «Hispano/Mauresque-style» cultural model; thus, France was guaranteed control of the Western «Caliphate». The universal and colonial exhibitions contributed to the success of this project, turning Paris into an authentic diorama of world cultures.

KEYWORDS

The Great Mosque, Lyautey, Ghabrit, Hispanic/*Mauresque* style, «caliphate», «Muslim nation».

الملخص

بدأ التفكير في مشروع بناء مسجد باريس الكبير في أواخر القرن التاسع عشر، وذلك في خضم التوسع الاستعماري الفرنسي، حينما بدأت فرنسا تعتبر نفسها «دولة مسلمة». إلا أن هذه الرغبة التي أثارت تأييداً كبيراً من قبل المحافل السياسية والثقافية الفرنسية لم تتبلور حتى أبرزت الحرب العالمية الأولى، خاصة بسبب المنافسة مع ألمانيا في هذا المجال، أهمية قيادة العالم الإسلامي سياسياً. نتيجة لتقسيم المصالح الاستراتيجية، تمكنت فرنسا من الزعامة الفعلية للمغرب العربي فقط، حيث كان لها حضور منذ عام 1830. كانت السلطنة العلوية بالمغرب أحقّ شرعياً بإتمام هذا التحالف، واندرج توجه مسجد باريس الكبير، الذي بدأ إنشائه عام 1921 بفضل دفع كل من المارشال ليوتي (Lyautey) و غبريط (Ghabrit)، في إطار ذلك الهيكل الثقافي «للطراز الأسباني-الموريسكي»، وبذلك ضمنت فرنسا لنفسها السيطرة على «الخلافة» الغربية. وقد ساهمت المعارض الدولية ومعارض نماذج المستعمرات في إنجاح هذا المشروع حينما تحولت باريس إلى النموذج مُجسّم (ديوراما) يُجسّد مختلف ثقافات العالم.

الكلمات المفتاحية

المسجد الكبير، ليوتي (Lyautey)، غبريط (Ghabrit)، طراز أسباني-موريسكي، «الخلافة»، «دولة مسلمة».

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL NORTE DE ÁFRICA DESDE EL PUNTO DE VISTA PATRIMONIAL

Ramón de Torres López

El Mediterráneo es un diálogo de la tierra con el mar. Los contactos culturales entre sus pueblos, que se han mantenido a lo largo de la historia, lo han configurado como espacio de relación y comunicación y han enlazado las dos orillas. Existía una civilización común que, sin distinguir a Andalucía del Magreb, facilitaba la circulación de hombres, ideas y anhelos.

Hoy, las huellas de al-Andalus siguen perviviendo como una realidad histórica que es fuente de estudio, tanto en el orden del pensamiento como en el de las artes. Las relaciones de España con el Magreb, y con Marruecos en particular, continúan siendo foco de atención e interés preferente. El presente muestra las huellas de la impregnación mutua y de la historia compartida. Durante siglos se ha mantenido un flujo en doble sentido que ha creado unos posos culturales como expresión de la civilización andalusí-magrebí, coparticipada con el sustrato morisco, y de la posterior presencia intervencionista española en el norte de Marruecos, que con el transcurrir del tiempo ha devenido en una presencia emigratoria magrebí en España.

El impacto de al-Andalus en Marruecos permanece firmemente arraigado, tanto en las ciudades como en el medio rural, y forma parte del tejido sociocultural marroquí. La integración profunda de esta herencia en la vida cotidiana se refleja en la conciencia y en el comportamiento del marroquí, cuya identidad no sería comprensible sin ella. Este impacto cultural fue y sigue siendo significativo en ciudades como Mequinez, Tetuán, Tánger, Chauen, Larache, Rabat, Salé o Alcazarquivir.

Esta herencia se complementó, en el norte de Marruecos en la primera mitad del siglo XX, con la implantación del Protectorado español, que promovió intervenciones determinantes en sus aspectos arquitectónicos y urbanísticos fundamentalmente en las ciudades de Tetuán, Larache, Alcazarquivir, Chauen, Villa Alhucemas y Villa Nador. Por ello, para profundizar desde el punto de vista patrimonial en las características esenciales de la arquitectura y el urbanismo español en el norte de África, es obligado centrar el análisis en Marruecos.

En tal perspectiva cabe afirmar que las huellas españolas están vivas en el norte y centro de Marruecos, donde presentan múltiples y variados aspectos. En el componente artístico de ese legado resaltan, por su carácter más emblemático, la arquitectura en su vertiente residencial y el urbanismo.

Para completar el análisis, hay que referirse al reconocimiento de su dimensión patrimonial, que está en el origen del Programa de Cooperación Internacional de la Junta de Andalucía que, desde 1990, se desarrolla de forma específica en las ciudades de Tetuán, Chauen, Larache y Alcazarquivir, donde aborda actuaciones de rehabilitación del patrimonio edificado complementadas con actividades de fomento y divulgación de los valores culturales de las distintas ciudades.

La escena urbana: la medina versus el ensanche

La inseparable concepción arquitectónica y urbanística, como momentos distintos de una misma realidad operativa, determina la realidad urbana actual. La acción conjunta y permanente de ambas concepciones ofrece la medina andalusí y el ensanche como dos modelos urbanos que expresan la herencia de la arquitectura y el urbanismo español en el norte de Marruecos.

El tratamiento de la medina, como concepción urbana de origen hispano-musulmán que se reconoce hoy en día fundamentalmente en Tetuán y Chauen, junto al impacto de la arquitectura andalusí en numerosas medinas marroquíes eran cuestiones fundamentales en el momento de plantear el desarrollo urbano en las ciudades durante el Protectorado español. Frente al modelo del Protectorado francés, proyectado por el urbanista Henry Prost, que planteó alejar los ensanches de las medinas para promover la especialización y diferenciación de las ciudades en sectores especializados, el modelo español, que se desarrolló en Tetuán y Larache antes de que Henry Prost efectuara su propuesta, propuso la yuxtaposición y relación directa entre las medinas y los ensanches.

Ambas decisiones conllevaron problemas de distinta índole. El modelo francés generó la segregación de la población en realidades sociales, económicas y culturales diferentes, lo que favoreció la proliferación de barrios y chabolas. El modelo español asumió inicialmente actuaciones de conservación sobre el patrimonio histórico, creando la Junta Superior de Monumentos Artísticos e Históricos, pero también la demolición de parte del trazado de las murallas de Tetuán, basándose en motivos de accesibilidad y movilidad, y en la inadecuada ubicación de instalaciones militares junto al resto de murallas conservadas.

Los primeros ensanches españoles se promovieron entre 1913 y 1914 en Tetuán y Larache. En Tetuán, se adoptó morfológicamente la trama ortogonal, mientras que en Larache el ensanche se trazó de forma radial. La estructura de la Delegación de Fomento definió tres zonas o provincias arquitectónicas: Tetuán y alrededores (Río Martín y Chauen), la zona del Lucus (Larache, Arcila y Alcazarquivir) y la región oriental (Villa Alhucemas y Villa Nador). Tánger, como ciudad internacional, tuvo un funcionamiento autónomo. El desarrollo urbano en el resto de ciudades se acometió de forma definitiva en los años veinte considerando la nueva tendencia de la ciudad-jardín como modelo de mejora de la calidad de vida, modelo que se propuso para Chauen, y como modelo mixto entre ensanche y ciudad-jardín en Alcazarquivir. En Villa Alhucemas, donde no existía asentamiento previo, y en Villa Nador, donde se localizaba un pequeño poblado, los ensanches asumieron la retícula ortogonal. En Tánger, Henry Prost redactó, en 1925, el plan que, reordenando el área sur y suroeste, conformó el ensanche siguiendo las pautas aplicadas en las ciudades del Protectorado francés.

En Tetuán, Larache y Alcazarquivir, donde los desarrollos urbanos se proyectaron directamente relacionados con las medinas existentes, se generaron vacíos que, con la función de espacios públicos, actuaron como rótula o charnela entre los dos modelos urbanos. En Tetuán y Larache, dichos vacíos se conformaron como plazas, mientras que en Alcazarquivir una avenida ejerció la función espacial articuladora.

Para profundizar en el análisis comparado de los modelos urbanos de la medina y el ensanche, es oportuno considerar a Tetuán como ejemplo más representativo. Su fundación se produce en 1487 por sidi Mandri, general granadino. La estructura urbana y la arquitectura de la medina son el resultado de cinco siglos de historia y conserva su patrimonio de origen andalusí casi intacto. Junto a la medina, se desarrolla el ensanche español, construido desde 1912 hasta 1956, cuando Tetuán era capital del Protectorado español. Constituye uno de los ejemplos de mayor interés, desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, de todo el norte de África, no solo por la naturaleza y el volumen de su patrimonio edificado, sino porque materializa la unión, de forma particularmente acertada, viva e intensa, de la ciudad islámica o medina y la ciudad occidental o ensanche español, con evidente vinculación con numerosas ciudades de Andalucía. Medina y ensanche, en su encuentro, suponen la articulación de dos organizaciones urbanas que refuerzan respectivamente su valor: la medina o la generación de la ciudad desde el espacio lleno —la manzana—, desde el principio de que la parte está vinculada íntimamente con el todo y donde lo público y lo privado se entrecruzan de forma compleja; y el ensanche o la generación de la ciudad desde el espacio vacío —la calle— y desde la dicotomía entre la parte y el todo, entre lo público y lo privado. Mientras el ensanche es fruto de una planificación previa, donde el territorio situado al oeste de la medina se estructura mediante una serie de vías principales sobre las que se establece una retícula, configurando así un modelo en el que la calle es el elemento lineal primario de generación del espacio urbano de carácter público que posibilita el acceso directo a las viviendas, ubicadas en manzana y que se irán colmatando según una parcelación preestablecida; la medina es fruto de una concepción focal, donde una vez decidida la ubicación de la mezquita, la alcazaba, las murallas y las puertas, el espacio urbano se organiza a partir de manzanas residenciales configuradas, sin predeterminedar su forma, basándose en las necesidades de las unidades familiares. En esta concepción, el espacio privado o íntimo de la vivienda prevalece sobre la calle, que adquiere la condición de espacio sirviente para la accesibilidad.

La medina es el resultado de la yuxtaposición sucesiva de barrios con subsecciones. Estas se componen de comunidades vecinales aglutinadas por vínculos específicos —familiares, lugar de procedencia, gremiales, actividades económicas— y disponen de todas las instituciones necesarias para la vida social. Se estructuran nuclearmente en torno a la mezquita, oratorio o zagüía, y se dotan normalmente de baño, horno, barbería, así como de comercios de frutas, verduras, especias, etc. La ciudad se genera ocupando el espacio más próximo a la mezquita, o a las calles que a ella convergen desde las puertas, lo que da lugar a formas urbanas de carácter sensiblemente circular. La red viaria, que se teje subordinada a la ocupación previa del espacio individual o familiar, configura sistemáticamente encrucijadas de tres calles, fruto del ensamblaje o acuerdo entre dichas formas circulares. Constituye una ciudad compleja, dotada de una geometría irregular, con formas urbanas inesperadas como materialización de los contenidos del derecho islámico. En efecto, las disposiciones sobre los bienes comunes, los bienes de herencia, los derechos de uso, la sacralidad inviolable de la casa familiar, la ocupación y uso del espacio público resultan determinantes en la generación de la medina.

La casa andalusí

Los ejemplos más significativos de la casa andalusí que mejor se conservan en Marruecos se localizan en la Medina de Tetuán y nos remiten al origen y evolución de su medina. Esta arquitectura doméstica muestra una serie de casas-patio con una clara influencia del legado cultural que aportaron los moriscos inmigrados a comienzos del siglo XVII. Constituyen ejemplos donde se experimentan soluciones espaciales y de lenguaje que se insertan en la tradición arquitectónica mudéjar.

Corresponden al tipo de casas con patio de ocho pilares y arcos. Configuran casas pequeñas, con patio rectangular, y presentan soluciones particulares en las plantas, alzados y secciones. En la casa de los gobernadores Naqsis, familia de origen andalusí que desde finales del siglo XVI hasta el último tercio del siglo XVII gobernó la ciudad, se produce la combinación de conceptos de la arquitectura hispano-musulmana y de la tradición de la arquitectura doméstica de Fez. El patio se compone mediante la repetición de sus alzados en planta baja y primera. En los lados cortos, utiliza arcos de dos centros y, en los largos, arcos de medio punto. Pero lo que singulariza esta casa es la solución en las esquinas del patio, que se rompen suprimiendo los pilares de los ángulos, lo que provoca en ellos la intersección de los arcos correspondientes. Esta innovadora tecnología, que reduce al mínimo los pilares del patio, establece una relación de analogía con soluciones experimentadas en la arquitectura mudéjar española. Esta solución espacial se utiliza como referencia en la construcción de la Casa Abdeslam Uazani y en la de otras situadas en el barrio del Blad, el más antiguo de la medina.

La Casa del alfaquí Ben Qarrish, construida por una familia de moriscos inmigrados a comienzos del siglo XVII, presenta en el patio alzados con referencia al mudéjar tardío compuestos mediante arcos en planta baja y pilares y vigas en la alta.

Este tipo de casa-patio se caracteriza por su sobrio lenguaje constructivo, sin decoración de mosaicos de azulejos ni estucos tallados, por el empleo de arcos semicirculares y por la proporción de sus gruesos pilares. Los materiales básicos empleados son las fábricas de ladrillo, revestidas con morteros de cal grasa, y los forjados de viguetas de madera.

Esta arquitectura andalusí supone el origen de la posterior evolución de la casa-patio tetuaní, íntimamente relacionada con las técnicas y sistemas constructivos y recursos procedentes tanto de la tradición andalusí, otomana y local, como de otros ámbitos de la cultura marroquí y europea. Esta evolución motivó la transformación del patio como germen y pieza principal de la casa. La búsqueda de la esencia de esta arquitectura, de lo imperecedero, se reencuentra con las raíces y las formas heredadas; configura el patio como una forma labrada por el tiempo, que va acumulando diversas soluciones constructivas y valores espaciales que lo convierten en el elemento inicial desde el que nace la forma. Cabe, pues, entender el patio como un sistema de composición que es el fundamento desde el que se traza la casa y que expresa su capacidad de controlar y dominar un lugar.

La arquitectura del protectorado

La arquitectura del Protectorado español en el norte de Marruecos se enmarca en la dinámica de la expansión del capitalismo a escala mundial y expresa la transferencia desde España de modelos formales y tipológicos que entran en oposición con la arquitectura tradicional marroquí, que sufre un proceso de transformación o desaparición en su normal desarrollo. La transposición de modelos, realizada inicialmente de forma acrítica, como mera repetición formal, sufrió permanentemente un proceso de asimilación que materializó una serie de variaciones que pretendían una síntesis visual con la arquitectura marroquí. El consumo de imágenes en una situación de cambio social y cultural estableció una constante relación dialéctica, entre las necesidades de construcción modernas y las de armonización con el ambiente de la ciudad islámica, que dio lugar a respuestas mixtas.

Desde 1913, los organismos oficiales españoles impulsaron, en primer lugar, la aplicación de una mixtura de detalles de raíz islámica para configurar una corriente neoárabe, en convivencia con los modelos del eclecticismo historicista imperante en España. Posteriormente, fomentaron las referencias estilísticas y figurativas racionalistas, como imagería de lo moderno. A partir de 1943, determinaron una nueva transmutación formal, evidenciando así la trascendencia de las decisiones políticas en la rápida evolución de los valores simbólicos de la forma, mientras que la transformación tipológica o tecnológica se producía de forma paulatina.

En tal perspectiva, es posible identificar con precisión etapas bien definidas en la producción arquitectónica del protectorado que son una prolongación de las características de la arquitectura realizada en España, con las correspondientes variaciones de su aplicación en las ciudades del Marruecos jalifiano. En la primera etapa, que abre fundamentalmente los dos primeros decenios, Tetuán se convierte en el centro de irradiación de las formas neoárabes que se utilizaron en los edificios institucionales. Los elementos arabizantes constituyen un vector de referencia no solo para esta etapa, sino que representan el denominador común del paisaje urbano de las ciudades del protectorado desde 1913 a 1956.

De forma paralela a esta tendencia, se desarrolla una arquitectura tradicional, marcada por los últimos historicismos que caracterizan el primer tercio de la arquitectura española, en la que el lenguaje historicista y académico se asienta sobre una estructura básicamente tradicional. Los últimos fulgores de la arquitectura historicista del siglo XIX, que había considerado la historia como elemento fundamental de legitimación, se refuerzan en las primeras décadas del XX con los rebrotes nacionalistas producidos por la crisis del 98. Las misiones franciscanas españolas implantadas en Marruecos, desde mediados del siglo XIX, constituyen un precedente de la arquitectura historicista antes de la implantación del protectorado.

La segunda etapa, que cubre esencialmente los años treinta, representa la introducción de los aspectos emblemáticos del primer racionalismo español, que había conseguido sus primeros logros con el movimiento catalán del Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC) y del grupo de Madrid. En Marruecos, un reducido número de arquitectos asumen el final del eclecticismo y plantean la renovación arquitectónica

con imágenes racionalistas de modernidad y progreso, combinándolas en ocasiones con experiencias de síntesis con el *art déco* y con las artesanías y elementos de la tradición marroquí.

La tercera etapa arranca en 1943 con la consolidación de la estructura política y administrativa del nuevo régimen que establece la sustitución de los modelos anteriores por otros considerados como portadores de lo más genuino, de lo más característico de la idiosincrasia española. Este nacionalismo arquitectónico tuvo su dimensión más precisa en el neoherrerismo nacional y en el barroco para la arquitectura oficial de los organismos del poder, así como en formas de la arquitectura regional española combinadas con las de la tradición marroquí para la arquitectura doméstica.

A partir de los años cincuenta, una nueva generación de arquitectos emprende la tarea de renovación técnica, sustentada en parte por la exploración de las posibilidades que ofrecía la utilización del hormigón armado, acometiendo una serie de obras vinculadas al segundo racionalismo español en donde proliferan los equipamientos educativos y las promociones de viviendas sociales en las periferias de las ciudades.

Actuaciones de conservación sobre el patrimonio

El modelo de desarrollo urbano que articuló los ensanches con las medianas exigió la realización de una serie de actuaciones para la mejora y conservación de determinados elementos del patrimonio marroquí. A tal efecto, en 1916, se constituyó la Junta Superior de Geografía e Historia de Marruecos y, en 1919, la Junta Superior de Monumentos Históricos y Artísticos, que abordaba la catalogación de los principales elementos patrimoniales. Esta iniciativa se complementó con el fomento de las artesanías creando, en 1919, la Escuela de Artes de Tetuán, cuyo impulso definitivo se logró en 1928 cuando Mariano Bertuchi, pintor y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue nombrado director, y también asumió el cargo de inspector de Bellas Artes Indígenas.

También hay que referirse a las actuaciones que supusieron la destrucción de tramos de murallas en Tetuán, Larache, y la totalidad de las de Alcazarquivir, para generar los vacíos urbanos que se concibieron como espacios públicos de transición y acuerdo entre la nueva ciudad y la existente.

A partir de 1913, se acometieron una serie de proyectos en Tetuán realizados por el arquitecto Carlos Óvilo, jefe de servicio de Construcciones Civiles, para la consolidación de los tramos de murallas conservados, la restauración de la Madraza Lucas y la reconstrucción de la puerta del cementerio. La obra más significativa de esta labor de conservación del patrimonio se llevó a cabo en el Palacio del Jalifa mediante una serie de fases consecutivas ejecutadas por Óvilo entre 1913 y 1916. Posteriormente, se realizaron nuevas actuaciones en este palacio llevadas a cabo, en 1942, por el arquitecto Francisco Hernanz y, entre 1948 y 1954, por Juan Arrate.

En Larache, se procedió a la adaptación del Castillo de las Cigüeñas como sede de instalaciones militares, a la reforma y ampliación del Castillo de San Anto-

nio y a su posterior rehabilitación como hospital civil. En Alcazarquivir se restauró, en los años veinte, el Santuario de Sidi Ali Bu Galeb.

Otra muestra del interés por el patrimonio histórico es el informe previo que el arquitecto Manuel Latorre Pastor solicitó a Leopoldo Torres Balbás cuando se pretendía modificar la puerta de Tánger de las murallas de Tetuán.

La corriente neoárabe

En la primera década del protectorado, se impulsó el estilo neoárabe con una idea didáctica y de respeto a la tradición arquitectónica marroquí y como expresión del gusto por las formas andalusíes y neoárabes que habían calado en España. A esta corriente obedecen los pabellones españoles de Ortiz de Villajos para la Exposición Universal de París de 1878; de Modesto Cendoya para la Exposición Universal de Bruselas de 1910; y de Pascual Bravo para la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925. El interés por el arte andalusí y por la arquitectura islámica también dio lugar a la edición de una serie de publicaciones divulgadas en España, como la de 1907 de H. Saladín sobre arquitectura musulmana. A estas publicaciones se sumaron, en el Protectorado español, el trabajo realizado en 1915 por Juan Beigbeder y Antonio Got sobre la arquitectura tetuaní.

Los elementos neoárabes se utilizaron tanto de forma decorativa, como un sello aplicado a soluciones constructivas y espaciales convencionales, como formando parte de un programa general más elaborado. Constituyen una impronta que recorrerá transversalmente, y con mayor o menor intensidad, casi toda la arquitectura que se ejecuta entre 1913 y 1956. La identificación del neoárabe con el Marruecos jalfiano se reforzó en los distintos pabellones que representaron al protectorado en las ferias de muestras celebradas en 1916 en Ceuta y Melilla o, en 1929, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, cuyo pabellón fue proyectado por el arquitecto municipal de Tetuán José Gutiérrez Lescura con la colaboración artística de Mariano Bertuchi, quienes expresaron en él la combinación del arte religioso, comercial y palaciego.

Desde 1917, Tetuán se convirtió en el foco de conformación de las formas neoárabes que se aplicaron como referencia en la estación de ferrocarril, en el dispensario indígena y en las escuelas de España. La estación, que actualmente se ha convertido en el Museo de Arte, sigue siendo una referencia del paisaje urbano de la ciudad. Fue construida por el ingeniero Julio Rodríguez Roda, que utilizó para su repertorio la reinterpretación de una serie de elementos de la tradición local: el alminar, la portada, el arco de herradura y mixtilíneo y los azulejos de color verde. El alminar lo convirtió en hito significativo de las esquinas del elevado cuerpo central y de los cuerpos bajos laterales. Las portadas definieron los recorridos principales. Los arcos formalizaron los andenes y el cromatismo de los paños de azulejos se contrapuso al color blanco del conjunto de paramentos. Estos criterios de utilización de los elementos locales en la composición arquitectónica se convertirán a partir de este momento en una referencia.

En los años veinte, los elementos neoárabes se empiezan a combinar con los del *art déco*, que como sistema decorativo conjunto utilizó el recurso de la sim-

plificación y geometrización de los detalles. Las principales obras de este periodo en Tetuán las proyectan los arquitectos José Gutiérrez Lescura y Carlos Óvilo.

Gutiérrez Lescura, arquitecto municipal y primer director de la Escuela de Artes, contó en sus obras principales con la colaboración de especialistas de dicha escuela. Tal es el caso del Teatro Español de Tetuán, ejecutado en 1923, en el que se plantea un tema característico de su obra: el mirador corrido abierto con arcos de herradura y mixtilíneos. El teatro, con capacidad para 2.200 espectadores, incluyó un programa decorativo que incorporó la decoración realizada por Mariano Bertuchi para la embocadura.

Otra actuación relevante de la colaboración entre Lescura y Bertuchi fue la realizada en 1929 para la hoy desaparecida plaza de España de Tetuán. La reforma, que se realizó tras la crítica a la plaza existente expresada en 1923 por Leopoldo Torres Balbás, incluyó la realización de jardines con una glorieta central en donde se ubicó un templete rematado en teja verde.

La Escuela Industrial de Artes Indígenas fue construida por Carlos Óvilo en 1925, y tuvo un gran impacto en su tiempo por su decoración interior mediante artesanados y azulejos fabricados por los profesores y alumnos de la propia escuela. El edificio de planta simétrica, con un cuerpo central en esquina rematado en sendos cuerpos laterales, resalta el contraste entre los paramentos encalados con los arcos de herradura apuntados y los remates mediante tejeros de cerámica de color verde.

Otras obras significativas de la arquitectura neoárabe tetuaní son el Edificio de Correos y Telégrafos (1927) de Alejandro Ferrant, el Banco del Estado de Marruecos (1927) de José Larrucea, el Monumental Cinema (1929) de Federico Tárrega y el edificio para Salomón Benalal (1932) de Carlos Óvilo.

En Larache, durante los años veinte, el arquitecto Andrés Galmés construyó una serie de obras de estética neoárabe más contenida, abriendo así una etapa de transición con la arquitectura racionalista. En el Mercado Central de Larache (1924-1928), Galmés ocupó una manzana de 60 × 60 m. En el pabellón central, ubicó los puestos de frutas y verduras; y en una calle perimetral descubierta, los puestos de pescado en el frente y los de carnes y aves en los laterales. El pabellón central lo concibió flanqueado por una serie de torres rematadas con cubiertas de teja verde. Como detalles arabizantes incorporó galerías de arcos sobre columnas y los potentes aleros de teja verde, que contrastaban con los paramentos encalados (véase la ilustración 1).

Ilustración I. Mercado Central de Larache.



Fuente: Fotografía de José Morón.

En el Edificio de Correos y Telégrafos de Larache (1928), Andrés Galmés enfatizó la esquina achaflanada con un torreón rematado con paños calados entre pilastras estilizadas. En los cuerpos laterales, dispuso balcones corridos sobre ménsulas de madera y alternó distintos tipos de arcos con huecos adintelados para componer un edificio en el que combinó el neoárabe con elementos modernos. Esta combinación la hizo extensiva a los chalés de la calle Mohammed V, en donde propuso una serie de piezas autónomas ensamblando volúmenes puros. Los elementos de raíz árabes —tejaroz, paño en marco, arco y columna— aparecen ya subordinados al conjunto.

Las obras más destacadas en Alcazarquivir son el Edificio de Correos y Telégrafos (1924) de Carlos Óvilo, las Escuelas Alfonso XIII (1926) de José Larrucea y la Intervención Local y Junta de Servicios Municipales (1926) de José Larrucea.

En Chauen, el arquitecto Manuel Latorre construyó las Escuelas Hispano-Árabes mediante una síntesis de la sencillez de los volúmenes puros de color blanco, propio de la arquitectura local con los elementos de artesanía.

Arquitectura del eclecticismo

De forma simultánea a la producción de la arquitectura neorárabe, se desarrolló la arquitectura ecléctica, que de un modo fragmentado utiliza la historia como un repertorio rico y variado de materiales y como ruptura con la ortodoxia del academicismo decimonónico.

Esta arquitectura tiene un variado abanico de actores: los frailes arquitectos de la orden franciscana, los ingenieros militares que edifican los acuartelamientos y los arquitectos que operan en los ensanches de Tetuán y Larache, que simultaneaban el eclecticismo historicista con la arquitectura neoárabe. Mientras que se producían los mestizajes formales, la tipología edificatoria, la estructura portante, la organización espacial y las técnicas constructivas permanecían inalterables.

Precursora del eclecticismo historicista fue la orden franciscana, que se implantó en las ciudades costeras marroquíes vinculadas al comercio internacional. En 1856, se crea en Priego (Córdoba) el Colegio de Misiones con el objetivo de formar frailes para la acción religiosa en otros países. Entre 1880 y 1896, José Lerchundi asume la responsabilidad de organizar la estructura de las misiones franciscanas en Marruecos. Tánger fue el centro de expansión y, en esta ciudad, se concentran las iglesias más representativas: Purísima Concepción (1880) de Manuel Aníbal Álvarez, y San Juan (1882) de Antonio Alcayne. También construyeron el Hospital Español (1886) y las Escuelas Católicas (1883-1886), ambas edificaciones de Antonio Alcayne, el primer fraile arquitecto. A comienzos de siglo, Francisco Serra construyó el Convento del Espíritu Santo (1904) y la Casa-Misión e Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús (1907) y Francisco Ferreras, las Escuelas Alfonso XIII (1913).

En Tetuán, se habilitó la Zagüía de Abdellah el-Hach situada en el Feddán como iglesia católica (1860), y próxima a ella la Iglesia de la Inmaculada Concepción (1866-1871). Asimismo, se edificaron iglesias en Larache, Rabat, Casablanca, Safi y Mogador.

Durante el periodo del protectorado, la Iglesia, bajo el impulso de fray Francisco Serra, se coordinó con las autoridades políticas y militares y construyeron iglesias en Alcazarquivir, Nador, Arcila, Chauen y Villa Alhucemas. A esta labor, se sumaron los ingenieros militares, que construyeron la Iglesia del Perpetuo Socorro (1930) en el Hospital Militar de Tetuán. Por su construcción en Tetuán, como capital del Protectorado español, y por su ubicación en la plaza Muley el Mehdi, en pleno corazón del ensanche, la iglesia más destacable es la de Nuestra Señora de las Victorias, construida a mediados de los años veinte por Carlos Óvilo, quien, utilizando el mudéjar, hace referencia al modelo espacial de la Sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo. Plantea tres naves, mediante arcos de herradura sobre pilares poligonales, y crucero con cimborrio. Exteriormente, dispone de torre campanario en la esquina con la avenida Mohammed V, el eje viario más importante del ensanche, y utiliza los paños de celosía y un revestimiento que simula la fábrica de cantería.

La arquitectura construida por ingenieros militares se caracteriza por la exportación de modelos, divulgados por la Academia de Ingenieros de Guadalajara, donde, primando la funcionalidad, formularon diversas soluciones preestablecidas del eclecticismo historicista. Con este criterio, se construyeron distintas instalaciones en Tetuán utilizando la fábrica de ladrillo visto y la mampostería concertada. Destacan el Hospital Militar (1915) y el Cuartel R'kaina (1916) de Emilio Navasqües, y la ampliación del Casino Militar (1924) de Martín de la Escalera.

El eclecticismo historicista se empleó, igualmente, para la construcción de un gran número de edificios de viviendas en alquiler de promoción privada en el ensanche de Tetuán, y Carlos Óvilo es el arquitecto por excelencia. Entre 1914 y 1932, proyectó para la burguesía hebrea una serie de edificios utilizando como sistema constructivo los muros de carga y forjados de viguetas metálicas. Asimismo, propuso un variado cromatismo mediante el empleo de azulejos, enfoscados, estucos y esgrafiados. Construyó el edificio para Francisco Picayo Rivera (1914), aun-

que posteriormente fue sede de Correos, de Obras Públicas y del Centro Cultural Español, y recientemente se adaptó como sede del Instituto Cervantes. También el Edificio Cohen y Sananes (1915), el Edificio Benatar y el Edificio Picayo (1919).

A partir de 1921, sus proyectos de viviendas de alquiler se multiplican y, desde 1927 a 1932, su obra adquirió un carácter más monumental, favorecido por el auge económico de la ciudad, y se desarrolló en el entorno de la plaza Muley el Mehdi. En esta etapa final de su trayectoria tetuaní, planteó variaciones en las fachadas disponiendo grandes miradores, donde concentró el sistema decorativo, dentro de una composición que presentaba la planta baja como un zócalo almohadillado que servía de base para disponer un ritmo vertical de pilastras de orden gigante como código de expresión barroca.

En Tánger, hay que destacar el Teatro Cervantes (1911-1913) de Diego Jiménez, construido mediante estructura de hormigón armado, donde se utilizaron, como recursos expresivos modernistas, el trabajo artístico de la pintura y la escultura y el artesanal de los elementos cerámicos, de forja y piedra artificial.

El primer racionalismo

Con la llegada a Marruecos de cuatro arquitectos, formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid entre 1921 y 1924, se inicia una nueva corriente en la arquitectura del protectorado. La transferencia del racionalismo estuvo vinculada al destino de cada uno de ellos. En 1925, José Larrucea trabaja en la región oriental y, en 1927, llega a Larache para sustituir a Andrés Galmés como jefe de Construcciones Civiles de la región del Lucus. En 1929, Manuel Latorre es destinado a Chauen, aunque residía en Tetuán, y Francisco Hernanz es destinado como jefe de Construcciones Civiles a la región oriental. En 1934, José Miguel de la Quadra-Salcedo llega a Tetuán.

Estos arquitectos se enfrentaron a un vacío sociocultural, ya que los principios históricos de la expresión racionalista del movimiento moderno planteaban unas propuestas socioeconómicas difíciles de realizar, tanto en España como en Marruecos, por lo que abordaron su trabajo como vanguardia socioestética más que conceptual. Aprovecharon la corriente racionalista que habían impulsado en España el GATEPAC y el grupo de Madrid para transferir sus logros en el ámbito del protectorado.

Al cambio contribuyó tanto el agotamiento de las propuestas del eclecticismo como la modificación, en 1930, de las normas oficiales de la construcción en la zona, que recomendaban la máxima sencillez arquitectónica de las fachadas para lograr la mejor adecuación al paisaje urbano preexistente y la utilización del color blanco en los exteriores para armonizar visualmente las ciudades. Las nuevas propuestas del racionalismo debían suprimir los arcos de herradura, cornisas, frontones y molduras como elementos decorativos y ornamentales, así como poner fin al cromatismo proporcionado por los azulejos y revestimientos de las fachadas. El repertorio racionalista estuvo constituido por la ventana horizontal con pilares intermedios, la marquesina, las tensiones y maclas entre volúmenes cúbicos y cilíndricos, para favorecer la impresión de dinamismo, y la ruptura de los espacios cerrados para transcender a los espacios exteriores.

En la región del Lucus, José Larrucea pretendió la síntesis entre la expresión racionalista y los elementos de la tradición mediterránea y local. Construyó en la zona una serie de escuelas que se promovieron para el fomento de la escolarización: en Alcazarquivir, la Escuela Hispano-Árabe Sidi Bu Haned (1934) y el Colegio Sidi Ali Bugaleb; en Arcila, el Grupo Escolar Juan Nieto (1929), la Escuela Sidi Ali Marzok y la Madraza Coránica. Asimismo, proyectó diversas escuelas para los poblados rurales. En Larache, acometió la ordenación del frente noroeste de la plaza de España (1930) con un proyecto de gran importancia para la ciudad por intervenir en el encuentro de la medina con el ensanche, lo que exigió la demolición de dos baluartes de la muralla. Respetando la puerta de acceso a la medina, trazó una galería de arcos de medio punto para definir un pórtico elíptico central flanqueado por dos edificios de viviendas. Proyectó diversos edificios públicos en los que combinaba el lenguaje racionalista con arcos, paños de celosía y otros elementos locales en los proyectos de la Dirección de Obras Públicas y Minas —actual ayuntamiento— (1928), el Pabellón de Colonización y Turismo (1929), la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar (1931) y el Colegio Lal-la-Mennana (1935). En Tetuán, José Larrucea sustituyó a Carlos Óvilo y realizó, en 1932 y 1936, edificios públicos, edificios de viviendas y chalés. En esta etapa, destacan por sus tratamientos de esquina la Audiencia y los Juzgados (1932), el Edificio Benarroch y Bentata (1935) y el Edificio Isaac Benarroch (1936).

Francisco Hernanz proyectó el programa escolar en la región oriental, para el que construyó las escuelas de Segangan (1930), la Escuela Unitaria de Targuist (1930), la Escuela Hispano-Árabe de Frajana (1934), las escuelas hispano-árabes de Dar Kebdani (1934) y la Escuela de Eimzouren (1934). Para este programa, empleó una arquitectura con un impacto visual próximo a la vanguardia racionalista, utilizando maclas de volúmenes cúbicos y cilíndricos, a pesar de la pequeña escala y modestia de los recursos económicos disponibles. En Larache construyó, entre 1936 y 1943, distintos proyectos para los organismos públicos, entre los que sobresalen el Cine Ideal y la Casa del Flecha —actual Consulado de España—, uno de los edificios más importantes del primer racionalismo en Marruecos. Enfatizó la entrada al consulado situándola en la esquina del solar y disponiendo en ella una torre poligonal de gran esbeltez, rematada inferiormente con un alero curvo. La torre le permitió articular los dos cuerpos laterales, en los que acentuó la horizontalidad disponiendo ventanas corridas en la planta baja.

El juego dinámico y el contraste establecido entre las partes acentúan la altura de la torre. En Tetuán, realizó diversos equipamientos públicos, entre ellos el Museo Arqueológico (1940) y la Delegación de Educación y Cultura (1940), donde resuelve un programa complejo al disponer un conjunto de bloques abiertos entre jardines.

Manuel Latorre comenzó, en 1929, su trayectoria en Chauen y, desde 1930 hasta 1938, trabajó intensamente en Tetuán, donde destacan el Edificio Isaac Israel (1931) y la Biblioteca y Archivo General (1933). Acaso sea la Casa Latorre (1935) su mejor obra de expresión racionalista por tratarse de su propia vivienda, en la que planteó un volumen exento en el interior de la

parcela con un tratamiento diferenciado de las fachadas según su orientación y exposición a los vientos dominantes. En el volumen, labró los vuelos y retranqueos para conseguir un efecto dinámico, que se hizo más patente en la fachada principal. Entre 1938 y 1943, Latorre trabajó en la región oriental, en donde combinó la corriente racionalista con la neoárabe. Su obra más significativa es el Club Náutico de Nador (1940), edificio de pequeña escala donde reutilizó el vocabulario racionalista.

José Miguel de la Quadra-Salcedo llegó a Tetuán en 1934 como jefe de los Servicios Municipales. En su trayectoria destacan los edificios públicos y las viviendas sociales con un vocabulario racionalista abierto a las referencias europeas del momento, plagado de maclas volumétricas, formas curvas y predominio de la horizontalidad. Se significan el Colegio del Pilar (1935), las Casas Bloques (1939-1942) y la Biblioteca y Archivo General de Tetuán (1943). Para la iniciativa privada realizó numerosas viviendas, las más representativas son el Chalé Benet (1937) y el Chalé Benazaquén (1940). En el campo de la vivienda social, acometió diversas promociones, como la de la barriada del Generalísimo (1936-1939) emplazada en el barrio de Málaga de la periferia de la ciudad. La compuso con un bloque de dos plantas, cinco grupos de viviendas unifamiliares adosadas y espacios públicos que organizaban el conjunto. Las viviendas, con superficies construidas de entre 50 y 60 m², las planteó con variedad de distribuciones, cocinas abiertas y pequeños aseos localizados en los patios.

En Tánger, es preciso resaltar las Escuelas Graduadas-Colegio Español (1930) de Rafael Bergamín y Luis Blanco; en ellas, dispusieron un conjunto de pabellones, a modo de bloques abiertos concebidos como blancos volúmenes puros, que organizaban un amplio espacio ajardinado.

Como corriente singular, se distingue la obra que Emilio Blanco, interventor militar y delegado de Asuntos Indígenas, realizó en el Rif tratando de establecer el estilo rifeño mediante una serie de elementos estéticos procedentes de civilizaciones y culturas importadas e hibridadas con el *art déco*. Utilizando una composición asimétrica de volúmenes puros, planteó efectos cromáticos y de contraste en sus mezquitas de Eimzouren, Amarden Snada y Axir y en las oficinas del Arba de Taurit, como sus principales obras.

La arquitectura del nacionalismo

Los códigos formales miméticos, de fácil asimilación e idealistas, son la raíz de la capacidad de representar, en términos arquitectónicos, el ideario de la superestructura, que inicia su actividad en la España de los cuarenta. Se necesitaban imágenes arquitectónicas que connotaran con su ideario político y que troncaran con el nacionalismo imperialista que los Reyes Católicos habían impulsado durante el gran Imperio español.

En estos primeros momentos, se precisaban pautas que reorientaran la reconstrucción nacional, y fue la épica imperial de matiz herreriano, cuya denominación se debe al arquitecto Juan de Herrera —quien intervino decisivamente en la obra del Monasterio de El Escorial—, la que sería el símbolo de formalización de

una imagen construida, en donde la épica, el poder, la tradición, el realismo y el orden se ofrecieron en un único proceso formal.

Se formularon distintas corrientes durante el nacionalismo, que se remitía en su composición al neoclasicismo elaborado con un sobrio lenguaje ornamental jerárquico, que cobró su dimensión más precisa en el neoherrerismo español, estereotipado y trivial en sus resultados. Estas propuestas tendrían, para la vivienda individual, una respuesta que formalizará una corriente de asimilación formal hacia las arquitecturas anónimas mediterráneas, reproduciendo un ambiguo racionalismo de usos y funciones que, con las soluciones constructivas, entroncaba con la búsqueda formal popular, abriendo así una nueva corriente nacionalista iniciada por arquitectos de segunda generación.

Superados los primeros obstáculos de la reconstrucción, una minoría de arquitectos inició la revisión de la poética del racionalismo europeo entonces vigente, amparada por las publicaciones del Colegio de Arquitectos de Madrid y por otras que se editaron de forma aislada en Barcelona. El encuentro con la cultura europea conformó, en la década de los cincuenta, la corriente del segundo racionalismo español.

Estas corrientes del nacionalismo de posguerra tuvieron una clara expresión en el Marruecos del Protectorado español, a donde el arquitecto Pedro Muguruza recibe el encargo de trasladar los nuevos modelos arquitectónicos. La imposición del estilo se estableció mediante las ordenanzas de 1944 y los planes de actuación para las distintas ciudades. Las nuevas pautas arquitectónicas fomentaron el mimetismo formalista de los nuevos códigos, de modo que se impusieron los frontones, pináculos, cornisas, cubiertas de teja y los paramentos encalados en una arquitectura que cobró una dimensión de monumentalidad en los edificios públicos, reforzada con la proliferación de soportales cubiertos. También se fomentó la construcción de barrios para viviendas sociales en los que primaba la autosuficiencia y la jerarquización de los servicios públicos. En Tetuán, el arquitecto Juan Arrate, que fue nombrado jefe del Servicio de Arquitectura, desarrolla, entre 1943 y 1951, una serie de edificios públicos en los que plantea con rotundidad los nuevos códigos neoherrerianos hibridados con elementos neobarrocos. En su obra, destacan la Delegación de Economía y Obras Públicas (1945), los Pabellones Varela (1948) y Correos y Telégrafos (1947-1949).

Casto Fernández Shaw llegó a Tetuán en el momento en que se promovían intervenciones de transformación de la ciudad. Su primer proyecto fue el Plan de Embellecimiento de Tetuán (1940-1946), en el que propuso la construcción de un gran edificio en el centro de la ciudad, la realización de un mercado con pescadería y zoco y la edificación de casas baratas. Relacionadas con el plan, construyó el Mercado Central y el Edificio de La Equitativa, dos edificios de gran transcendencia en la ciudad.

En el Mercado Central de Tetuán (1941), proyectado junto a José Miguel de la Quadra-Salcedo, propuso una arquitectura de hormigón armado y paños de albañilería calados, con cúpulas y torres que pretendían recordar el origen oriental de esta arquitectura y el de las torres clásicas españolas. De planta hexagonal y tres

alturas, lo abrió en su interior a un patio con cubierta cupulada y en el perímetro dispuso un sistema de lucernarios. Para su integración en el contexto, superpuso el arco y la celosía como motivos arabizantes. En el Edificio de La Equitativa (1945), construido tras plantear cinco soluciones de integración del edificio en la manzana, adaptó las necesidades modernas construyendo un edificio de viviendas integrado en el ambiente de una ciudad islámica mediante la disposición de una torre mirador rematada en cúpula y de una serie de detalles de raíz islámica (véase la ilustración 2).

Ilustración 2. Edificio de La Equitativa.



Fuente: Fotografía de José Morón.

En la obra desarrollada en Tetuán por Alfonso de Sierra, que fue el último arquitecto municipal de la ciudad, destaca su compromiso por la vivienda social expresado en sus estudios de análisis de las viviendas de la medina y los barrios populares. Sus propuestas para la modernización de la vivienda marroquí las planteó en varios proyectos, entre los que destaca el barrio de Mulay Hasan (1953), donde realizó cuatrocientas viviendas de diferente tipología en las que combinó el bloque con la baja altura. Respetando las formas de habitar de los tetuanés, planteó la equilibrada modernización con nuevos recursos tecnológicos.

Delfin Rivas, el último arquitecto jefe del Servicio de Arquitectura, también contribuyó a la dignificación de los barrios situados en la periferia del ensanche. En su trayectoria, cabe resaltar el Sanatorio Antituberculoso de Ben Karrich (1939), situado entre Tetuán y Chauen, en el que propuso una arquitectura con resonancias del primer racionalismo, caracterizada por la sencillez y la adaptación al programa requerido, y en donde dispuso galerías abiertas al jardín que rodea el edificio.

En Larache y la región del Lucus, las principales obras de esta etapa se deben a Enrique Blanch, que llegó en 1943 a Larache y asumió los cargos de arquitecto de la Junta de Servicios Municipales y de las Juntas Rurales de la Región del

Lucus. Su obra se caracteriza por su expresión formal popular, no exenta de toques neoherrerianos, que pretendía insertarse en su contexto geográfico y que tuvo su mejor exponente en la Lonja de Pescado (1948).

En Alcazarquivir, la obra más representativa es el Mercado de Cereales (1953) de Fernando Chueca Goitia.

En la región oriental, las obras más sobresalientes del nacionalismo de posguerra corresponden a la actividad de los ingenieros militares, que acometieron distintos acuartelamientos en el ámbito del Lucus. En Tánger, el Hospital Español (1950), que José Ochoa había proyectado con un planteamiento racionalista, sufrió un proyecto de reforma, realizado por el equipo de Juan Arrate, que propuso un lenguaje neobarroco. Planteamiento similar se siguió para el Consulado General de España (1950), en el que Luis Martínez Feduchi realizó un edificio de composición neoclásica con detalles propios del léxico neobarroco.

El segundo racionalismo

Al amparo del crecimiento económico experimentado en España en la década de los cincuenta, una minoría de arquitectos de segunda generación, en la que había calado la necesidad de introducir la conciencia moderna, junto a otras minorías culturales de la pintura, escultura, poesía y literatura, buscó una conexión con las corrientes de vanguardia del pensamiento europeo. Los arquitectos que iniciaron y divulgaron el segundo racionalismo también trataron de dar respuesta a los fenómenos migratorios planteando el urbanismo como solución a los problemas de la planificación, aunque los modelos racionalistas europeos eran difícilmente adaptables a la realidad nacional.

El segundo racionalismo también tuvo su expresión en Marruecos, donde de forma progresiva se inició una renovación técnica que arrancó en los años cuarenta con la utilización más generalizada del hormigón armado. Los ingenieros de caminos y los militares fueron los referentes de esta renovación, en la que se significaron Julio Castro y Eduardo Torroja. El arquitecto más representativo del segundo racionalismo fue José María Bustinduy, que desde 1949 hasta 1955 fue arquitecto municipal de Tetuán. Su producción arquitectónica se caracterizó por el rigor, la voluntad de modernidad y la perseverante desnudez estilística que decantaba su vocabulario racionalista. Entre sus proyectos de viviendas de iniciativa privada, resaltan el Chalé Benatar (1950), el Edificio Sananes (1950), el Edificio al-Jazaer (1950) y el Chalé Poyal (1952). Sus obras promovidas por la iniciativa pública más importantes fueron la Estación de Autobuses (1955), el Ayuntamiento de Tetuán (1948), las viviendas para el Ejército del Aire (1952-1953) y las viviendas sociales García Valiño (1955).

En Larache, Hermenegildo Bracons, quien fue arquitecto municipal desde 1951 a 1957, desarrolló una labor de renovación arquitectónica que tuvo su máxima expresión en el Cine Llodra (1956), que está complementado con un edificio de viviendas delantero. En el campo de la vivienda social, realizó una serie de aportaciones que culminaron con su proyecto de viviendas para pescadores musulmanes (1955).

En la región oriental, en el pequeño poblado minero de Segangan, la Compañía Española de Minas del Rif promovió actuaciones de viviendas e innovadoras tipologías, con gran congruencia entre sus estructuras constructivas con el argumento funcional. Sobresalen el conjunto de cien viviendas de Sidi Bu Sbar (1956), y la mezquita (1956) de Claudio Verdugo, así como las iglesias de Setólar (1957) y de Uixan (1957) de Eduardo Caballero Monrós.

En Tánger, donde diversos arquitectos españoles desplegaron su actividad, sobresalen por su discurso racionalista el edificio de la calle Holanda (1950-1951) de Francisco de Asís Viladevall, el Edificio Goicoechea (1950) de Martínez Chumillas y la Catedral de Nuestra Señora de Lourdes (1950-1961) de Martínez Feduchi.

El reconocimiento de la dimensión patrimonial

La conjunción del valor arquitectónico, histórico, de uso, económico, simbólico, social y como recurso didáctico expresa la dimensión patrimonial de esta arquitectura. Su reconocimiento se activó en 1990 con la iniciativa del Programa de Cooperación Internacional de la Junta de Andalucía al suscribir con el Ayuntamiento de Tetuán un protocolo de colaboración técnica y financiera, que aún está vigente, para promover la recuperación de los valores patrimoniales, sociales, arquitectónicos y urbanísticos de la medina y el ensanche.

El programa incluye actuaciones de rehabilitación arquitectónica y del espacio público, de dotación de equipamientos y de mejora de las infraestructuras. Coordinadamente, se están desarrollando actuaciones de estudio, investigación, registro, catalogación y difusión de carácter histórico, arquitectónico y urbanístico destinadas a fundamentar el conocimiento y divulgación de los valores universales en los campos indicados. El programa se completa con actividades de formación para mejorar la capacitación en técnicas y metodologías para la intervención arquitectónica y urbanística mediante la celebración de cursos, seminarios y encuentros.

Desde Tetuán, la experiencia se transfirió, entre 1994 y 2004, a las ciudades de Chauen, Larache y Alcazarquivir y sigue vigente actualmente. Los protocolos de colaboración con los ayuntamientos de las ciudades articulan un sistema de coordinación, seguimiento, control, planificación, evaluación y divulgación de las actuaciones. Para su desarrollo, se han designado distintos arquitectos coordinadores —Ramón de Torres (Tetuán), Carlos Sánchez (Chauen), Francisco Torres (Larache) y Guillermo Duclós (Alcazarquivir)— que cuentan con la colaboración de equipos técnicos locales y de distintos colectivos sociales. Las actuaciones realizadas y en curso en las medinas y ensanches están permitiendo mejorar las condiciones de vida de sus habitantes, preservar al mismo tiempo su población al integrarla en su medio y conservar la identidad cultural de su patrimonio histórico y cultural.

El reconocimiento de la dimensión patrimonial, que actuó como catalizador de este proceso, se ha fortalecido con el reconocimiento internacional de las iniciativas. En 1997, la Medina de Tetuán fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, coincidiendo con un momento de gran impulso a la labor

restauradora del programa. En 2014, el Décimo Concurso Internacional de Buenas Prácticas de las Naciones Unidas, celebrado en Dubái, otorgó al Programa de Cooperación desarrollado en Tetuán la calificación «Best».

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO NIETO, Antonio (2000). *Arquitectura y urbanismo en el norte de Marruecos*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía.
- DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo y CAMPOS JARA, Pedro (2001). *Larache*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía.
- MALO DE MOLINA, Julio y DOMÍNGUEZ, Fernando (1994). *Guía de arquitectura del ensanche de Tetuán*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía.
- VV. AA. (2001). *Guía de arquitectura de la Medina de Tetuán*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía.
- VV. AA. (2011). *Recuperar la ciudad histórica. Tetuán. Xauen. Larache. Alcazarquivir*. Sevilla: Consejería de Fomento y Vivienda, Junta de Andalucía.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Ramón de Torres López es arquitecto y coordinador del Programa de Cooperación Internacional de la Junta de Andalucía en Tetuán (Marruecos). Sus obras más representativas en Almería son las restauraciones de la casa del poeta José Ángel Valente, la catedral, la alcazaba, el cargadero de El Alquife y la Casa del Cine. En Marruecos, la rehabilitación de viviendas, equipamientos y espacios públicos de la Medina y el ensanche de Tetuán. Entre sus publicaciones, destacan *Arquitectura subterránea de Andalucía* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 1989); «El espacio material y poético de la Medina de Tetuán», en *Guía de Arquitectura de la Medina de Tetuán* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, 2001); y «El cargadero de Alquife: arquitectura y patrimonio», en *El cable inglés de Almería* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007).

RESUMEN

La arquitectura y el urbanismo son la expresión más emblemática de las huellas españolas que se reconocen hoy en Marruecos como testimonio de la impregnación mutua y de la historia compartida. Durante siglos, se ha mantenido un flujo en ambos sentidos que ha creado unos posos culturales como expresión de la civilización andalusí-magrebí, coparticipada con el sustrato morisco, y de la posterior presencia intervencionista española en el norte de Marruecos. La acción conjunta y permanente de la inseparable concepción arquitectónica y urbanística ofrece la medina andalusí y el ensanche como dos modelos urbanos que expresan la herencia de la arquitectura y el urbanismo español en el norte de Marruecos, en la que se significan ejemplos representativos de la casa andalusí, la corriente neoárabe, la arquitectura del eclecticismo, el primer racionalismo, la arquitectu-

ra del nacionalismo y el segundo racionalismo. El reconocimiento de su dimensión patrimonial se impulsó a partir de 1990 con la iniciativa del Programa de Cooperación Internacional de la Junta de Andalucía para promover actuaciones de rehabilitación del patrimonio edificado, complementadas con actividades de fomento y formación en distintas ciudades marroquíes.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura española, medina, ensanche, Marruecos.

ABSTRACT

Architecture and town planning form the most emblematic expression of the remnants of Spain recognised in Morocco today, a testament to mutual permeation and shared history. For centuries there has been a two-way flow that has created cultural traces as an expression of the Andalusí-Maghrebi civilisation, jointly participating with the Morisco substratum, and the subsequent Spanish interventionist presence in northern Morocco. Joint and permanent action in the inseparable architectural and urban concept offers the Andalusí medina and urban expansion as two urban models that convey the legacy of Spanish architecture and town planning in the north of Morocco, with representative examples of Andalusí houses, the neo-Arab movement, the architecture of eclecticism, the first rationalism movement, the architecture of nationalism and the second rationalism movement. The acknowledgement of its heritage was advocated after 1990 with the Regional Government of Andalusia's International Cooperation Programme to promote restoration actions on built heritage, complemented with development and training activities in different Moroccan cities.

KEYWORDS

Spanish architecture, medina, urban expansion, Morocco.

الملخص

العمارة والتخطيط الحضري هما التعبير الأكثر دلالة على البصمات التي تركها الحضور الإسباني في المغرب والتي تعتبر اليوم شاهداً على التشرب الحضاري المتبادل والتاريخ المشترك بين البلدين. هناك تيار استمر تدفقه في كلا الاتجاهين على مدى قرون تاركاً ترسبات ثقافية تُعبّر عن الحضارة الأندلسية - المغربية، تشاركها تأثيرات موريسكية، وعن التواجد الأسباني التخلي في شمال المغرب. إن العمل المشترك والدائم للتصور المعماري والحضري معا يقدم لنا المدينة الأندلسية والتوسع المدني كنموذجين حصرين يعبران عن الإرث المعماري والحضري الأسباني في شمال المغرب، حيث تبرز نماذج تمثل البيت الأندلسي وتيار إحياء العمارة الإسلامية والأسلوب المعماري التركيبي والعمارة العقلانية القديمة والحديثة والطراز المعماري الوطني. وقد تعزز الاعتراف بأهمية هذا التراث بدءاً من عام 1990، مع مبادرة برنامج التعاون الدولي لحكومة إقليم أندلوسيا من أجل دفع أشغال ترميم التراث المعماري، والتي تُستكمل بأنشطة للدعم والتكوين في مختلف المدن المغربية.

الكلمات المفتاحية

العمارة الأسبانية، مدينة، توسع مدني، المغرب.

LA ALHAMBRA Y LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Emilio Cachorro Fernández

Paradigma universal

Apuntes corbusierianos

Uno de los recuerdos mejor grabados por Théophile Gautier de su ruta por la península ibérica, a mediados del siglo XVIII, fue su paso por Granada para visitar la Alhambra, a la que dedica numerosas páginas de su *Voyage en Espagne*,¹ donde describe con sensible precisión cada uno de sus intrincados rincones, destacando especialmente su asombrosa y modélica infraestructura hídrica:

*Les Arabes ont poussé au plus haut degré l'art de l'irrigation; leurs travaux hydrauliques attestent une civilisation des plus avancées; ils subsistent encore aujourd'hui, et c'est à eux que Grenade doit d'être le paradis de l'Espagne, et de jouir d'un printemps éternel sous une température africaine. Un bras du Darro a été détourné par les Arabes et amené de plus de deux lieues sur la colline de l'Alhambra.*²

Un párrafo transcrito, décadas más tarde, por un joven Le Corbusier que, todavía en fase de formación, buscaba las mejores fuentes con las que cimentar su ideario arquitectónico, ya rico de experiencias como su célebre viaje a Oriente en 1911. Algo directamente asociado con un dibujo que realizó del Patio del Generalife,³ fechado en 1915, con la anotación inferior «*Cour du Generalife à Grenade. Extrait de Cordoue et Grenade, page 111*», para reflejar que fue trazado a partir de una de las imágenes que ilustran la publicación *Cordoue & Grenade*,⁴ consultada en la Biblioteca de Saint Geneviève de París, en donde se radiografía perfectamente la arquitectura andalusí y, de modo particular, el recinto de la Alhambra (véanse las ilustraciones 1 y 2). Obra que el gran maestro moderno pudo ver personalmente, durante el verano de 1930, gracias a la parada que hizo en la ciudad nazarí, acompañado del pintor Fernand Léger, su hermano Albert y su primo —y socio por entonces— Pierre Jeanneret, en un itinerario similar al aconsejado por Josep Lluís Sert, dedicado en su primera mitad a recorrer la costa mediterránea hasta llegar a territorio andaluz,⁵ al que volvería un año después junto al último de los tres para cruzar con destino a Argelia a través de Marruecos, donde conoció los poblados del valle del M'Zab. Prueba de lo anterior también es la serie de postales que recopiló

1 Théophile Gautier (1843). *Tra los montes. Voyage en Espagne*. París: Magen.

2 Trad. propia: «Los árabes elevaron al más alto grado el arte del riego; sus obras hidráulicas dan testimonio de una civilización de las más avanzadas; aún subsisten hoy en día y es por ellas que Granada debe ser el paraíso de España, y disfrutar de una eterna primavera con una temperatura africana. Un brazo del Darro fue secuestrado por los árabes y traído desde más de dos leguas a la colina de la Alhambra» (material recogido en Christopher Schnoor [ed.] [2008]. *La construction des villes: Le Corbusiers erstes städtebauliches traktat von 1910/11*. Zürich: GTA, p. 420 [referencia [LCdv 263] 34]).

3 Fondation Le Corbusier, B2-20-348. Posteriormente incluido en Le Corbusier (1992). *La construction des villes*. París: L'Age d'Homme (edición del manuscrito inconcluso que realizó entre 1910 y 1911 durante su estancia en Alemania, donde se ocupa de las tareas arquitectónicas y artísticas de desarrollo urbano).

4 Ch.-Eug. Schmidt (1906). *Cordoue & Grenade* [Colección Les Villes d'Art Célèbres]. París: H. Laurens, p. III.

5 Según croquis esbozado en su cuaderno de notas (carnet B8 p8-V y carnet B8 p9).

del monumento,⁶ mediante las que demuestra gran atracción por su panorámica general desde el Albaicín —repetida en dos versiones, una de ellas en formato doble a color—, recortada por el fondo de Sierra Nevada, el Patio de los Arrayanes —contemplado en dirección sur— y la entrada a la Galería de Retratos del Generalife.

Ilustración 1. Patio del Generalife. Le Corbusier: «*Cour du Generalife à Grenade. Extrait de Cordoue et Grenade, page 111*» (1915).



Fuente: Fondation Le Corbusier, B2-20-348.

Ilustración 2. Patio del Generalife. Fotografía original redibujada por Le Corbusier (1915).



Fuente: Ch.-Eug. Schmidt (1906). *Cordoue & Grenade*. París: H. Laurens, p. III.

6 Fundación Le Corbusier, C1-20-39, L5-4-4, L5-4-5 y L5-4-7, respectivamente.

Ilustración 3. Le Corbusier. Unité d'Habitation, Marsella (1947-1952). Cubierta.



Fuente: M. Loetzsch, <<https://flic.kr/p/32z2fq>>.

Y es que la arquitectura musulmana, en general, le suponía motivo constante de inspiración, tanto en aspectos teóricos como prácticos. De acuerdo a lo que él mismo reconoció, a propósito de la argumentación justificativa de la Ville Savoye en Poissy (1928-1931), aquella le había revelado la esencia de su oficio de manera determinante, insuflándole ideas tan fundamentales como la *promenade architecturale*, que aúna espacio y tiempo en una cuarta dimensión, lo que explicaba diciendo:

*L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à la architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. Je préfère l'enseignement de l'architecture arabe.*⁷

Asimismo, su reseña al texto de Gautier se considera antecedente conceptual de trabajos como la «Ville Verte» (1930) —modelo de ciudad-parque para el sector residencial de la Ville Radieuse—, por su contribución paisajista de zonas libres y jardines. Y, en un orden más concreto, por ejemplo, una fotografía adicional, que también figura en el archivo de Le Corbusier, del llamado Patio de los Mirtos,⁸ esta vez en sentido norte, induce a percibir una correlación con alguno de sus diseños. En particular, a través de la característica estructura tripartita de dicho espacio, con el primer plano del estanque en la franja inferior, la galería

7 Trad. propia: «La arquitectura árabe nos da una preciosa lección. Se aprecia en marcha, a pie; es cuando se anda, desplazándose, como vemos desarrollarse las reglas de la arquitectura. Este es un principio contrario a la arquitectura barroca, que es concebida sobre el papel, alrededor de un punto fijo teórico. Yo prefiero la enseñanza de la arquitectura árabe» (en Le Corbusier y Pierre Jeanneret [1935]. *Oeuvre complète*, vol. 2: 1929-1934 [Ed.: Willy Boesiger]. Zürich: H. Girsberger, p. 24).

8 Fondation Le Corbusier, L5-4-6.

palaciega en la zona intermedia y la Torre de Comares como fondo, donde creyó haber encontrado el lirismo de las invenciones humanas; una composición que, según análisis de José Luis Daroca,⁹ se corresponde con la plasmada en la cubierta de su Unité d'habitation en Marsella (1947-1952), donde se ubica la guardería, resuelta de forma similar mediante una lámina de agua bajo un pórtico diáfano rematado visualmente por una nítida y masiva caja de ascensores en hormigón (véase la ilustración 3).

Emotividad de Luis Barragán

Aun siendo constatables, por tanto, múltiples referencias islámicas, algunas de ellas estrechamente ligadas con la Alhambra, en la obra del genio suizo-francés, bastante más profunda sería la huella dejada por esta en algunos de sus colegas, cuya máxima representatividad viene dada, sin lugar a dudas, por Luis Barragán.¹⁰ El mexicano, cuyo apellido tiene procedencia morisca,¹¹ viajó a Europa tras concluir sus estudios, de 1924 a 1925, y recaló en Francia, donde supo del trabajo de Ferdinand Bac y de su proyecto de Villa Les Colombières en las inmediaciones de Menton, propiedad de Émile y Caroline Ladan-Bokairy; y en España, especialmente en Granada, donde quedó impresionado por la belleza de los jardines de la mayoría de ciudades europeas, pero sobre todo de los sureños, como el Generalife, los cuales le despertaron gran interés por el paisaje a partir de entonces.¹² Estancia que se repetiría en 1931, cuando visitó la mencionada obra de la Costa Azul y conoció personalmente a su autor; y entre 1952 y 1953, ocasión que aprovechó para acercarse a Marruecos, hasta el norte del desierto del Sáhara, para recorrer los *casbahs*. En su primer viaje, adquirió algunos libros recién publicados, entre los que se encontraban dos de Bac: *Jardins enchantés. Un romancero*,¹³ versión personal de uno de los cuentos de *Las mil y una noches* —del que reunió más de media docena de ejemplares (de una tirada menor de cien) para regalarlos a su regreso, lo que demuestra el enorme impacto que le causó—; y *Les Colombières. Ses jardins et ses décors*,¹⁴ monografía de su proyecto de mansión del mismo nombre (1919-1925).

Según el escritor y técnico galo, la arquitectura de jardín, a la que calificaba como «mediterránea», contiene en sí misma el universo entero; y, en su arte,

9 Véase José Luis Daroca Bruño (2012). *Influencias mediterráneas en las cubiertas de Le Corbusier: de la Acrópolis de Atenas a la Unidad de Habitación de Marsella* [Tesis doctoral dirigida por Víctor Pérez Escolano] [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla, <<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2207/influencias-mediterraneas-en-las-cubiertas-de-le-corbusier-de-la-acropolis-de-atenas-la-unidad-de-habitacion-de-marsella/#description>>, pp. 297-298 y p. 417 [Consultado el 31 de enero de 2015].

10 Véanse, entre otras publicaciones, Emilio Ambasz (1976). *La arquitectura de Luis Barragán* [Catálogo de exposición]. Nueva York: MoMA; y vv. AA. (1995). *Barragán. Obra completa*. Sevilla: Tanais; así como las reflexiones sobre su periplo granadino en Antonio Jiménez Torrecillas (1991). «Luis Barragán visita la Alhambra», *AQ Arquitectura Andalucía Oriental*, n.º 7. Granada: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, pp. 142-157.

11 Véase Antonio Riggen (ed.) (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis, p. 69.

12 *Ibidem*, p. 54, como dato expresamente citado en el currículum que firmó para la presentación del proyecto de la ciudad de Lomas Verdes (1968), en colaboración con Juan Sordo Madaleno.

13 Ferdinand Bac (1925). *Jardins enchantés. Un romancero*. París: Louis Conard [Premio Calmann-Levy de la Academia Francesa].

14 Ferdinand Bac (1925). *Les Colombières. Ses jardins et ses décors*. París: Louis Conard.

es donde encontramos la mayor serenidad que el trabajo del hombre es capaz de engendrar.¹⁵ Una idea de tan suma trascendencia en la obra de Barragán como para incorporarla a su breve pero elocuente discurso de aceptación del Premio Pritzker en 1980, en un epígrafe específicamente dedicado a ella, en el que aludía al Pedregal de San Ángel en México D. F. (1945-1952) y su relación con la fortaleza roja:¹⁶

Paseando entre las grietas de lava y protegido por la sombra de imponentes murallas de roca viva, de repente descubrí, ¡oh, sorpresa encantadora!, pequeños y secretos valles verdes —los campesinos los llamaban «joyitas»— rodeados y limitados por las más caprichosas, hermosas y fantásticas formaciones de piedra que había esculpido en la roca derretida el poderoso soplo de vendavales prehistóricos. Tan inesperado hallazgo de esos valles me produjo una sensación similar a la que tuve cuando, caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el Patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. De alguna manera tuve el sentimiento de que contenía lo que debe tener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero. Jamás me ha abandonado tan memorable epifanía [...].¹⁷

Una vivencia mediante la que fraguó la firme convicción de que es posible construir jardines con esencia privada en conjuntos residenciales, planteándolos como en el Generalife, mediante zonas comunes basadas en espacios recogidos donde abunden los recovecos y esquinas.¹⁸

Pero, por encima de todo, forjó una fuerte creencia en la llamada *arquitectura emocional*, que tanta influencia tendría durante su carrera, cuyo manifiesto fue formulado, coincidiendo con la inauguración del Museo Experimental El Eco en México D. F. (1953), por su creador —amigo y compatriota— Mathias Goeritz,¹⁹ quien residió en Granada de 1945 a 1948 en una casa próxima a las Torres Bermejas, compaginando el trabajo como profesor de alemán con la producción artística, en la que el entorno monumental estuvo muy presente.²⁰ Su objetivo era alejarse de un extremado racionalismo en beneficio de la sublimación espiritual, elevando la arquitectura a la categoría de arte —en línea con las coetáneas y revisadas propuestas de Le Corbusier—. Barragán pensaba que quienes mejor habían entendido el funcionalismo eran arquitectos como el austríaco Frederick Kiesler, en su cualidad de máquina para ser usada por el hombre pero también con vistas a desarrollar el

15 Véase Antonio Riggen (ed.) (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones. Op. Cit.*, pp. 40 y 59.

16 Trabajo de planeamiento que abandonó precipitadamente, en cuya empresa promotora era socio copropietario de terrenos.

17 *Ídem*, p. 60. Una experiencia recordada con cierta frecuencia según se puede observar también en el relato que forma parte de *Ídem*, p. 115: «Para visitar el Patio de los Arrayanes en la Alhambra, camina uno por un túnel muy pequeño —yo ni siquiera podía enderezarme— y, en un momento dado, independientemente del olor de los arrayanes y del mirto que llegaba a través del túnel, se me abrió el espacio maravilloso de los pórticos muy contrastados de ese patio contra los muros ciegos y el ruido del agua. Esta emoción no se me ha olvidado jamás».

18 *Ídem*, p. 38 (de «*Gardens for environment. Jardines de El Pedregal*», conferencia impartida en California en 1951).

19 *Ídem*, pp. 197-200.

20 Para más información se puede acudir, por ejemplo, a vv. AA. (2014). *El retorno de la serpiente y la invención de la arquitectura emocional* [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

espíritu en el marco de una vida agradable.²¹ Así, perseguía las causas de la emoción mediante recintos cerrados que provocaran continuas sorpresas y misterios, constantes descubrimientos, como en los patios de la Alhambra;²² lo que se consigue con una arquitectura de paisajes «hecha con muros y murallas y una serie de espacios en los que pasas de una reja a otra reja, de un juego de agua a un patio donde también hay agua. ¿No conoces el Generalife de Granada? Aún recuerdo el olor maravilloso de los arrayanes. Todo eso forma el placer de la vida. No es que yo sienta que mi misión sea la de ser un buscador de placer, pero sí creo que puede proyectarse belleza y que la belleza da placer».²³

En su opinión, los extensos parques ingleses y franceses son muy señoriales, pero no pueden compararse con el hechizo que atesoran otros, pese a su menor boato. No considera a Versalles igual de acogedor que el Generalife o los jardines persas, porque fue concebido para esparcimiento de la corte, donde celebrar espectáculos; los diseños de André Le Nôtre le parecen excepcionales pero, debido a su función teatral, piensa que han perdido sentido con el paso del tiempo, que prima el factor contemplativo sobre su dimensión vividera. Incluso los pertenecientes a las grandes villas italianas también son muy escenográficos, con reminiscencias «cardenalcias».²⁴ Y qué decir de los *open gardens* que cubren la ciudad de Washington, muertos e insípidos, que le hacen volver sus ojos con amor a los espacios verdes de la Alhambra y, en general, hacia todos los orientales, para los que utiliza otro término anglosajón: *home*, con el que alude a su talante acogedor, semejante al de un auténtico hogar.²⁵ Por el contrario, percibe los jardines árabes como lugares mágicos, íntimos y personales, de puro recogimiento; sus recodos se antojan idóneos para la reflexión al mismo tiempo que proporcionan defensa y abrigo, mientras que sus entrevelados límites estimulan la imaginación. Barragán se pregunta, como tantos otros: ¿qué hay detrás de la celosía? ¿dónde me llevará el sendero? Nuestro interés aumenta al ver cómo las copas de los árboles sobresalen por encima de una pared. Hay que desconfiar de los espacios abiertos que se descubren a primera vista, e intentar recuperar la privacidad y, consecuentemente, la paz y el sosiego, ausentes en la vida moderna.

Una silenciosa atmósfera que no solo resulta compatible sino que se enfatiza con la aparición de melódicas sonoridades. En este sentido, también cree que la arquitectura posee un importante componente musical,²⁶ además de espacial, activado por elementos como el agua, capaz de envolvernos con ayuda de pantallas murarias que aíslan frente a la calle agresiva u hostil. Su fluir es susurro, descanso y recreo, como bien apreció en la Alhambra a través de sus incontables fuentes y acequias, razón de algunas de las mayores impresiones recibidas en sus viajes y germen

21 Véase Antonio Riggen (ed.) (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones. Op. Cit.*, p. 78.

22 *Ibidem*, p. 134 (de «La buena arquitectura es bella. Entrevista», realizada por Marie-Pierre Toll en 1981).

23 *Ídem*, p. III (en conversación con Elena Poniatowska en 1976).

24 *Ídem*, p. 113.

25 *Ídem*, pp. 15-16 (de «Apuntes de Nueva York. Ideas sobre jardines», transcripción de texto autógrafo de 1931).

26 *Ídem*, p. 124.

de muchos de sus proyectos,²⁷ entre los que destacan los espacios libres de El Bebedero y de El Campanario en la colonia residencial Las Arboledas (1959-1962), la Fuente de los Amantes (1966) y la Cuadra San Cristóbal (1966-1968) —junto a la Casa Ergström— en la Urbanización Los Clubes (véase la ilustración 4). Todos ellos se localizan en Atizapán de Zaragoza, Ciudad de México, y fueron gestados con vocación ecuestre para jinetes y corceles como áreas de reposo y abrevaderos, empleando todo tipo de recursos hidráulicos: manantiales, chorros, acueductos, canales, surcos, cascadas, pilones..., cuya combinación austera con vegetación, muros, color, textura y luz, en refinado lenguaje neoplástico, configura un sensual y conmovedor oasis.

Ilustración 4. Luis Barragán. Fuente de los Amantes, Los Clubes, Atizapán de Zaragoza (1966).



Fuente: E. Palma, <<https://flic.kr/p/6rMFn7>>.

Ilustración 5. Louis I. Kahn. Instituto Salk de Investigaciones Biológicas en La Jolla, California (1959-1965).



Fuente: Instituto Salk de Investigaciones Biológicas, <www.salk.edu>.

27 *Ídem*, p. 131 (en charla con Jorge Salvat en 1981).

Una concepción que supo transmitir incluso a prestigiosos compañeros como Louis I. Kahn, según se aprecia, por ejemplo, en el diseño que este hizo para la plaza del Instituto Salk de Investigaciones Biológicas en La Jolla, California (1959-1965), donde Barragán intervino en calidad de asesor (véase la ilustración 5). Precisamente, el estadounidense fue quien subrayó el carácter atemporal de las obras de aquel, haciendo mención expresa a su casa-estudio en Tacubaya, México D. F. (1947-1948); un rasgo que cabe imputar nuevamente a la admiración que profesaba por el conjunto alhambrense —así como por las construcciones populares—. A su juicio, los palacios árabes pueden tener seiscientos años, pero su arquitectura carece de época, no puede etiquetarse ni hace que el visitante quede confinado al momento presente,²⁸ sino que también lo catapulta al pasado y futuro para vivir el milagro de simultanear los tres tiempos.

Garantía continuista de culto

Igualmente, las siguientes generaciones han estado fuertemente impactadas por parecidos motivos. Sin dejar Latinoamérica, baste citar a Rogelio Salmona de entre los correligionarios del mexicano, quien también recorrió Andalucía hasta llegar al Magreb en 1953, en un alto de su estancia parisina como colaborador de Le Corbusier, y fue cautivado por las construcciones islámicas. Su peregrinar por tierras granadinas, aún en etapa formativa, marcaría su devenir profesional, hasta el punto de sostener que la Alhambra corrobora que la verdadera razón de la arquitectura es el goce, al mostrar predilecta inclinación por los materiales tradicionales —especialmente el ladrillo— y el agua como asiduas variables del proyecto, además de los patios, de los cuales no duda en afirmar que son «un tímpano del lugar [un aljibe del cielo como diría María Zambrano]».²⁹

De este modo, logra una perfecta sintonía con el clima y los sistemas locales de construcción, según certifica su Casa de los Huéspedes de Colombia en Cartagena de Indias (1980-1982), suscrita junto a Germán Tellez, con reminiscencias de la ciudad maya de Uxmal y la colina de la Sabika; concebida en plan de jardín original, su exuberante vegetación y frescura, lograda mediante atarjeas y otros arreglos acuáticos con o sin dinamismo tanto en exteriores como interiores, nos transportan a los jardines árabes del sur de España.³⁰ Rasgo que llega a testimoniarse a través de cualquier detalle, como los antepechos con vierteaguas del Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá (1995-2000), que invocan la Escalera del Agua del Generalife, en un despliegue con acento háptico. Esta última y otras obras de la misma capital como el Archivo General de la Nación (1988-1994) añadirán, además, un repertorio de formas que revela estrechos lazos con el Palacio de Carlos V, por cuanto se estructuran alrededor de rotundos vacíos de geometría circular (véase la ilustración 6), aludiendo más si cabe a la memoria en dicho depósito documental a causa de su contenido histórico.

28 *Ídem*, p. 110.

29 VV. AA. (2006). *Rogelio Salmona: espacios abiertos/espacios colectivos*. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, p. 36.

30 Véase *Ibidem*, p. 46.

Ilustración 6. Rogelio Salmona. Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (1995-2000).



Fuente: Universidad Nacional de Colombia, <www.bogota.unal.edu.co>.

Retornando al viejo continente, Álvaro Siza será otro de los que más recuerde su primer viaje a Granada, ciudad que califica de «mítica», durante los años cuarenta en compañía de sus padres, lo que contribuyó a que finalmente se decantara por estudiar arquitectura. Como ha escrito de sí mismo: «[...] En los ojos y en la mente persiste una imagen de sueño casi irreal: Sierra Nevada dominando cuidadosa e impasible una Alhambra flotante. Para mí, esa imagen está grabada en los ojos de un niño».³¹ Alojados junto a aquella, fueron seducidos por sus jardines, patios, fuentes, muros austeros y cálidos, además de por su ornamentación interior. Una visita que repetiría en 1976 con mirada ya de instruido arquitecto, hospedado en el hotel Washington Irving, donde encontró los famosos cuentos del escritor norteamericano como libro de cabecera, texto que le invitaba a la conmovedora lectura de algunos de sus capítulos, perfecto ingrediente de una deseada experiencia en solitario que, según reconoce,³² derivó en hechicera nostalgia y romántica contemplación.

Así, quedaría impregnado de las importantes lecciones intemporales y universales que encierra la Alhambra, algunas de las cuales emergen en sus innumerables trabajos: entre ellas, las relativas a los espacios fluidos, al diálogo interior-exterior y a la calmada presencia del agua, condicionada y condicionante de la topografía. Pero, sobre todo, quedaría impregnado del magistral control lumínico, base de su prodigiosa alternancia de claros y oscuros, con «patios donde el sol bri-

31 Álvaro Siza Vieira (2014). *Textos*. Madrid: Abada, pp. 364-365 (de su discurso de aceptación del Premio Nominaciones de Arquitectura de Granada por el Edificio Zaida, entregado por el Colegio de Arquitectos de Granada con fecha 13 de diciembre de 2005).

32 Álvaro Siza Vieira (2014). *Discursos pronunciados en el acto de investidura de Doctor Honoris Causa del Excelentísimo Señor D. Álvaro Siza Vieira* [Presentación de Juan Domingo Santos] [en línea]. Granada: Universidad de Granada, <<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/31969/1/C-062-016%20%2828%29.pdf>> [Consultado el 17 de enero de 2015].

lla y la sombra de los muros y de los pórticos protege» y con una «secuencia de las salas donde la luz se hace gradualmente menos intensa, hasta casi la penumbra»,³³ lo que conforma un complejo sistema que se multiplica en proporción a la diversidad de recintos y usos. E, igualmente, figura la enseñanza resultante de confrontar el Palacio de Carlos V con las preexistencias nazaríes, cuya violenta oposición está perfectamente justificada por la inflexión histórica de un cambio drástico de poder, que demuestra que la continuidad del lenguaje o de la escala no es el único camino para alcanzar la armonía, sino que también surge de una relación proporcionada entre destino y expresión, al contextualizar la obra, en este caso, como señal de una transición social, cultural y política, con un medido equilibrio urbano entre autonomía y pertenencia.

De otra parte, arquitectos más jóvenes como John Pawson, de inclinación minimalista y especialmente devoto de la tradición oriental japonesa, también declaran su fascinación por el empleo sobrio y certero de los materiales y el tratamiento indirecto de la luz que caracteriza a la Alhambra, lo que el inglés refleja de un modo gráfico en *Minimum* (1996),³⁴ donde destaca la idea de simplicidad en el arte, la arquitectura y el diseño, valiéndose de un recorrido a través de distintos contextos cronológicos y geográficos que vienen representados, en uno de los casos, por dicho monumento, del que se incluye una amplia imagen del Patio de Comares para ilustrar el apartado «Contención. Cómo la arquitectura define el espacio», junto a proyectos tan relevantes del último siglo como la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe (Plano, 1945-1951), el Convento de la Tourette de Le Corbusier (Eveux-sur-Arbresie, 1957-1960), la Casa Nakayama de Tadao Ando (Nara, 1983-1985) o su propio diseño para la Tienda Calvin Klein (Nueva York, 1993-1995).

Arquitectura española de posguerra ***El Manifiesto de la Alhambra***

La crisis española de primera mitad del siglo XX, padecida con virulencia también en el ámbito arquitectónico, fue el detonante de su replanteamiento generalizado en la etapa de posguerra. Entendiendo la situación como otra secuela más derivada del separatismo colonial, se llegó a un punto de grave desorientación en el que surge la honda necesidad de reformular los principios disciplinares, reafirmados por entonces a base de un exceso de superficialidad nacionalista o «castiza», potenciada en mayor medida si cabe con la implantación de la dictadura. Uno de los principales foros para el debate vendría propiciado por la *Revista Nacional de Arquitectura*, dirigida por Carlos de Miguel, a través de sus itinerantes «Sesiones de crítica de la arquitectura», celebradas periódicamente desde 1950, cuyo momento álgido resultaría del encuentro que tuvo lugar en Granada un par de años después.

Las reuniones desarrolladas en la capital andaluza, durante dos intensos días (14 y 15 de octubre de 1952) dentro del propio recinto árabe, congregaron a

33 *Ibidem*.

34 John Pawson (2003). *Minimum*. Londres: Phaidon, pp. 178-179 y 302-303.

más de una veintena de participantes vinculados básicamente con la escuela madrileña, lo que permitió conjugar la experiencia de veteranos profesionales, como Secundino Zuazo, con una renovación generacional encabezada por Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Miguel Fisac, José Luis Picardo y Fernando Chueca Goitia, este último asumiendo la organización de la convocatoria (véase la ilustración 7).³⁵ Las conclusiones se formalizaron mediante la firma del célebre *Manifiesto de la Alhambra*,³⁶ que marcó una posición doctrinal que sintetizaba los postulados de una nueva arquitectura sin que, a la postre, llegara a suponer su real y efectivo impulso —como se suele afirmar—,³⁷ recuperando el auténtico espíritu vernáculo como cualidad irrenunciable que, infelizmente, había decaído en receptarios y batiburrillos tradicionalistas.

Ilustración 7. Asistentes a las «Sesiones de crítica de la arquitectura» celebradas en la Alhambra (octubre de 1952). Fotografía de grupo.



Fuente: Archivo particular de Joaquín Prieto-Moreno Ramírez.

A tal efecto, en las bases previas fueron sintetizados los valores permanentes que la arquitectura granadina, abanderada por el primero de sus monumentos, aglutina en torno a sí misma, subdivididos en igual número de temas a estudiar: humanos, por su intimidad, módulo, raíz contemplativa —y no re-

35 Véase Fernando Chueca Goitia (1952). «La Alhambra y nosotros», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid, pp. 10-13. El mismo autor ya había anticipado el marco ideológico de la tesis del manifiesto un quinquenio antes, según se desprende de Fernando Chueca Goitia (1947). *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat.

36 Véase vv. AA. (2004). *El Manifiesto de la Alhambra*. Granada: Colegio de Arquitectos de Granada [ed. original de 1953]. El desarrollo pormenorizado de los debates quedó reflejado en vv. AA. (1953). «Sesiones de crítica de arquitectura. La Alhambra», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 136. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, pp. 13-50.

37 Véanse Juan Calatrava (2000). «El Manifiesto de la Alhambra», *Arquitectos*, n.º 154. Madrid: Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, pp. 128-131 (número dedicado a Fernando Chueca con motivo de su distinción con la Medalla de Oro de la Arquitectura en 1998); y Ángel Isac (ed.) (2006). *Monografías de la Alhambra 1: el Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

presentativa—, mayor espacialidad que fachadismo; naturales, por su integración paisajista, penetrando el jardín en la casa y viceversa, en una relación de tipo seudofilosófico contrapuesta a la organicidad de Frank Lloyd Wright, que es consecuencia del fervoroso tratamiento del agua —en sus tres estadios sucesivos: brotar, discurrir y embalsarse, es decir, como manantial, arroyo y estanque—, además del color y la luz; formales, por la tipología de las plantas, dejadas libres como en la arquitectura moderna, pero manteniendo sus núcleos originales de patios, austeridad geométrica y superposición de volúmenes, como en el cubismo; y mecánicos, por su construcción lógica y estricta, de menor espesor que la clásica y la renacentista, al reducir materiales con un criterio actual de economía de medios, hasta el punto de relacionar la delgadez de las viejas columnas de mármol con la de los nuevos pilares metálicos y de hormigón, sin perjuicio de garantizar su conservación y fácil mantenimiento.

Se había propuesto una relectura del recinto con «ojos de arquitecto» que hasta ese momento resultaba inédita, desde su consideración como «formidable depósito de arquitectura esencial», mediante un enfoque actualizado que aceptaba su plena atemporalidad huyendo de trasnochados modelos académicos a favor de lenguajes sin pretensiones estilísticas de corte historicista y, especialmente, libres tanto de románticos sentimentalismos ornamentales como de congeladas retrospectivas arqueológicas; es decir, abiertos a la expresión de nuestra época. Se adquiriría conciencia de no haber sabido explorar las posibilidades ocultas de la arquitectura andalusí, limitada a una estética de moda o capricho pintoresco a partir del periodo decimonónico, que debía dejar paso a una emergente sensibilidad capaz de revelar la profunda modernidad de la Alhambra, anticipada en todo lo que esta tiene de universal para los nuevos tiempos.

Tanto es así que su paralelismo con las obras vanguardistas se tilda de asombroso por sus importantes y múltiples coincidencias, que ofrecen todo un abanico de espacios, formas, estructuras, dimensiones, ritmos, materiales... Más concretamente, en las jornadas se relacionó la colina amurallada con los tres principales rasgos que definen el estilo internacional según Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson:³⁸ el «principio de volumen» —o «principio de superficies que delimitan un volumen»—, en la medida en que los pesados muros quedan aliviados por soluciones flotantes, envueltos por elementos ligeros como arquerías que atenúan su masa, cuya espacialidad es comparable con la que proviene de las más avanzadas tecnologías; el «principio de regularidad», puesto que la ordenación se realiza con prismas elementales, pero diversificados conforme a su función, jugando con el tamaño y las proporciones, aunque sin forzar la simetría —y, en cualquier caso, aceptando la medida humana como escala de referencia—; y el «principio de ausencia de ornamentación aplicada», entendida no tanto como carencia, sino como localización selectiva, consecuencia orgánica en vez de piel superpuesta de una arquitectura donde la de-

38 Véase Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson (1932). *The International Style: Architecture since 1922*. Nueva York: W. W. Norton.

coración, siempre de tipo geométrico y abstracto, se presenta completamente respetuosa y subordinada.

En definitiva, una perfecta sintonía del palacio árabe con la contemporaneidad que hace que Chueca llegue a comparar las flamantes y empinadas edificaciones norteamericanas,³⁹ en cuanto a aspecto exterior, con las torres de la Alhambra, debido a su pureza y sobriedad de volúmenes. Y eso que también, como es normal, se detectaron sensibles diferencias compositivas de tinte urbano, entre las que destacan la ordenación «convexa» moderna frente a la «cóncava» del conjunto granadino, es decir, el fuera contrapuesto al dentro; el siglo pasado abonó la aparición de rotundos bloques aislados, con personalidad propia, como la emblemática sede de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York (1947-1952) de Wallace K. Harrison —recién levantada por entonces con el asesoramiento, entre otros, de Le Corbusier y Oscar Niemeyer— cuya genética, según Pedro Bidagor,⁴⁰ parece más acorde con la contundencia del Palacio de Carlos V que con sus construcciones vecinas, que diluyen su presencia en beneficio de una intencionada concatenación de ambientes, al sustituir la monotonía y rigidez por una diversidad fenomenológica que no solo no menoscaba la armonía unitaria, sino que la enriquece. Un doble camino que, sin embargo, a medio o largo plazo, debería igualmente converger, pues la individualidad arquitectónica se consigue con un espacio libre intermedio que, antes o después, deja de ser neutro para convertirse en lugar de convivencia y disfrute.

Asimismo, de las conclusiones extraídas sobre aspectos constructivos, se deduce que los materiales empleados originalmente en la Alhambra evidencian una significativa correspondencia moderna, más aún en su versión revisada tras la Segunda Guerra Mundial, debido a su gran racionalidad en la elección, por cuanto son totalmente adecuados a su destino y preferentemente autóctonos —cualidad reconsiderada tras la descontextualización de décadas anteriores—; a su dimensionamiento, a partir de rigurosos criterios de optimización de coste y comportamiento técnico; y a su imagen plena de sinceridad al corresponderse con sus rasgos intrínsecos. Una concordancia que vuelve a hacerse patente en los espacios ajardinados —también tratados como tema específico de las jornadas—, desde su consideración como naturaleza domesticada, imprescindible para mitigar climas áridos como el andaluz, donde los árabes representan el Paraíso a través de su vegetación, olor, agua, murmullo... incorporados a las residencias para compartir el gozo divino, como hace la arquitectura moderna, conectada con el paisaje gracias a sus grandes paños de vidrio. Eso sí, en línea con el pensamiento de Barragán, acotándose como una estancia habitable cuyo techo es el cielo; no jardines abiertos al infinito, característicos de épocas absolutistas, cuando había que festejar las comitivas reales, porque «el jardín es el cofre silencioso de la Divinidad».⁴¹

39 VV. AA. (1953). «Sesiones de crítica de arquitectura. La Alhambra», *Revista Nacional de Arquitectura*, *Op. Cit.*, p. 24.

40 *Ibidem*.

41 VV. AA. (2004). *El Manifiesto de la Alhambra*. *Op. Cit.*, p. 55.

Influjo local

Irradiación urbana

Dejando a un lado los pastiches neoárabes que se limitan a plagiar, de forma más o menos literal, todo tipo de elementos decorativos de raíz islámica, cuyo radical ejemplo viene dado por el ostentoso Hotel Alhambra Palace en la coronación del Realejo, levantado por Modesto Cendoya a principios del pasado siglo —donde, paradójicamente, se alojaron la mitad de los firmantes del *Manifiesto de la Alhambra*—, son incontables las referencias que la arquitectura granadina ha ido incorporando, de manera constante, para caracterizar cada enclave de una trama ya extendida a nivel metropolitano, rindiendo así un afectivo homenaje a su principal estandarte, del que emanan continuos aprendizajes que son tomados, a nivel disciplinar, como inagotable motivo de inspiración: simbiosis territorial, orden y equilibrio, disgregación corpórea, siluetas irregulares, espacios intersticiales, profundidad visual, juegos de sol y sombra, modesta materialidad, texturas y colores terrosos...

En este sentido, la modernidad perpetró una de sus más distinguidas obras en el carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta (1916-1930), con autoría del mismo arquitecto, aunque ahora compartida con Teodoro Anasagasti, Ricardo Santacruz y José Felipe Jiménez Lacal, en colaboración con el artista que le da nombre, donde se halla la sede de su insigne fundación, muy cercana a las Torres Bermejas. Su pretendida abstracción, fruto de la combinación de volúmenes en su alzado principal, con vistas a la ciudad, que buscan adecuarse en escala y mayor profundidad por contraste lumínico mediante dos cuerpos adelantados respecto a otro central, no constituye impedimento para mostrar su fuerte vínculo con la cercana Puerta de los Siete Suelos, lo que dota al conjunto de un equilibrio compositivo que se mantiene intacto con el paso del tiempo, incluso después de haber sido objeto de ampliación.

Precisamente, su nueva crujía, que acoge el Instituto Gómez Moreno (1978-1982), es obra de otro de los arquitectos más comprometidos con la ciudad histórica. En efecto, la trayectoria de José María García de Paredes en Granada nos remite a una perfecta síntesis de la arquitectura árabe.⁴² Así, culminando un largo proceso, el vecino Auditorio Manuel de Falla (1962-1978) se implanta con igual sutileza en los cármenes de Matamoros, Santa Rita y Gran Capitán, junto a la antigua casa del músico. Su artífice, sobrino político de este, consideró que el privilegiado emplazamiento debía ser un factor decisivo del diseño, con el que buscar plena integración, de modo que optó por «un racimo de formas creciendo a partir de los espacios interiores como las de la Alhambra, en una concepción básica totalmente opuesta a la del noble palacio renacentista de Pedro Machuca, en el que las cuatro fachadas condicionan el recinto»;⁴³ un conjunto de clara expresión geométrica donde predominan los muros ciegos, como en la Alcazaba y la Torre de

42 Véase Ricardo Hernández Soriano (ed.) (2001). *José María García de Paredes en Granada [1962-1990]*. Granada: Colegio de Arquitectos de Granada.

43 José María García de Paredes (1995). El Centro Manuel de Falla de Granada, en *Ángela García de Paredes (ed.) Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, p. 77 (del apartado 4, «Emplazamiento», de la memoria del edificio, redactado en 1978).

Comares, con aberturas al exterior solo en plantas inferiores vinculadas a terrazas y balcones, como apunta Josep Lluís Sert,⁴⁴ donde el ladrillo y la teja imponen sus tonos pardos para evocar las antiguas construcciones. En definitiva, su materialización es un edificio incrustado en el talud, en el que Paredes interpreta a Falla en austeridad y precisión, delatando finos ecos alhambrinos: cubiertas fragmentadas; acceso en quiebro, por el jardín intacto de cipreses y bambúes; escala contenida de vestíbulos, abiertos al cielo mediante lucernarios; tenue despiece de su modesto pavimento; introversión que acentúa la vista puntual de la vega; y muchos otros difíciles de enumerar.⁴⁵

Ilustración 8. Álvaro Siza. Edificio Zaida, Granada (1993-2006). Croquis ilustrativos de «Ver Alhambra ou ser visto de Alhambra».



Fuente: Álvaro Siza.

No obstante, más interminable aún se hace el listado de obras que cabría seguir incluyendo en este apartado, cuyos ejemplos más recientes pueden venir representados por otras notorias construcciones. El primero sería el Edificio Zaida (1993-2006) de Álvaro Siza,⁴⁶ emplazado entre la acera del Darro y la carrera del

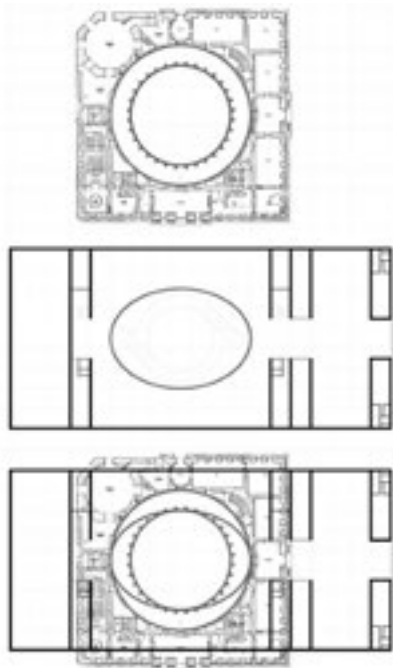
44 Véase Josep Lluís Sert (1992). «Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1974-1978», *Documentos de Arquitectura*, n.º 22. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, pp. 25-34.

45 Ángela García de Paredes (1995). Crónica. Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1962-1994, en *Ángela García de Paredes (ed.). Auditorio Manuel de Falla, Granada, 1975-1978. Op. Cit.*, p. 13.

46 Para mayor detalle, se puede acudir a Álvaro Siza Vieira (2008). «Edificio Zaida y casa patio, Granada, España, 1993-2006», *El Croquis*, n.º 140, Madrid, pp. 112-125.

Genil, con uso de viviendas y oficinas, hecho realidad después de «[...] un largo camino marcado por las visitas inolvidables a esta ciudad, [...] por los largos atardeceres que transfiguran la Alhambra y Sierra Nevada, glorificando el Mirador de San Nicolás». ⁴⁷ Nace como respuesta arquitectónica y paisajística al entorno volcando su mirada hacia la ciudadela y al carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, lo que justifica la cubierta ajardinada noreste, pues como su autor apunta: «[...] Al final del día, desde el lugar donde se construía el Zaida, miraba la colina y los cipreses que casi ocultan el volumen blanco de la fundación —la Sierra Nevada al fondo—. Mientras dibujaba, podía imaginarme no el mío, sino el encantamiento de Lorca, sentado en la terraza de la nueva construcción» ⁴⁸ (véase la ilustración 8). Una atracción que, aunque no se ha reconocido de igual modo, también tuvo consecuencias a nivel formal, pues tan llamativa o más resulta su fractura volumétrica frente a la Fuente de las Batallas, que nuevamente evoca la Puerta de los Siete Suelos, al igual que en otras obras del portugués como la Iglesia de Marco de Canavezes (1990-1997).

Ilustración 9. Alberto Campo Baeza. Museo Memoria de Andalucía, Granada (2006-2009). Comparativa con el Palacio de Carlos V.



Fuente: Página web de Alberto Campo Baeza, <www.campobaeza.com>.

47 Álvaro Siza Vieira (2014). *Textos. Op. Cit.*, p. 365.

48 Álvaro Siza Vieira (2014). *Discursos pronunciados en el acto de investidura de Doctor Honoris Causa del Excelentísimo Señor D. Álvaro Siza Vieira. Op. Cit.*

Con posterioridad, ya gestado durante el presente siglo, el Museo Memoria de Andalucía (2006-2009),⁴⁹ de Alberto Campo Baeza, en continuidad con la sede principal de Caja Granada, se levanta junto al cruce del río Genil con la circunvalación, como un edificio podio de tres plantas de altura, organizado alrededor de un gran patio central de traza elíptica cuyos ejes coinciden en dimensión con los diámetros interior y exterior del Palacio de Carlos V (véase la ilustración 9). Y, aunque todavía se encuentra en fase de anteproyecto, la futura estación de alta velocidad junto a camino de Ronda (2010-...), diseñada por Rafael Moneo, se plantea como un edificio semienterrado donde la zona de acceso emerge con un amplio vestíbulo a modo de mirador que, bajo su consideración de punto programático fundamental, orienta su apertura hacia el este para enmarcar una visión panorámica de la ciudad, sobre la zona verde que techará la playa de andenes, haciendo que la ciudad y, especialmente, la Alhambra, el Generalife y Sierra Nevada se ofrezcan a los viajeros como sugestiva imagen de bienvenida y despedida.

Aportaciones propias

Con la figura del arquitecto-conservador a partir del siglo XIX, copada inicialmente por la saga de los Contreras, el monumento resurgió de su abandono sometido a restauraciones románticas y estilísticas propias de la época, que dieron paso al moderno periodo de transición con Modesto Cendoya, en el que se formuló el Plan General de Conservación de la Alhambra, por Ricardo Velázquez Bosco, en 1917 para exigir un trato respetuoso, cuyo desarrollo fue gestionado por Leopoldo Torres Balbás bajo estrictos criterios científicos. Tras estos antecedentes, superada la guerra civil, se alcanzaría la etapa contemporánea con Francisco Prieto-Moreno al cargo de los siguientes objetivos:⁵⁰ unidad del control del conjunto, actuaciones de conservación y restauración y nuevos usos culturales; lo que instó la adaptación del Palacio de Carlos V a Museo Provincial de Bellas Artes y Residencia Imperial (1951-1957), así como del Convento de San Francisco a Parador Nacional (1948), además de la construcción del teatro al aire libre del Generalife (1953).

Con la llegada de la democracia, el rigor de las obras se instrumentaliza mediante la redacción del Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Aljares (1985-1987), por José Seguí,⁵¹ y su posterior revisión por

49 Más información en Alberto Campo Baeza (2009). «Museo Memoria de Andalucía, Granada», *A&V Monografías*, n.º 135-136. Madrid: Arquitectura Viva, pp. 56-65; y en la página web de Alberto Campo Baeza, <<http://www.campobaeza.com/the-ma-andalucias-museum-memory/?type=catalogue>> [Consultado el 24 de enero de 2015].

50 Véase Francisco Prieto-Moreno (1941). «La conservación de la Alhambra», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 3. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, pp. 49-62. De manera complementaria se puede acudir a Aroa Romero Gallardo (2014). *Prieto-Moreno, arquitecto conservador de la Alhambra (1936-1978). Razón y sentimiento*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

51 Véase José Seguí Pérez et ál. (1986). *Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Aljares*. Granada: Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía/Ayuntamiento de Granada/Patronato de la Alhambra y Generalife; así como el resumen de dicho documento en José Seguí Pérez (1988). «El Plan Especial de la Alhambra», *Geometría*, n.º 4-5. Málaga, pp. 1-67. Fue Premio Nacional de Urbanismo en 1987, otorgado por el Instituto del Territorio y Urbanismo del MOPU.

Miguel Ángel Troitiño,⁵² además del Plan Director de la Alhambra y el Generalife 2007-2015 (2007) bajo la coordinación de Pedro Salmerón.⁵³ Así, precisamente, una de las previsiones afrontadas con mayor rapidez sería el intento de remodelación del anteriormente mencionado auditorio, asumido por García de Paredes en 1989, retomando dos viejas ideas: la orientación griega de los espectadores hacia el mejor de los paisajes y, en clave renacentista, que dicho fondo sea arquitectónico —para sustituir la escena por la perspectiva—, puesto que «la ventaja en el Teatro del Generalife es evidente, no hay que construir esa arquitectura como en Vicenza, porque esa arquitectura se encuentra ya presente en las torres y en los cipreses de la Alhambra»,⁵⁴ lo que le llevó a girar el graderío en dirección suroeste, con el público mirando hacia la Torre de las Infantas. Finalmente, la proposición quedaría en suspenso, pero serviría de preliminar de otras posteriores, originadas por competición de ideas en los casos más relevantes, que han fructificado en contribuciones del máximo interés.

Ordenación de zonas conexas al nuevo acceso

Entre sus determinaciones más importantes, el Plan Especial proponía redefinir la relación entre recinto construido y naturaleza abierta, ordenando los terrenos situados a levante, progresiva pero caóticamente colonizados por hoteles y museos, con el objetivo de recobrar identidad y significado a la vez que estética, y aprovechando el diseño de unas renovadas y más amplias dotaciones para llegada, estacionamiento e ingreso, aparte de las consecuentes soluciones de borde. Todo ello debido a un drástico cambio en el modo de acercamiento que resolviera el grave problema de masificación, desviando el tráfico por cuesta de Gomérez a través del antiguo camino del Cementerio desde la carretera de la Sierra.

A tal efecto, se convocó un concurso internacional en 1988, cuyo jurado estaba compuesto, entre otros, por Ignasi de Solà-Morales, Víctor Pérez Escalano y Carlo Aymonino —incorporado en la segunda fase—, en el sector comprendido entre el Cerro del Sol y el olivar de la Cornisa de los Alijares,⁵⁵ al que se presentaron medio centenar de arquitectos, en su mayoría de renombre, como Giorgio Grassi, Cesar Pelli, Paolo Portoghesi, Maurice Culot u otros del panorama nacional como Juan Daniel Fullaondo, Antonio Fernández Alba, José Ignacio Linazasoro, Gabriel Ruiz Cabrero y Manuel Trillo de Leyva, además de los preseleccionados Antonio Sanmartín, María Medina, Alberto Ferlenga y el grupo

52 Véase Miguel Ángel Troitiño Vinuesa et ál. (1999). *Estudio previo para la revisión del Plan Especial de la Alhambra y Alijares. Documento previo de síntesis y diagnóstico*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

53 Véase Pedro Salmerón Escobar et ál. (2010). *Plan Director de la Alhambra*. 2 vol. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; así como los comentarios expuestos en María del Mar Villafranca Jiménez (2007). «El Plan Director de la Alhambra (2007-2015)» [en línea], *E-RPH*, n.º 1, <<http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/gestion/experiencias/articulo.php>> [Consultado el 24 de enero de 2015].

54 Ricardo Hernández Soriano (ed.) (2001). *José María García de Paredes en Granada [1962-1990]*. *Op. Cit.*, pp. 125-126.

55 Véase Fernando Villanueva Sandino y Jesús Bermúdez López (1988). *Concurso de ideas para la ordenación de zonas conexas al nuevo acceso a la Alhambra* [Competition for ideas on the organization of the areas surrounding the new access to the Alhambra], documentación para participantes. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; así como un balance del mismo con las propuestas seleccionadas en (1991) *AQ Arquitectura Andalucía Oriental*, n.º 7. *Op. Cit.*

Maatwerk Buro. Estos cuatro estarían acompañados por los finalistas Eduard Bru y Daniele Vitale, a quienes se encargaron los proyectos parciales del Parque del Cerro del Aire y del Parque de los Alijares y del Cementerio respectivamente; el primero configura un «límite», no definido por un elemento físico individual, sino por una secuencia, donde predomina una explanada en pendiente anexa a un bosque de aparcamiento, que desemboca en el edificio de servicios junto a una nueva torre de acceso o caja de luz de acero y mármol; y el segundo con una transición mediante «recorridos» que reinterpretan lugar y paisaje, reafirman su carácter semirústico y agrario, coherente con su posición fronteriza, esquematizada en forma de peine, cuyo itinerario principal permite la inserción de variados episodios ambientales y edificados.

Y, obviamente, el equipo ganador de la solución global, compuesto por Peter Nigst, Erich Hubmann y Andreas Vass, quienes asumirían el desarrollo del parque principal de acceso y la plaza de la Alhambra, concluidos en 1997, cuya estrategia fue considerar el *genius loci* desde la «ruralización» de lo urbano, restituyendo la topografía original con plataformas escalonadas que rememoran la productividad agrícola del territorio, no solo referida a huertas y campos de cultivo por su parcelación en bancales o paratas, sino también incorporando el tradicional recurso del agua con un sencillo pero completo sistema hidráulico de aljibes, acequias y acueductos, en disposición ortogonal, que dialoga con el que ingeniosa y poéticamente abastece a la Alhambra. Sus elementos pasan a ser estructurantes de una red de caminos marcados por los muros de las terrazas irrigadas, en un microclima envuelto de formas contenidas, escalas adecuadas y desnudez material (véase la ilustración 10). A partir de esta concepción general, bastante conservacionista, las construcciones adquieren la consideración de mera anécdota, de manera que se diluyen en el contexto como simples y pequeñas instalaciones.

Ilustración 10. Peter Nigst, Erich Hubmann y Andreas Vass. Ordenación de zonas conexas al nuevo acceso de la Alhambra, Granada (1989-1997). Vista panorámica.



Fuente: Hubmann-Vass Architekten, <www.hubmann-vass.at>.

A principios de la década pasada, se detecta la necesidad de habilitar puntos de información para los visitantes por debajo de los aparcamientos. El proyecto, firmado por Rafael Soler y Francisco Martínez en 2003,⁵⁶ recoge la sugerencia del Patronato de recurrir al quiosco como tipología y a la madera como material, a la vez que considera aspectos como integración y reversibilidad; condición de lugar de acogida, encuentro y descanso; estructura sencilla; disposición fragmentada; aspecto ligero y transparente; relaciones secuenciales y perceptivas con el paisaje; y organización abierta. Así, se diseñan cuatro contenedores de diferentes tamaños, modulados en espiga como cajas de taracea, sobre alfombras de hormigón surcadas por canaletas y arriates que permiten entremezclar arbolado.

Adecuaciones del Palacio de Carlos V a espacios expositivos y museográficos

El edificio que, en otro tiempo, iba a convertirse en residencia imperial, cuyas obras fueron abandonadas del siglo XVII al XX, se ha ido reafirmando a lo largo de su vida como importante foco de actividad cultural. Tras completarse por Torres Balbás, pudo albergar un pequeño museo árabe en 1928 —antecesor del Museo Arqueológico de la Alhambra, abierto en 1942, el cual también lo es, a su vez, del actual Museo de la Alhambra— y el Museo Provincial de Bellas Artes en 1958. Un uso que se ha pretendido consolidar en las últimas décadas mediante distintas intervenciones que, de manera escalonada, se han sucedido desde el nivel inferior al superior.

Entre ellas, destaca el proyecto de adecuación de una sala de presentación para los visitantes, llevada a cabo entre 1989 y 1992, donde albergar una exposición ilustrativa de la historia del conjunto monumental, a través de paneles, maquetas y reproducción de objetos, además de proyecciones audiovisuales. Para ello, se elige el recinto situado en la planta semisótano frente a la Puerta del Mexuar, envuelto por paredes y bóveda de sillería labrada, y con un antiguo aljibe como fondo. El planteamiento esbozado por Enrique Nuere Matauco y Juan Pablo Rodríguez Frade consistió,⁵⁷ ante todo, en la eliminación de todas las subdivisiones anteriores para recuperar la percepción de un espacio único organizado alrededor de un muro asimétrico que soporta una entreplanta de estructura ligera, lo que origina inéditos puntos de vista donde se contrastan las preexistencias con los nuevos elementos a modo de muebles.

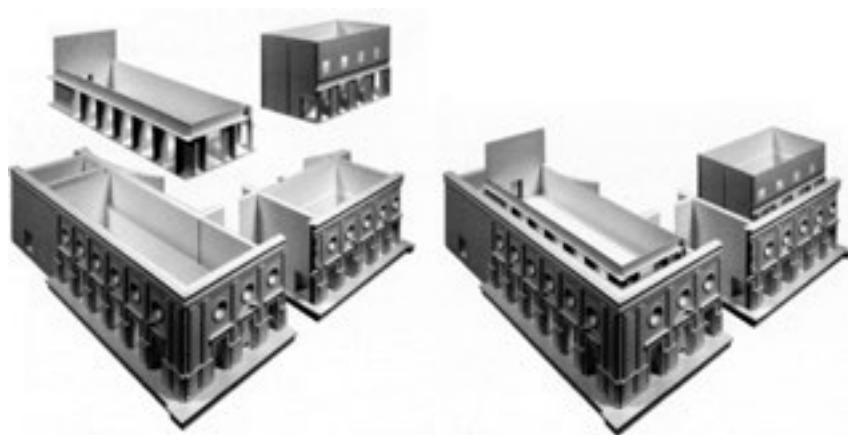
Lo anterior sirvió de rodaje para la rehabilitación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra en 1994, tras quedar adscrito el Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán al Patronato de la Alhambra y Generalife, según diseño

56 Véase Rafael Soler Márquez y Francisco Martínez Manso (2005). «Quioscos de información en la Alhambra, Granada», *Documentos de Arquitectura*, n.º 58. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, pp. 24-29; así como la página web de ambos arquitectos, <http://www.martinezsoler.com/#!_2equipamiento/puntos-inf-alhambra>.

57 Véase Enrique Nuere Matauco y Juan Pablo Rodríguez Frade (1991). «Proyecto de adecuación de una sala del Palacio de Carlos V para presentación de la Alhambra», *AQ Arquitectura Andalucía Oriental*, n.º 7. *Op. Cit.*, pp. 132-141.

realizado esta vez por Rodríguez Frade en solitario.⁵⁸ El ámbito de actuación se extendía a toda la planta baja, donde se acondicionaron salas expositivas, entre las que se incluye la cripta para muestras temporales, además de la zona de juntas y un salón de actos. La intervención quiso recuperar su histórica imagen inacabada permitiendo una clara lectura de las trazas y estructuras originales, mediante supresión de añadidos para dejar los sillares de piedra a la vista. El respeto a lo auténtico se conjuga con el carácter reversible de lo nuevo por necesidad de funcionamiento, cuyo diseño enfatiza un lenguaje contemporáneo que evita cualquier confusión con lo viejo, recurriendo a materiales nobles con poca elaboración formal. El nuevo tratamiento se percibe como algo superpuesto, sin engarce, a modo de alfombras recortadas en suelo y techo, de mármol y madera respectivamente, por donde discurren las canalizaciones.

Ilustración II. Antonio Jiménez Torrecillas. Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V, Granada (1999-2006). Secuencia con modelos a escala de la propuesta.



Fuente: Antonio Jiménez Torrecillas.

En último lugar, se decidió adaptar la planta alta como Museo de Bellas Artes entre 1999 y 2006, asumiendo también la premisa de que sus nuevas instalaciones no comprometieran los importantes valores del inmueble. A tal fin, el equipo interdisciplinar dirigido por Antonio Jiménez Torrecillas se basó tanto en la valoración arquitectónica de los espacios como en la consideración histórica de

58 Véanse Magdalena Álvarez Arza et ál. (1995). *El Palacio de Carlos V: un siglo para la recuperación de un monumento*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Juan Pablo Rodríguez Frade (1995). La recuperación del monumento: rehabilitación y proyecto museográfico, en *Ibidem*, pp. 107-164; y Juan Pablo Rodríguez Frade (2006). Rehabilitación del Palacio de Carlos V como Museo de la Alhambra, en Ángel Isac (ed.). *Monografías de la Alhambra 1: el Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*. Op. Cit., pp. 289-313. Obtuvo el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales en 1995, convocado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

las distintas fases constructivas del edificio,⁵⁹ al entender su desarrollo como un largo proceso de cuatro siglos de duración que aún se encuentra abierto. Así, se recurrió a un trasdosado vertical de placas de yeso, dejando una cámara para conducciones, sobre una subestructura anclada a los forjados que evitaba tocar fábricas y paramentos con mayor antigüedad (véase la ilustración II). Su escalonado, a media altura, permite jerarquizar el espacio a una doble escala arquitectónica y expositiva, lo que se acentúa mediante proyectores ocultos en todo el perímetro, combinados con una luz natural que proporciona calidez y conecta las dependencias con su entorno monumental y paisajístico.

Atrio de la Alhambra

Más recientemente, en el Plan Director se estableció la necesidad de mejorar la visita mediante una gran reforma del área de recepción, cuya importancia requirió gestionarse a través del concurso internacional de ideas «Atrio de la Alhambra» en 2010, resuelto por un jurado del que formaban parte Carlos Ferrater, Josep María Montaner, Víctor Pérez Escolano y Gabriel Ruiz Cabrero. Las bases planteaban su consideración de umbral de entrada al complejo, reordenando todos los espacios y servicios —prestados en el Pabellón de Acceso y Plataforma del Agua— mediante su mejor integración con los ámbitos colindantes y el paisaje; debía concebirse «como un espacio abierto al entorno y un *hall* ajardinado que sirva de abrigo temporal al usuario».⁶⁰

Entre más de cuarenta propuestas, la primera fase del proceso se saldó con la selección de cinco finalistas: Guillermo Vázquez Consuegra, quien resuelve el edificio mediante un solo gesto de geometría rotunda y zigzagueante, con subdivisión en franjas lineales a diferente altura que delimitan un espacio continuo, fluido y luminoso, convertido en recorrido que rotura la tierra como un torrente, sesgado por la orografía; los también sevillanos Antonio Cruz y Antonio Ortiz, con una estrategia de mimesis con la naturaleza circundante, diluyendo los límites de una obra que acepta su papel auxiliar o subsidiario, cuyo remate es un impresionante espacio apergolado donde penetra la vegetación, dispuesto sobre una planta angulosa en la misma dirección que las hileras de cipreses, cuyo estrechamiento y penumbra incrementa la expectación; así como las sociedades hispano-lusas compuestas por Antonio Tejedor y Manuel Aires Mateus, con una manipulación topográfica que intenta esconderse, a través de una fractura del terreno de la que aflora un zócalo, servido por una rampa exterior, cuya tectónica construye paisaje mientras anuncia un espacio abovedado entre dos muros ciclópeos; y Antonio Jiménez Torrecillas junto a João Luís Carrilho da Graça, quienes despliegan

59 Para una mayor información se puede acudir a Antonio Jiménez Torrecillas et ál. (1997). «La investigación arquitectónica, el proyecto de arquitectura y el acondicionamiento ambiental en el proyecto de adecuación de la planta principal del Palacio de Carlos V de Granada», *Informes de la Construcción*, n.º 507. Madrid: CSIC, pp. 5-19; Antonio Jiménez Torrecillas (2004). «Museo de Bellas Artes de Granada. Palacio de Carlos V. Planta principal», *Mus-A*, n.º 3. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 106-117; y Nicolás Torices Abarca et ál. (2006). «Museo de Bellas Artes. Palacio de Carlos V, Alhambra», *Documentos de Arquitectura*, n.º 61. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, pp. 58-63.

60 Extracto incluido en la presentación y bases del concurso publicadas por el Patronato de la Alhambra y Generalife [en línea], <http://www.alhambra-patronato.es/index.php?id=910> [Consultado el 31 enero de 2015].

una intensa carga conceptual y poética con la referencia altimétrica de la casa de labor en la Mimbres, que se funde con el entorno a la vez que organiza su interior mediante un sistema helicoidal de recorridos, como ritual de ingreso, que bordean un espacio multiusos donde la luz suscita una atmósfera trascendente, al amparo de un techo ajardinado que también guarece un auditorio circular y las demás dependencias.

Sin embargo, el primer premio fue para «Puerta Nueva», de Álvaro Siza y Juan Domingo Santos,⁶¹ quienes conjugan territorio, preexistencias, programa y flujos mediante una pieza contemporánea de carácter silente y ajustada en escala. Consta de una serie de volúmenes escalonados y semienterrados, adaptados al terreno, así como abiertos hacia el monumento, que se desarrollan longitudinalmente a través de dos ejes, cuyo quiebro responde a las dificultades topográficas, la presencia arbórea y el deseo de captar el entorno. Se recibe al visitante con un podio horizontal del que emerge el cuerpo del acceso junto a otros de servicios, que conforman una terraza superior desde la que se divisan las primeras torres, entrecortadas por la frondosa vegetación; debajo, un gran vestíbulo de doble altura conduce al extremo opuesto, en donde dos alas paralelas se rodean de patios, junto al auditorio y el área de exposiciones, que se rematan mediante una generosa plaza comunicada con el camino de los Cipreses. Así, evocando la arquitectura nazarí mediante una rica concatenación de espacios, transiciones y elementos, especialmente muros y suelos donde los materiales, con sus texturas y colores, quedan matizados por el juego de luces y sombras, se preparan nuestros sentidos y nuestra mente para el pleno deleite de la fenomenología del patrimonio.

Conclusiones

Basándose en lo previamente expuesto, queda patente que el conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife se ha reafirmado, en el transcurso del último siglo, como una magistral y continua lección de arquitectura contemporánea, siendo inagotable fuente de inspiración de muchos de sus más laureados exponentes —sobre todo europeos y latinoamericanos—, con independencia de su país de origen. Así, en el plano internacional, tras las ideas extraídas por Le Corbusier de las construcciones árabes, han ido surgiendo nuevas miradas sobre el monumento por cuenta de las generaciones siguientes, atribuibles especialmente a Luis Barragán, Rogelio Salmona, Álvaro Siza y John Pawson, además de a la nutrida representación española de los firmantes del *Manifiesto de la Alhambra*, así como a numerosos autores de proyectos emblemáticos en la ciudad granadina, como José María García de Paredes, Alberto Campo Baeza, Rafael Moneo y, por supuesto, los intervinientes de manera directa en actuaciones vinculadas al propio conjunto amurallado.

En todos los casos, se elogia la precisa respuesta que imprime el recinto a cada una de las exigencias internas de la disciplina, relativas al paisaje, espacio, luz, materia, con mención expresa al tratamiento del agua y otros elementos en los que radica su verdadero fundamento. Su presencia le confiere valores permanentes,

61 Véase VV. AA. (2015). *Álvaro Siza Vieira. Visiones de la Alhambra* [Catálogo de exposición]. Granada: Aedes Architecture Forum/Patronato de la Alhambra y Generalife.

no exclusivos de ninguna época o estilo, que encumbran a la fortaleza —más allá de su inigualable importancia histórica— a la categoría de paradigma de cualquier clase de obra, por muy vanguardista o innovadora que sea en tipología o lenguaje compositivo, como en tantos casos en los que ya reverbera el maravilloso legado alhambresco.

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Emilio Cachorro Fernández es arquitecto titulado por la Universidad de Sevilla (1992) y doctor por la Universidad de Granada (2010). Colaborador honorario del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Universidad de Sevilla (1995-1997) y, desde 2005, profesor asociado del área de Composición Arquitectónica, adscrita al Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Granada. Miembro del grupo de investigación «Arquitectura y cultura contemporánea» (HUM-813) y del proyecto de investigación «Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales» (HAR2012-31133).

RESUMEN

Los innumerables análisis desarrollados sobre la configuración arquitectónica de la Alhambra y el Generalife han puesto particular atención en toda clase de aspectos históricos y estilísticos, así como constructivos, pero sin una suficiente exploración de sus relaciones con la etapa disciplinar contemporánea, que generalmente se perciben como bastante remotas pese a la capacidad de influencia mostrada en eminentes profesionales y obras. De este modo, se plantea un estudio que profundiza sobre dicha materia acudiendo a tres niveles escalonados: internacional, a partir de los antecedentes modernos que dieron paso a lecturas revisadas del recinto; nacional, centrada en el *Manifiesto de la Alhambra* como culminante reflexión colectiva; y local, distinguiendo la repercusión en el entorno urbano de las actuaciones en el propio monumento. De todo ello se deduce la plena vigencia de sus extraordinarios valores, entendidos como conceptos atemporales de máxima trascendencia, que la reivindican como referente universal de una larga serie de proyectos recientes y, sin duda, también futuros.

PALABRAS CLAVE

Alhambra, Generalife, arquitectura moderna, arquitectura contemporánea.

ABSTRACT

The countless analyses carried out on the architectural configuration of the Alhambra and the Generalife have paid particular attention to all manner of historical and stylistic, as well as constructional, aspects, but without sufficient examination of their relation to contemporary developments within the discipline. This is generally perceived as being rather remote, in spite of the fact that their

influence on eminent practitioners and projects can be demonstrated. A study was therefore proposed that explores such matters at three levels: the international, beginning with the modern antecedents that led to revised readings of the site; the national, focusing on the Alhambra Manifesto as a culmination of collaborative thinking; and the local, discerning the repercussions on the urban environment of activities in the monument itself. From all of this can be deduced the full effect of its extraordinary qualities, seen as timeless concepts of major significance, that reaffirm it as a universal benchmark for a long line of recent and, undoubtedly, future projects.

KEYWORDS

Alhambra, Generalife, modern architecture, contemporary architecture.

الملخص

ركزت التحليلات العديدة للتشكيل المعماري لقصر الحمراء و الجينيراليف إهتمامها حول الجوانب التاريخية و الأسلوبية و البنائية، لكنها لم تستكشف بشكل كاف علاقتها بالمرحلة التخصصية المعاصرة؛ و هي الجوانب التي ينظر إليها، بشكل عام، كما لو كانت مجرد ماض بعيد رغم قدرتها على التأثير البادية على أعمال و مهنيين كبار. على هذا الأساس، تطرح دراسة تفحص هذا الموضوع بعمق، باللجوء إلى ثلاث مستويات متدرجة: المستوى العالمي، من خلال السوابق الحديثة التي مهدت الطريق لقراءات منقحة حول المجمع. المستوى الوطني: بالتركيز على بيان الحمراء كتنويع لتفكير جماعي. المستوى المحلي: من خلال تمييز إنعكاسات الأعمال في المعلمة نفسها على المحيط الحضري. و يستخلص من كل هذا راهنية قيمه الرائعة، و التي تعد بمثابة مفاهيم سامية لازمانية، ما جعل منه مرجعية كونية لسلسلة طويلة من المشاريع الحالية، و بالتأكيد، المستقبلية كذلك.

الكلمات المفتاحية

قصر الحمراء، الجينيراليف، الفن المعماري الحديث، الفن المعماري المعاصر.

LA ARQUITECTURA CON FIRMA ESPAÑOLA EN EL MUNDO ÁRABE

Elena González González

Los países árabes se han convertido desde hace años en el punto de mira de no pocos estudios de arquitectura e ingeniería españoles. Las principales capitales del mundo árabe son ahora destinos prioritarios en los planes de internacionalización de muchas de estas empresas, animadas por su potencial desarrollo. En los últimos años, esta presencia se ha hecho mucho más evidente, hasta el punto de que aquellos estudios que hace años tenían un proyecto aislado en algún país árabe, ahora el grueso de sus encargos se sitúa en estos países.

Si bien es cierto que encontramos proyectos con firma española de un extremo a otro del mundo árabe —desde el océano Atlántico hasta el Mar Árabe—, la actividad española se concentra especialmente en dos países del norte de África, en Marruecos y Argelia; y en los países de la Península Árabe, fundamentalmente en Arabia Saudí, los Emiratos Árabes Unidos y en Qatar: en los dos primeros países, por una cuestión de proximidad geográfica, y en los segundos, por el crecimiento constructivo exponencial que ha vivido la región del golfo en la última década.

En junio de 2013, presentamos en Casa Árabe la exposición «De viaje. Arquitectura española en el mundo árabe», que comisariamos junto al Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (CSCAE). La exposición surgió para poner de manifiesto la excelencia y profesionalidad del sector de la arquitectura español, como una de las fortalezas de nuestra marca España. Además, se pretendía resaltar las posibilidades de internacionalización que ofrece en estos momentos el mundo árabe, a través del ejemplo exitoso de estudios e ingenierías de nuestro país. Aunque, en un primer momento, se trataba de atraer la atención de la sociedad española sobre estos logros arquitectónicos —se presentó en Madrid, Córdoba, Valencia, Murcia y Zaragoza—, la exposición cobró pronto una dimensión internacional. Gracias a la ayuda de nuestras embajadas y al Instituto Cervantes, la muestra itineró por múltiples países árabes: el Líbano, Qatar, Marruecos, Kuwait y Jordania en el 2014; y los Territorios Palestinos y Egipto en el 2015. La exposición se convirtió así en una excelente oportunidad para hablar de la arquitectura española fuera de nuestras fronteras y en el mejor modo de promover la internacionalización de nuestras empresas hacia el mundo árabe.

Se llegaron a identificar un total de 75 proyectos, algunos de ellos meros diseños que quizás nunca dejen de ser infografías sobre el papel, y otros que sí se han construido. Entre los identificados, nos sorprendió la pluralidad tipológica: urbanismo y ordenación del territorio (máster plan, planes de mejoras urbanas y paisajísticas), turismo (hoteles), de uso residencial (apartamentos, villas residenciales, viviendas unifamiliares), equipamiento (campus universitarios, estaciones, museos, hospitales, centros de convenciones, etc.), y otros de uso comercial y para oficinas.

La exposición (véanse las ilustraciones 1 y 2) incluía proyectos de reconocidos estudios de arquitectura como Nieto Sobejano, Fenwick Iribarren, Estudio Lamela, César Ruiz Larrea, Rafael de la Hoz o Campo Baeza; junto a una serie de

estudios más jóvenes que han apostado por la internacionalización en el mundo árabe, como es el caso de AGI Architects, Hadit o AV62. También, estaban representadas algunas de las ingenierías más relevantes de nuestro país como Alatec, Sener, Idom o Tyspa, presentes en el mundo árabe desde hace varias décadas.

Ilustración 1. Exposición «De viaje. Arquitectura española en el mundo árabe». Casa Árabe (Madrid).



Fuente: Alberto Gallego, Casa Árabe.

Ilustración 2. Detalle de la maqueta del mapa del mundo árabe que formó parte de la exposición «De viaje. Arquitectura española en el mundo árabe». Casa Árabe (Madrid).



Fuente: Alberto Gallego, Casa Árabe.

Además de la necesidad de contribuir desde Casa Árabe al fortalecimiento de la marca España y de apoyar la difusión del ingente trabajo arquitectónico desarrollado en esta geografía, se tuvo en consideración otro aspecto prioritario. Para la institución, era fundamental poner de manifiesto la relevancia del legado arquitectónico de origen árabe como parte de nuestro patrimonio y, también, de nuestra marca España. El patrimonio andalusí se convierte, en este caso, en una

interesantísima fuente de inspiración y conocimiento para nuestros profesionales. Si bien es cierto que la arquitectura desarrollada por los arquitectos españoles responde a una estética muy contemporánea, hay un porcentaje nada desdeñable de encargos para la construcción de viviendas de estilo andalusí.

El patrimonio artístico y cultural desarrollado a lo largo de los 900 años de la civilización de al-Andalus fue inmenso. El nivel técnico y creativo relativo a las artes aplicadas fue en muchos casos superior y rivalizó con el de los imperios vecinos, el fatimí y el abasí. Gobernantes de todo el mundo ansiaron imitar su técnica y poseer alguna pieza producida por los artesanos andalusíes. Su influencia en Europa y en el mundo árabe fue tal que este referente artístico pervivió a lo largo de los siglos posteriores. En España, dejó también una importante impronta y sorprendentemente determinó los estilos artísticos posteriores una vez desaparecida ya la civilización andalusí en la península. Así, vemos que la estética andalusí es la base del arte mudéjar (siglos XV y XVI), morisco (a principios del XIX) y del neomudéjar (a finales del siglo XIX), estilos que tuvieron gran repercusión en la arquitectura de nuestro país.¹ Esto demuestra la profunda pervivencia del gusto andalusí en España y nos hace reflexionar sobre el alcance de «lo árabe» como referente visual y estético en época contemporánea.

La relevancia del arte producido en al-Andalus es algo incuestionable, por ello no debe sorprendernos que, en la actualidad con el resurgir de las colecciones de arte islámico a nivel internacional, los grandes museos del mundo destaquen en sus colecciones un apartado dedicado al arte andalusí.² Y es que toda colección de arte islámico que se precie debe tener representación de este periodo. Las piezas más codiciadas corresponden a la etapa del Califato omeya de Córdoba y del Reino nazarí de Granada, pero también los objetos de las dinastías almorávides y almohades están comenzando a ser muy valorados.³ Aunque muchos son los tesoros artísticos que salieron de nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX, España sigue poseyendo la mayor colección de arte andalusí del mundo y conserva en sus territorios los grandes monumentos arquitectónicos de esa etapa histórica.

- 1 Tras la caída del Reino de Granada en 1492, los Reyes Católicos y sus sucesores siguieron cultivando el gusto islámico de la península. Recurrieron a los artesanos musulmanes para la realización de sus construcciones y para la elaboración de todo tipo de objetos suntuarios, de modo que se desarrolló lo que conocemos como arte mudéjar, que perduraría en España a lo largo de los siglos XV y XVI. Posteriormente, a mediados del siglo XIX, surge el arte morisco, inspirado fundamentalmente en el arte nazarí de la Alhambra, y que tuvo un importante eco en Europa y los Estados Unidos. Y, a finales del siglo XIX, surge el estilo neomudéjar, que entronca con las tendencias de la arquitectura ecléctica de la época y que triunfa como nueva corriente arquitectónica. Estas cuestiones están magistralmente relatadas en el libro *Arte islámico de España*, de la experta en arte andalusí Mariam Rosser-Owen (Mariam Rosser-Owen [2010]. *Arte islámico de España*. Madrid: Turner Libros).
- 2 Gran parte del debate que ha surgido en los últimos años en torno al replanteamiento de las colecciones de arte islámico en museos internacionales y al significado de la categoría «arte islámico» se recoge en la publicación coordinada por Benoît Junod, Georges Khalil, Stefan Weber y Gerhard Wolf (coords.) (2012). *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty First Century*. Londres: Saqi Books.
- 3 No debe olvidarse que el arte almohade tuvo gran influencia en el diseño arquitectónico de la Alhambra. El Museo del Louvre de París ha dedicado recientemente una gran exposición, probablemente la más importante realizada hasta el momento sobre el arte almohade, almorávide y meriní, titulada «Le Maroc médiéval. Un Empire de l'Afrique à l'Espagne», que ha permitido difundir entre el público no especializado la relevancia del arte producido bajo esas dinastías.

Cuando desde Casa Árabe nos planteábamos esta exposición, el legado arquitectónico andalusí se imponía como un referente de partida. Este bagaje cultural, en el que precisamente el elemento arquitectónico está presente de forma notoria, cobraba de pronto gran importancia para todos aquellos arquitectos e ingenieros españoles que se disponían a trabajar en esa parte del mundo, con cuya sociedad comparten un pasado común. Por esta razón, la musealización del conjunto arqueológico de la ciudad palatina de Madinat al-Zahra —situada en el borde de Sierra Morena, a escasos ocho kilómetros al oeste de la ciudad de Córdoba—, a cargo del Estudio Nieto Sobejano, es el proyecto con el que arranca la muestra. En él, reside el sentido fundacional de la exposición.

En el Museo de Madinat al-Zahra, conviven pasado y presente, un trazado urbano medieval del siglo X con el diseño arquitectónico del siglo XXI (véase la ilustración 3). Una interrelación en perfecta armonía gracias a la excepcional intervención magistral del estudio que dirigen los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. Vemos cómo las líneas rectas proyectadas por el uso del acero corten y de los muros de hormigón se fusionan de forma camaleónica con el paisaje, lo que permite que el trazado de la ciudad califal, que es prácticamente el único ejemplo de ciudad palatina andalusí que existe, pueda seguir reconociéndose. Sin lugar a dudas, conseguir que el edificio de nueva construcción no intente competir con los restos del yacimiento es todo un éxito. Un ejemplo de arquitectura consciente, donde continente y contenido dialogan para enriquecerse mutuamente (véase la ilustración 3). Por todo ello, no es extraño que, entre los muchos premios que le han sido otorgados a este museo, le concedieran en el 2010 el Premio Aga Khan de Arquitectura. Se trata de un galardón internacional de máxima excelencia que se concede a proyectos arquitectónicos, urbanísticos o paisajísticos del mundo musulmán o relacionado con este.

Ilustración 3. Museo de Madinat al-Zahra. Estudio Nieto Sobejano.



Fuente: Fotografía de Fernando Alda.

Este proyecto, el único que se incluye en la muestra ubicado en un país no árabe, es el preámbulo de esta exposición que nos llevará a lo largo y ancho del mundo

árabe. Este viaje arquitectónico no podía dejar de comenzar en España, el país de Europa más vinculado históricamente al mundo árabe. Y, concretamente, es la ciudad de Córdoba el punto de partida de un itinerario que continúa hacia el sur y hacia el este, con dirección a Oriente. Y de ahí el título de la muestra: «De viaje. Arquitectura española en el mundo árabe». Un viaje de idas y venidas donde la historia de al-Andalus, que comenzó con la llegada de los árabes a la península en el año 711, tiene ahora su réplica en sentido inverso con el viaje que inician nuestros profesionales españoles. De alguna forma, esa contribución cultural y científica del pueblo árabe a nuestro país se ve ahora correspondida con la llegada de arquitectos e ingenieros. Es un claro ejemplo de que el intercambio cultural entre España y el mundo árabe sigue vigente; y los proyectos que se destacan en esta exposición son también prueba de ello.

Son muchos los proyectos identificados y, aunque solo en conjunto dan sentido a los objetivos de la muestra, mencionaré a continuación algunos ejemplos singulares que contribuyen a configurar la narrativa de este proyecto expositivo.

En Marruecos, donde se concentra el grueso de la actividad de estudios e ingenierías españoles, destacaré el proyecto del Estudio Rafael de la Hoz en Casablanca. Se trata de un encargo del Grupo Finance Com para la construcción de varias de sus sedes en Casablanca Finance City. Un conjunto de edificios que engloba una torre, que se acerca a los 200 m de altura, y dos edificios bajos adyacentes destinados a oficinas. En la exposición realizada en la sede madrileña de Casa Árabe en 2013, se presentó el anteproyecto, y satisface comprobar ahora que la obra comenzará este año.

Otro dato muy alentador de las posibilidades que ofrece este país a nuestros profesionales es que este será uno de los primeros proyectos que el Estudio Rafael de la Hoz construya fuera de España. Es muy significativo que un estudio de esta categoría inicie su andadura internacional en un país árabe (véase la ilustración 4).

Ilustración 4. Sede del Grupo Finance Com en Casablanca.



Fuente: Estudio Rafael de la Hoz.

Las viviendas realizadas por el arquitecto Alberto Campo Baeza en Argelia son, sin duda, otro de los hitos de esta exposición (véase la ilustración 5). Se trata de cuatro viviendas para la Embajada de España en Argel que el arquitecto gaditano llevó a cabo en 1992. Está conformado por cuatro bloques independientes de líneas racionalistas que responden al estilo minimalista de todas las obras que firma este arquitecto especializado en viviendas unifamiliares.

Ilustración 5. Viviendas de la Embajada de España en Argel.



Fuente: Alberto Campo Baeza.

Ilustración 6. Rafael Moneo. Centro Comercial Souks, Beirut.



Fuente: Fotografía de Duccio Malagamba.

En el Líbano, encontramos probablemente uno de los proyectos arquitectónicos más conocidos dentro de esta exposición por la fama internacional de su autor. Se trata del Centro Comercial Souks, del arquitecto Rafael Moneo en Beirut (véase la ilustración 6). Un centro comercial levantado en el lugar donde estuvo el zoco tradicional de la capital libanesa, ubicado en el casco histórico de la ciudad que quedó destruido

casi en su totalidad durante los 16 años de guerra civil. Este edificio, finalizado en 1997 y que respeta la altura original del zoco histórico, es una estructura de hormigón revestido de placas de piedra con dibujos de espigas que dan calidez a todo el edificio. La tonalidad de la piedra recuerda a las viviendas tradicionales del Líbano, hechas a partir de sillares de piedra caliza. Sin duda, Moneo quiso establecer una continuidad con la arquitectura local, seleccionando materiales que se fusionaran con el entorno urbano. Hay detrás de este proyecto un buen intento de recuperar la esencia del zoco originario manteniendo las galerías interiores abovedadas y las celosías en los laterales exteriores para que la luz natural se filtre al interior.

En el extremo más oriental del mundo árabe se encuentra Iraq, un país desolado por la guerra y asediado por la amenaza terrorista, pero con un gran potencial de desarrollo urbanístico fruto de las necesidades de reconstrucción. Allí, contamos con la presencia de AV62 Arquitectos, un estudio dirigido por Victoria Garriga y Toño Foraster que tiene su sede en Barcelona. Se trata de un estudio relativamente joven cuyos trabajos están recibiendo muy buenas críticas por parte del sector debido a sus planteamientos arquitectónicos respetuosos y por defender un modelo de crecimiento material orientado al reequilibrio y a la sostenibilidad. En 2012, ganaron un concurso internacional para la renovación integral del barrio de Adhamiya en Bagdad, que les ha servido para consolidar su presencia en el país con encargos posteriores en otras dos ciudades iraquíes, Irbil y Mosul.

El Golfo es la otra región que, junto con el norte de África, concentra el mayor número de proyectos españoles. La expansión urbanística en los países del golfo se incrementó a partir de la década de los sesenta, lo que coincidió con el *boom* económico que una década más tarde favorecería a un segmento más amplio de la población. Este auge económico es, evidentemente, fruto de la explotación del petróleo, descubierto a partir de los años veinte.

Además del crecimiento natural de las principales ciudades del golfo — para dotarlas de equipamientos gubernamentales, culturales y deportivos—, hay dos citas próximas internacionales que serán otro gran motor de crecimiento urbanístico para la región: la Copa Mundial de la FIFA en Qatar, en 2022 y la Exposición Universal en Dubái, los Emiratos Árabes Unidos, en 2020. Aquí, sin duda, la experiencia y profesionalidad del sector arquitectónico español, así como de otros profesionales de ámbitos relacionados (proveedores de la construcción, empresas de logística, diseñadores gráficos y de interiores, museógrafos, etc.), tienen mucho que aportar.

Muchos son los arquitectos internacionales de renombre que aceptan encargos en esta parte del mundo y ganan concursos con propuestas innovadoras que retan los principios de la gravedad. Esta región se ha convertido en un lugar de innovación para el mundo arquitectónico. Las principales ciudades de los Emiratos Árabes Unidos, como Abu Dabi y Dubái, al igual que Doha, capital de Qatar, concentran un ingente número de proyectos arquitectónicos y son un escaparate inigualable de la arquitectura contemporánea internacional.

Salvando muchas distancias, podríamos equiparar este fenómeno con lo ocurrido en el norte de África a partir de 1920, cuando arquitectos como Le Cor-

busier o Auguste Perret, representantes de la arquitectura moderna, descubrieron en ciudades del mundo árabe como Argel o Casablanca el lugar perfecto para desarrollar libremente sus nuevas ideas constructivas.⁴ En estas ciudades de Marruecos y Argelia, encontraron amplitud de espacios para edificar y muchas menos restricciones constructivas que en Europa, dos condicionantes ideales para poner en práctica lo que Le Corbusier denominó *modernismo mediterráneo*. En este sentido, los países del golfo ofrecen hoy en día los condicionantes para llevar a cabo propuestas que en Europa son menos factibles. Hay financiación económica y predisposición a aceptar propuestas transgresoras, dos variables que sin duda alientan y atraen a la región a arquitectos de todo el mundo.

El Estudio español Fenwick-Iribarren lleva trabajando en Qatar desde el año 2008 y el incremento de su actividad en la zona le llevó a abrir oficina en el año 2013, lo que, a su vez, le ha facilitado su participación en los concursos locales. Su especialización en el ámbito deportivo le ha permitido hacerse con un nicho importante, ejemplo de ello es la Education City (véase la ilustración 7). Se trata de un complejo deportivo con instalaciones para practicar diferentes deportes (tenis, natación, fútbol, atletismo, etc.). Destaca su gran estadio de cubierta facetada en forma de diamantes, que permite la extensión del aforo inicial de 25.000 espectadores para atletismo a un aforo de 40.000 espectadores para fútbol. Cuando presentamos la exposición en 2013, este complejo deportivo era un proyecto en ejecución, ahora nos complace comprobar que las obras están ya muy avanzadas y que este estadio será una de las sedes principales del Mundial de Fútbol de Qatar en 2022.

Ilustración 7. Education City, Doha.



Fuente: Estudio Fenwick-Iribarren.

No puedo dejar de mencionar otra propuesta del Estudio Fenwick-Iribarren, también ideado para Qatar, que, aunque no pasó de su fase de proyecto y que por el momento no tiene previsto llevarse a cabo, es singular y revolucionario.

4 VV. AA. (2003). *Vivir bajo la Media Luna: las culturas domésticas del mundo árabe*. Weil am Rhein: Vitra Design Stiftung, pp. 265-277.

Se trata del camellódromo, un moderno complejo deportivo para las carreras de camellos, deporte milenario con mucha tradición en estos países. Proponían un sistema de gradas en movimiento que permitiera a unos 200 espectadores vip seguir la carrera en directo en el módulo superior y a velocidades de hasta 60 km/h. Se eliminarían así la necesidad de los todoterrenos que participan hasta ahora siguiendo a los camellos. El camellódromo, que además incluye un museo del camello, una zona residencial, otra de acampada y hasta un hospital para los animales, es uno de los proyectos más sorprendentes de la arquitectura deportiva. En palabras del propio estudio, su concepción es «una síntesis entre la modernidad a través de la tecnología y la tradición a través del deporte de los camellos».

Dejando a un lado el factor de innovación tecnológica y de diseños transgresores, hay otro aspecto de gran interés que ha condicionado muchos de los proyectos de la región y que entronca con los principios básicos constructivos de la arquitectura local. Se trata de las soluciones planteadas para adaptar los edificios a las particularidades climáticas de la región: calor extremo casi la mitad del año, escasez de agua y suelos arenosos por la proximidad del desierto.

Indudablemente, el desarrollo constructivo en los países del golfo se ha condensado en un periodo muy corto de tiempo. Esta rápida y enorme transformación de las ciudades ha acarreado también aspectos muy negativos, lo cual ha despertado una conciencia e interés por repensar el modo de edificar en esta región. Los gobiernos de estos países empiezan a ser conscientes de que el petróleo, su principal fuente de financiación, no durará eternamente. De modo que la eficiencia energética es ya una cuestión importante en las agendas gubernamentales. Esta conciencia medioambiental, que en Europa y los Estados Unidos lleva ya años en boga, ha convertido en prioritaria la aplicación de conceptos de sostenibilidad en la arquitectura. Algunos especialistas han encontrado la respuesta estudiando los métodos constructivos que se utilizaron en el pasado en estas zonas geográficas.

Es realmente sorprendente comprobar que muchos principios de la arquitectura vernácula (asimilada en parte en época medieval por la arquitectura araboislámica) son la mejor solución constructiva, por su eficacia y porque además son respetuosos con el medioambiente. Así, vemos cómo las torres del viento, en árabe denominadas *malkafs*, las celosías o *mashrabiyas* aplicadas en fachadas y patios, así como las cúpulas de ventilación *shukshaykhas* propias de la arquitectura autóctona, son elementos recuperados por los arquitectos contemporáneos.

Siguiendo esta idea quiero resaltar otro de los proyectos presentes en la exposición, el edificio denominado Wind Burj ('torre del viento'), que ha sido proyectado por el Office for Sustainable Architecture (OSA) y liderado por César Ruiz-Larrea Cangas y Antonio Gómez Gutiérrez. Se trata de un rascacielos vanguardista inspirado en la arquitectura tradicional árabe. En esta zona del golfo, hay dos vientos predominantes capturados por las chimeneas solares a modo de ventilación en la arquitectura tradicional. Uno de estos vientos es húmedo y va desde mar adentro hacia la costa, y el otro es seco y nace en el interior de la zona desértica. Ambos vientos refrescan las estancias por su elevada velocidad e introducen humedad gracias a las láminas de agua situadas junto a la vegetación de los patios.

El diseño de la torre Wind Burj parte de este principio y saca el máximo partido al potencial de la energía del viento. Con una forma de cono truncado, se optimiza la captura del viento en un 20%. Esta estrategia captura energía y es capaz de disipar la radiación solar, de manera que permite un ahorro de hasta el 60% del consumo energético total del edificio. Según confirma el propio estudio, esto convierte al edificio en el rascacielos bioclimático más avanzado del mundo. Esperemos que esta singular propuesta del estudio OSA deje de ser un anteproyecto y pueda ser en algún momento edificado.

En relación con la recuperación de métodos constructivos autóctonos utilizados en el mundo árabe, el historiador del arte y de arquitectura Udo Kultermann nos advertía lo siguiente: «La recuperación de estos principios no consiste en apropiarse de los materiales y las técnicas locales, o de revalorizar los métodos de ventilación y enfriamiento con la idea de que tienen que ser preservados. Se trata de restablecerlos para superar la explotación y el neocolonialismo cultural que ha tenido gran presencia en esta región».⁵ En este sentido, es importante destacar que el mundo árabe ha dado grandes arquitectos que trabajaron para crear una arquitectura moderna conciliadora con sus raíces. Es el caso del egipcio Hasan Fathy o del iraquí Mohammed Saleh Makiya.⁶ Sus obras son todo un referente de la arquitectura moderna árabe, pero pese a su importante legado intelectual y material siguen siendo desconocidos para muchos arquitectos occidentales. La labor de estos pioneros árabes, que conjugaron con éxito la esencia arquitectónica del pasado y del presente, puede resultar enriquecedora y clarividente para aquellos arquitectos que se desplazan a trabajar al mundo árabe. Sin duda, hay todavía mucho que aprender y estudiar de la aportación árabe a la historia de la arquitectura moderna.⁷

Es también preciso mencionar el trabajo que está llevando a cabo Carlos Lamela al frente del Estudio Lamela en Omán. Este país, que está situado en el extremo sureste de la Península Arábiga, es muy desconocido para el gran público, con un gran potencial de desarrollo económico y turístico, que está llevando a cabo un plan de desarrollo urbanístico racional y sostenible. Es el país del golfo con el mayor patrimonio histórico arquitectónico. Conscientes de ello, el Sultanato de Omán se aleja del modelo seguido por sus vecinos, los Emiratos Árabes Unidos, Qatar y Arabia Saudí, basado en los altos rascacielos,

5 Udo Kultermann (1999). *Contemporary Architecture in the Arab States: Renaissance of a Region*. Nueva York: McGraw-Hill.

6 Por un lado, el egipcio Hasan Fathy (1900-1989), es el precursor de la recuperación de las técnicas arquitectónicas tradicionales y los materiales locales, con una conciencia ecológica muy avanzada para su tiempo y cuya filosofía tuvo un importante alcance internacional a través de su libro *Hasan Fathy (1973). Architecture for the Poor; an Experiment in Rural Egypt*. Chicago: University of Chicago Press. Por otro lado, el iraquí Mohammed Saleh Makiya (1914-) supo incorporar a los conocimientos técnicos sobre arquitectura, adquiridos en Inglaterra, las particularidades culturales del mundo árabe. Sus propuestas se adaptaron a las necesidades locales, proyectando edificios modernos y funcionales. Llegó a construir edificios en Iraq, Omán, Túnez, Kuwait, los Emiratos Árabes Unidos y Bahrein.

7 Al conocimiento sobre la historia de la arquitectura árabe tradicional y contemporánea contribuyó enormemente la exposición organizada por el Vitra Design Museum en el año 2004 titulada «Vivir bajo la Media Luna. Culturas domésticas del mundo árabe», que se expuso en Alemania, España, Holanda, Marruecos, Italia y Tailandia.

para acercarse a un *sky line* que conviva de forma equilibrada con su arquitectura tradicional. El Estudio Lamela ganó el concurso para el diseño y construcción de la nueva sede del Banco Sohar en Mascate. Un edificio con forma de *dhow*, la barca tradicional omaní, hecho a partir de dos cuerpos horizontales bien diferenciados por su estructura y por el uso de materiales. Estos cuerpos juegan con el concepto dual de pesado-ligero, macizo-vacío: el superior ligero, con celosías con motivos geométricos, y el inferior de aspecto pétreo, con vanos horadados en el muro macizo compuesto por tres plantas para las oficinas del banco, la sucursal bancaria, la sala de oración, los restaurantes, los jardines y las zonas comunes.

Sin duda alguna, el éxito de esta exposición está ligado a los logros de estos estudios e ingenierías españoles que apostaron por abrirse camino en lugares en los que, a priori, no era fácil. Es evidente que trabajar con y para una sociedad culturalmente distinta y lidiar con una legislación urbanística muy proteccionista son aspectos poco atractivos para la internacionalización en estos países. Pese a todos esos impedimentos, nos llamó la atención el escaso contacto entre los estudios y el nulo conocimiento entre ellos de experiencias previas o simultáneas en la zona. Casa Árabe tuvo la oportunidad de unir y conectar, gracias a la ayuda del CSCAE, todos esos caminos andados para trazar un único recorrido, convirtiendo el logro aislado en el éxito colectivo de toda una comunidad dedicada a la construcción, al diseño y a la planificación urbanística pensada y realizada por profesionales españoles. Estamos seguros de que este esfuerzo seguirá dando frutos importantes y de que el número de iniciativas en el mundo árabe crecerá y contribuirá a posicionar la arquitectura española en lo más alto del panorama internacional.

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Elena González González es coordinadora de programación de Casa Árabe. Es licenciada en Filología Árabe por la Universidad Autónoma de Madrid y diplomada en Artes Plásticas; cuenta también con un Posgrado en Gestión y Políticas Culturales por la Universidad de Barcelona. Está especializada en gestión cultural y arte contemporáneo en el mundo árabe.

RESUMEN

Este artículo analiza los objetivos de la exposición «De viaje. Arquitectura española en el mundo árabe» producida por Casa Árabe y el CSCAE. Destaca las posibilidades de internacionalización que ofrece el mundo árabe para el sector arquitectónico español y los logros alcanzados por un gran número de estudios de arquitectura e ingeniería españoles en países árabes. Se pone también de manifiesto la importancia del patrimonio andalusí como fuente de inspiración para los profesionales españoles y como elemento relevante de la marca España.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura contemporánea, arte, urbanismo, patrimonio andalusí.

ABSTRACT

This article analyses the objectives of the «On a Journey: Spanish Architecture in the Arab World» exhibition produced by Casa Árabe and the Superior Council of Architects' Associations of Spain (CSCAE). It discusses the possibilities the Arab world offers for the internationalisation of the Spanish architectural sector and the achievements of a large number of Spanish architecture and engineering firms in Arab countries. The importance of Al-Andalus heritage as a source of inspiration for Spanish professionals and as a relevant element of the *Marca España* (Spain Brand) are also demonstrated.

KEYWORDS

Contemporary architecture, art, urban planning, Andalusian heritage.

الملخص

يحلل هذا المقال أهداف معرض «سفر الفن المعماري الإسباني في العالم العربي» الذي أنتجه كل من البيت العربي و المجلس الأعلى لغرف المهندسين المعماريين. و يظهر إمكانيات التدويل التي يتيحها العالم العربي لقطاع العمارة الإسباني، و الإنجازات التي حققها عدد كبير من دراسات العمارة و الهندسة الإسبانية في البلدان العربية. كما أنه يبرز أهمية التراث الأندلسي كمصدر إلهام للمهنيين الإسبانين، و كعنصر بالغ الأهمية في تشكيل علامة إسبانيا.

الكلمات المفتاحية

الفن المعماري المعاصر، الفن، التخطيط العمراني، التراث الأندلسي.

LIBROS

MARÍA JOSÉ VILAR (2014). *Diario del viaje y misión diplomática de Francisco Merry y Colom a Marrakech en 1863*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia (Editum), 228 págs.

El trabajo que presenta María José Vilar, *Diario del viaje y misión diplomática de Francisco Merry y Colom a Marrakech en 1863*, es un estudio cuidado y minucioso que nos acerca a un periodo todavía desconocido de las relaciones hispano-marroquíes. Esta aproximación al Marruecos de mediados del siglo XIX es realizada a través del diario de viaje del diplomático español Francisco Merry y Colom, quien viajó a Marrakech en 1863 con motivo de la presentación de credenciales al sultán Mohammed IV tras su nombramiento como ministro plenipotenciario de España ante el sultanato marroquí.

Tras el fin de la guerra de África en 1860, denominada así por la historiografía española, o de la guerra de Tetuán, tal y como es conocida en Marruecos, España aumentó su interés por los asuntos marroquíes. El seguimiento de los acuerdos recogidos en la paz de Wad-Ras, junto al interés por posicionarse en el Imperio jerifiano, hacia el que las potencias europeas mostraban cada vez mayor predilección, impulsaron ese interés que se concretó en la elevación del rango del representante diplomático español, quien, al igual que el resto de delegados europeos ante el Imperio marroquí, residía en la ciudad de Tánger. El nombramiento recayó en el hasta entonces ministro residente, el diplomático Merry y Colom, que se había convertido en un valor activo para la España de mediados del siglo XIX, tal y como remarca el trabajo de Vilar. Desde el nombramiento por Carlos III en 1767 del teniente de la Armada Española Jorge Juan como ministro plenipotenciario, España no había vuelto a designar a nadie para este cargo. Un siglo más tarde, el nombramiento de Merry y Colom puso de manifiesto el renovado interés español por los asuntos marroquíes, reflejo de los cambios políticos que se estaban produciendo en la región.

El texto, presentado en edición facsímil y de cuyo estudio y edición se encarga la profesora de la Universidad de Murcia María José Vilar, reproduce el manuscrito publicado en la madrileña Imprenta Nacional en 1864 y reeditado, en 1894, por la Librería de la Viuda de Hernando y Compañía de Madrid. El hecho de que la obra del diplomático fuera reeditada treinta años después de su publicación indica la importancia que esta tuvo a nivel social en la España de mediados del siglo XIX.

La monografía comienza con un interesante perfil biográfico del diplomático español. A través de su lectura, el lector accede a una serie de información que le permite tener un conocimiento detallado de la vida y las inquietudes de Merry y Colom. El trabajo de documentación archivística realizado por Vilar no hace sino subrayar el papel desempeñado por Merry en el Marruecos de mediados del siglo XIX, a la vez que señala la importancia que tuvo en las relaciones hispano-marroquíes decimonónicas una saga familiar de diplomáticos, la de los Val, entre los que posteriormente destacaría Alfonso Merry del Val, actor clave de la política española en el Marruecos inmediato a la colonización.

El relato de Merry y Colom se inicia con la inclusión de las notas de viaje redactadas un siglo antes por su predecesor en el cargo, el teniente de la Armada Jorge Juan. El hecho de que Merry y Colom comience así su relato permite contrastar dos visiones distintas de un mismo país y de un mismo viaje con la diferencia cronológica de un siglo. Jorge Juan narra, en sus notas, las dificultades de su viaje, describe los enclaves defensivos de las ciudades en las que recaló y ofrece una visión más militar que política del territorio por el que realiza su travesía. El hecho de ser miembro del Ejército español influyó, sin duda, en su visión del país.

La narración de Merry y Colom se estructura en dos partes. La primera incluye una descripción del viaje desde Tánger hasta Marrakech, en la que elabora un análisis político y antropológico de la sociedad marroquí. El recibimiento de las cabilas, la descripción de las celebraciones, como las carreras de la pólvora, o de las costumbres y tradiciones de la sociedad local a la hora de recibir a sus invitados son algunas de las cuestiones descritas en la obra. La inseguridad de algunas cabilas, sobre las que el Majzén no ejercía un control directo, es otro de los aspectos que aparecen de manera frecuente en el manuscrito del diplomático, quien señala cómo, en ocasiones, debía ser escoltado por dirigentes o miembros afines al sultán por los territorios que debía cruzar hasta llegar a Marrakech. Asimismo, el viaje permite a Merry y Colom verificar el grado de cumplimiento de algunos aspectos recogidos en los tratados hispano-marroquíes, como la construcción de faros, la apertura de puertos pesqueros o valorar hasta qué punto era conveniente mantener el posicionamiento español en algunos caladeros. Merry y Colom había participado en las negociaciones del Tratado de Wad-Ras, que había puesto fin al conflicto hispano-marroquí de mediados del siglo XIX, por lo que su visión y su opinión se insertaban en un interés político, diplomático y económico español por dicha región. Se trataba, por tanto, de la visión de un actor fundamental en la zona y cuya opinión resultaba esencial en Madrid.

La segunda parte de la narración corresponde a su estancia en Marrakech, ciudad en la que residía el sultán. Durante ese periodo, Merry y Colom tuvo la oportunidad de presentar sus credenciales a Mohammed IV y despachar con él determinados asuntos. Las reuniones posibilitaron el intercambio de opiniones entre el sultán y el diplomático español sin la presencia de intermediarios del Majzén, como era habitual en los encuentros mantenidos con representantes de otras misiones diplomáticas europeas. Esta deferencia hacia el diplomático español podría entenderse como reflejo de la importancia que el sultán otorgaba a las relaciones con España tras la derrota en la guerra de Tetuán, aunque también podría ser enmarcada en la estrategia seguida por el Majzén para impulsar las diferencias y tensiones entre los países europeos que aspiraban a reforzar su presencia en Marruecos. Cuestiones como los intereses económicos de España en el Imperio cherifiano, el grado de cumplimiento del tratado de paz, la apertura de nuevas representaciones diplomáticas españolas, la importancia del mantenimiento del statu quo en las plazas de Ceuta y Melilla o la reflexión acerca de la creación de un cuerpo diplomático español especializado en los asuntos marroquíes son abordadas en este diario de viaje de Merry y Colom.

A lo largo de sus páginas, el lector se familiarizará con un periodo todavía poco conocido de las relaciones hispano-marroquíes, a pesar de las investigaciones que, en el ámbito académico, se han ido desarrollando en los últimos años. Las notas del diplomático español, enriquecidas con los comentarios realizados por la profesora María José Vilar, y el prólogo de Bernabé López García, catedrático de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad Autónoma de Madrid, constituyen una fuente clave para el análisis y estudio de la historia de estos países vecinos y le permiten, tanto al lector no especializado como al especialista en la materia, adentrarse en un momento de la historia compartida en el que sobresalen aspectos de una agenda común que continúan siendo claves en las relaciones hispano-marroquíes.

Barbara Azaola Piazza, Grupo de Estudios sobre las Sociedades Árabes y Musulmanas de la Universidad de Castilla La-Mancha (GRESAM-UCLM).

SINAN ANTOON (2014). *Fragmentos de Bagdad* [Traducción de M. Luz Comendador]. Madrid: Turner, 192 págs.

Sinan Antoon es profesor de Literatura Árabe Premoderna y Moderna y de Cultura y Política Árabe Contemporánea en la Universidad de Nueva York. Nació en Bagdad (Iraq) en 1967, donde comenzó sus estudios. De padre iraquí y madre estadounidense, en 1991 abandonó Iraq y se trasladó a los Estados Unidos, tras el estallido de la guerra del Golfo, donde se doctoró en 2006 en Estudios Árabes e Islámicos por la Universidad de Harvard.

Fragmentos de Bagdad es la tercera novela de Sinan Antoon, con la cual fue finalista del Prize for Arabic Fiction en 2013. Escrita originariamente en árabe bajo el título *Ya Maryam*, fue publicada en 2012 en Beirut por la editorial Dar al-Jamal. Su traducción al inglés está prevista para 2015 bajo el título *Ave Maria*. Sus dos novelas anteriores son *I'jaam: An Iraqi Rhapsody* (San Francisco: City Lights Books, 2007) y *Wahdaha Shajarat al-Rumman* (Beirut: al-Mu'assasah al-'Arabiyah lil-Dirasat wa-al-Nashr, 2010). Esta última fue traducida al inglés por el propio Sinan Antoon en 2013 y publicada por Yale University Press bajo el título *The Corpse Washer*, y recibió por ella, en 2014, el Saif Ghobash Banipal Prize. La traducción al español de *Ya Mariam* ha sido realizada desde el texto original árabe por la arabista y traductora de la Escuela de Traductores de Toledo, María Luz Comendador. La novela ha sido publicada por la editorial Turner dentro de la colección Turner Kitab, dirigida por el arabista Gonzalo Fernández Parrilla.

La traducción de literatura árabe contemporánea al español no es un hecho novedoso en las editoriales españolas. Fue a partir de la década de 1950, tras la creación del Instituto Hispano-Árabe de Cultura en 1954, adscrito al Ministerio de Asuntos Exteriores, cuando arabistas y traductores españoles e hispanistas árabes comenzaron a trabajar en la traducción de manuscritos literarios contemporáneos de uno a otro idioma. El pasado árabe-musulmán español se mantuvo entre los principales contenidos de las traducciones, si bien poco a poco títulos de autores contemporáneos comenzaban a llegar al mercado editorial español para mostrar una nueva realidad desmarcada del pasado. Esta política editorial de publicar textos contemporáneos, en concreto literatura, ha sido mantenida desde entonces por diversas editoriales como Ediciones del Oriente y del Mediterráneo o la propia Turner, lo que ha permitido acercar al lector español obras claves de la literatura árabe contemporánea, así como conocer más de cerca la existencia de una realidad cultural, social y política mucho más plural de lo que, desde esta parte del mundo, se imagina y percibe.

En la novela *Fragmentos de Bagdad*, el escritor Sinan Antoon nos presenta la realidad de una sociedad iraquí plural en la que conviven diferentes religiones a través de dos protagonistas cristianos católicos, Yusuf y su sobrina Maha, y de su interrelación con miembros de otras confesiones. Tanto tío como sobrina pertenecen a dos tiempos y a dos contextos políticos distintos que basculan entre años de bonanza y de tranquilidad en el país con otros donde el terrorismo religioso hace su aparición. Yusuf y Maha nos presentan dos mundos diferentes en el que se con-

traponen periodos de bonanza económica con momentos de escasez y restricción de productos de primera necesidad. Pese a los cambios, las incertidumbres, las carestías o la inseguridad, se impone el apoyo familiar como el principal activo social, pues gracias a él todo adquiere un prisma diferente en medio de una sociedad que se va descomponiendo. La sociedad se transforma, el contexto político cambia y, pese a ello, el apoyo familiar se mantiene generación tras generación tejiendo nuevos lazos de unión entre sus miembros. Se trata de una sociedad en proceso de transformación a causa del envejecimiento de los jóvenes, la madurez de los pequeños, el fallecimiento o la emigración.

La imagen y sus diferentes soportes muestran igualmente un pasado, un presente y las motivaciones y contrastes de los momentos que les han tocado vivir a Yusuf y Maha. Si la visión de viejos álbumes de fotografías hablan de un pasado jovial y caduco, las alusiones a las imágenes que los miembros de la familia cuelgan en sus páginas de diferentes redes sociales hablan de una mutación y de nuevas conexiones entre los componentes de una familia que, durante décadas, ha visto cómo iban emigrando cada uno de sus miembros tanto dentro del propio Iraq, en busca de zonas menos conflictivas en las que poder continuar su vida, o a otros países como los Estados Unidos, a donde han huido de un conflicto y en donde se proponen comenzar una nueva vida alejada de él.

Las fotografías no son el único símbolo del cambio. La alusión a los dátiles marca un antes y un después de algunos de los miembros de la familia, de la economía y de la política del país. Hasta el estallido de la guerra del Golfo, Iraq fue junto a Irán uno de los principales productores internacionales de dátiles. El dátil aparece reflejado en la obra de Antoon como un símbolo nacional con independencia de la adscripción religiosa de su población. El dátil se convierte en un elemento de unión nacional, en un reflejo de bonanza a la vez que habla de la fertilidad de un territorio, de una economía y de una sociedad. La transformación de un país y de su sociedad se ve reflejada nuevamente en el dátil; al igual que la emigración de parte de los miembros de la familia de Yusuf y Maha a Norteamérica, el dátil iraquí experimenta un declive al tiempo que su producción aumenta en la California estadounidense.

El pasado se contrapone con un presente fuertemente acentuado por la inseguridad, la intranquilidad y la ceguera de un sector de la sociedad en el que Yusuf se aferra a un pasado melancólico, mientras que afronta el futuro con visos de optimismo. Esa sociedad que vive con dificultad el presente queda encarnada en Maha; en ella, no se atisba un rayo de luz esperanzador, por el contrario, la ceguera de un integrismo religioso aparta de su visión no solo a una población que vive en situación de minoría en Iraq, sino a toda una parte de la sociedad con la que Maha ha crecido en sus calles. Esa oscuridad que va invadiendo a los diversos colectivos que integran el país aproxima al lector a la mutación del país y de una ciudad como Bagdad, en la que poco a poco se van apagando las luces que dejan de brillar para sumirse en la penumbra de un integrismo religioso. Prosperidad y luz son sustantivos que aparecen de manera recurrente a lo largo del texto y que se posicionan como continuos antónimos de decadencia y tinieblas.

La novela nos acerca de esta manera a un mundo que dista de las informaciones que los medios de comunicación nos transmiten en los noticiarios, a la vez que permite comprender aspectos no tan conocidos de una sociedad y de una realidad en mutación. Estos hechos son narrados por su autor con una gran delicadeza y sensibilidad que, gracias a la magnífica traducción realizada por María Luz Comendador, nos ayudan a sumergirnos en la atmósfera bagdadí de forma magistral hasta el punto de llegar a percibir aromas y sonidos. La novela, que transcurre en un solo día, narra la cotidianidad de una comunidad cristiana iraquí que experimenta en primera mano la radicalización de un sector de la sociedad que no les considera parte de ella pese a haber crecido en el mismo espacio.

Irene González González, Grupo de Estudios sobre las Sociedades Árabes y Musulmanas de la Universidad de Castilla-La Mancha (GRESAM-UCLM)/Institut des Recherches et d'Études sur le Monde Arabe et Musulman-Centre National de la Recherche Scientifique.

LAURENT BONNEFOY Y MYRIAM CATUSSE (2013). *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen: loisirs, cultures et politiques.* París: La Découverte, 373 págs.

Las juventudes árabes han sido objeto de una abundante mediatización, sobre todo en el periodo de eclosión de las llamadas primaveras árabes. Se estima que la edad promedio en Yemen es de 16 años y, en Qatar, el país más viejo de la región, ronda los 30 años. Por ello, demográficamente los jóvenes representan una gran mayoría, silenciosa hasta finales de 2010.

A más de cuatro años del estallido de los levantamientos populares árabes, es frecuente ver que el análisis no registra uno de sus elementos más importantes: la activa participación de la juventud. Si bien es cierto que las viejas élites han vuelto a tomar el protagonismo en más de un escenario político, es un error pasar por alto la complejidad de las nuevas generaciones y su impacto en la sociedad civil. Este libro presenta una visión inédita, donde las generalizaciones y los lugares comunes han sido reemplazados por un auténtico mosaico de la diversidad y la pluralidad existentes en los países árabes.

La obra ofrece una mirada múltiple, y a veces confusa, que se aleja de los clichés. En efecto, no es posible reducir a los jóvenes árabes a tres estereotipos: el eterno migrante, el exótico icono de la «revolución» o el recluta de movimientos yihadistas. También es importante no ideologizar en demasía a estos actores ni atribuirles identidades políticas maduras y fijas. Se trata más bien de subrayar la multiplicidad de matices y cambios por los que están pasando estas generaciones.

Los investigadores que participan en este libro no son los primeros en interesarse por las juventudes árabes, pero la óptica es diferente. Habitualmente, los estudios se centran en empleo, identidad o participación política. Aquí, más bien se abordan las identidades de la juventud árabe mediante el estudio de su tiempo libre. Esta aproximación original permite desmitificar a las juventudes y, al desdramatizar situaciones, ir revelando tendencias singulares que las distinguen de las generaciones precedentes. En una región donde el desempleo masivo significa muchas horas de *waqt faragh* ('tiempo vacío'), pueden establecerse diferencias y parecidos entre los diferentes países que nos permiten entender las mutaciones sociales, a veces imperceptibles, en las sociedades árabes.

Por ejemplo, existen paralelismos entre el gusto por la velocidad del *joyrider* saudí, la espera del *hittiste* argelino, los cursos de teatro de los chiíes libaneses, los pasos de danza de los adolescentes palestinos, pero también entre los nuevos salafíes y los internautas: son códigos alternativos y subculturas que una suerte de «generación Y» comparte. Y, así como hay prácticas disciplinadas y pedagógicas, hay también actividades arriesgadas y, en ocasiones, casi suicidas. La ausencia de institucionalización del ocio, ya sea en clubes, universidades, iglesias, mezquitas, aunada a las pesadas normas familiares hacen que las calles, los cafés, los centros comerciales y, cada vez más, Internet se conviertan en espacios para la emancipación.

Así pues, los 38 capítulos de *Jeunesses arabes* se proponen romper con los estereotipos y las categorías genéricas e, incluso, cuestionan la posibilidad de clasificar. Los adeptos a generalidades tranquilizadoras se verán decepcionados por

la «infinita diversidad» de perfiles juveniles, como señala François Burgat en el prólogo. Las categorías monolíticas no existen, coinciden los coordinadores del proyecto, Laurent Bonnefoy y Myriam Catusse, quienes advierten que la noción misma de «juventud» es cuestionable. ¿Hasta qué edad se es joven en el mundo árabe? La pregunta es pertinente porque la urbanización y las migraciones han trastocado las variables habituales; los ritos e hitos que marcan el paso a la madurez se están atrasando o simplemente desaparecen, como pueden ser el matrimonio o el servicio militar. La variable socioeconómica, otra de las categorías del siglo XX, tampoco parece ser tan determinante, ya que algunas prácticas se han generalizado y no pertenecen únicamente a las élites. El consumismo ya no es exclusivo de sociedades ricas, como los Estados rentistas del Golfo, sino que la proliferación de marcas, aparatos electrónicos y la «occidentalización del mundo» afectan también a las clases populares.

Si bien las diferencias de clase social continúan viéndose reflejadas en los patrones de ocio, la forma en que los jóvenes árabes se mueven en el espacio urbano o participan en la era digital merece otras lecturas. Por ello, es importante buscar palabras nuevas que reflejen las realidades complejas, no solo en el nivel colectivo, sino también en el individual. No es extraño encontrar neologismos como los *hittistes* (adosados a los muros, viendo cómo pasa el tiempo) de Argelia o los *harraga* en Marruecos, que queman (*harrag*) sus papeles antes de cruzar el Mediterráneo en busca de un futuro mejor. Igual de reseñable es la aparición del *arabizi* (del inglés *arab easy*), lenguaje escrito que permite la transliteración del árabe en mensajes de texto con caracteres latinos y números arábigos. El famoso «lárgate» de la revolución tunecina se convierte en *arabizi* en «ir7al».

El libro se divide en cuatro partes. La primera, «Vivir su época», presenta diez figuras emblemáticas que encarnan en los imaginarios colectivos, tanto árabes como extranjeros, lo que son los jóvenes y cómo llevan el cambio social. Una de ellas son los *joyriders* de Arabia Saudí, que arriesgan el pellejo en carreras acrobáticas en coche. El capítulo de Pascal Ménoret explica cómo esta subcultura, que tiene sus reglas, sus campeones e incluso su lenguaje propio, es producto del éxodo beduino a las ciudades y de la modernidad que trajo carreteras y automóviles de importación. Pasatiempo inocente en un principio, el *joyriding* (*tafhit* o *hajwala*) ha adquirido un claro estigma social en los medios, que lo asocian a conductas fuera de la norma, desde el robo o el consumo de alcohol, pasando por la homosexualidad o la toxicomanía. Claramente, las razones detrás del *tafhit* están identificadas en la evasión (*tufush*) de estos jóvenes ante su impotencia social, el desempleo, la jerarquía de clases, la falta de «enchufes», etc. Pero este hartazgo también puede representar un desafío a las autoridades y una rebelión contra el consumismo. Por otra parte, ser miembro del *joyriding* es mucho más fácil y menos selectivo que otra rama de ocio muy en boga para los jóvenes saudíes: los grupos religiosos.

Otro ejemplo interesante es el capítulo sobre Abu Dabi de Laure Assaf, que describe la vida de los *coffee shops*. No se trata de cafés tradicionales, sino de las grandes cadenas comerciales, marcas establecidas donde se cultivan las relaciones de la cúpula socioeconómica, e incluso una convivencia poco habitual entre gé-

neros; un espacio en el que se entremezclan la familiaridad y el anonimato. Son espacios públicos donde la presencia femenina es uno de los rasgos más importantes, cuya respetabilidad está garantizada por una permisividad legítima y, de alguna forma, similar a la que se encuentra en los centros comerciales o *shopping malls*.

La segunda parte, «Enraizar el futuro», interroga más sistemáticamente el vínculo ambivalente del ocio juvenil con el tiempo; las nostalgias, las rupturas, el cuestionamiento de los legados, la reinención de las tradiciones y de proyecciones hacia el futuro. El contexto en el que se desarrolla la visión de los jóvenes está cargado de conflictos heredados, identidades heridas, «paraísos perdidos» que dejan una huella indeleble en el imaginario juvenil. Su percepción del pasado es reveladora de comportamientos, sobre todo en momentos de transición como los que se viven después de las revoluciones de 2011. La angustia ante la incertidumbre es aún más acentuada en sociedades atravesadas por conflictos violentos: Argelia y el Líbano antaño; Siria, Iraq, Libia, Yemen en la actualidad; los Territorios Palestinos desde hace generaciones. Por ejemplo, la evocación de la «edad de oro» anterior a la guerra civil libanesa en el barrio beirutí de Hamra a través de sus cafés y bares, de aquellos ideales «progresistas» y laicos, se vive de una nueva forma: un pasado mitificado que revive bajo formas hedonistas y festivas.

La tercera parte, «Construirse a sí mismo», se refiere a las dificultades del desarrollo personal bajo restricciones diversas; llámense pobreza, represión, dominación masculina, determinismos familiares o el peso de las instituciones políticas y religiosas. Distanciarse del grupo y la dinámica familiar para afirmar la personalidad del individuo en vías de ser adulto se convierte en una necesidad. Algunos ejemplos: el deseo de tener su propia habitación en Egipto, Argelia o los Emiratos; la voluntad de adiestrarse en deportes de combate para jóvenes egipcias en busca de la emancipación social; la tendencia de los jóvenes yemeníes de marcar *qat* en solitario son nuevas maneras de marcar territorio. Para otros jóvenes, pareciera que en actividades anodinas se juegan su identidad: elegir un destino de vacaciones para un emiratí; cantar en una asociación argelina; sentarse en una terraza de un café libanés siendo refugiado palestino. Sabemos que el paso de la adolescencia a la edad adulta puede ser angustiante, y las ideas de suicidio son recurrentes; las imágenes del tunecino Mohammed Bouazizi, quien se inmoló a finales de 2010, adquieren nuevos tintes y son contagiosas. El capítulo de Kamel Chachoua relata el suicidio de Brahim en la Cabilia (Argelia) y revela, al tiempo, una profunda desazón juvenil mezclada con problemas irresueltos de salud mental, estos mismos vinculados a profundos traumatismos de la familia de Brahim durante la guerra de Independencia de Argelia.

La cuarta parte, «Tomar la palabra», se concentra en los vínculos del ocio con el involucramiento político, ya sean efímeros en el contexto de los levantamientos populares de 2011 o más continuos a largo plazo. Hay que ir más allá de las premisas clásicas que aseveran que las juventudes son políticamente pasivas o apáticas y que el binomio político se reduce a viejos regímenes nacionalistas contra la disidencia islamista. Fuera del militanteismo y de las etiquetas partidistas, hay otras formas de vínculos sociales que redefinen las fronteras de la acción pública.

Se trata de actividades que articulan nuevas dinámicas y que aspiran a proyectos diferentes de sociedad. Las nuevas tecnologías son herramientas para disidencias múltiples y para evadir la poderosa maquinaria de censura. Así lo demuestra el capítulo de Romain Lecomte sobre Túnez, en el que vemos la rápida evolución de Internet: de ser un sitio para divertirse socialmente a un espacio de movilización en contra de la censura de Ben Ali. El arte también funciona como vehículo para la resistencia creativa, con ejemplos claros como pueden ser el *street art* en Yemen o Egipto, o los músicos «enfadados» de Beirut, Casablanca o Alejandría. Precisamente esta última ciudad figura en el capítulo de Youssef el Chazli, quien relata el auge de las bandas musicales alternativas en la segunda ciudad egipcia y cómo estos grupos crean un sentimiento de pertenencia de 2000 a 2010 que se materializa durante la revolución de 2011.

En definitiva, este libro da voz a los hombres y mujeres jóvenes, herederos de múltiples tradiciones que, inspirados por nuevas ideas y diferentes movimientos culturales, frecuentemente articulados en torno a prácticas transnacionales, inventan el futuro de las actuales sociedades en crisis. El trabajo presentado ofrece un análisis multidisciplinar, a veces más parecido a una foto de familia (¿disfuncional?), a veces en códigos humorísticos, sobre las numerosas mutaciones sociales en gestación.

Para explicar las distintas formas de participar de los jóvenes en el tejido social árabe, el supuesto atavismo cultural o ideológico no funcionan. La distinción entre «islámico» y «secular» tampoco nos sirve adecuadamente como tabla de lectura. En los países árabes, como en otras regiones, las categorías sociales, la evolución de las sociedades, las trayectorias personales juegan un papel importante. Algunas actividades de ocio continúan siendo difíciles de registrar, como el consumo de drogas o la ocupación del llamado tiempo «libre» en contextos de guerra.

De Marruecos a Yemen, de Argelia a Siria, pasando por Túnez, el Líbano, Iraq, Libia, Egipto, Jordania, los Territorios Palestinos, Arabia Saudí y los Emiratos Árabes Unidos, los especialistas establecen con sensibilidad y preocupación un retrato excepcional de esta generación de la que se habla mucho, pero a la que muy rara vez se escucha. Tres docenas de investigadores, estudiantes de doctorado, profesores de estas y otras orillas, de distintas edades, consiguen observar y sacar conclusiones, sin censurar ni filtrar ricos matices, y de esta forma reflejan las dimensiones local, comunitaria, nacional y mundial. Sus historias desarrollan una gran variedad de personajes y situaciones, en un lenguaje claro y accesible. Hablar de «jóvenes árabes» es una falacia, al igual que lo sería hablar de «jóvenes europeos» o «jóvenes asiáticos». Los «jóvenes árabes» son hombres y mujeres complejos, como los demás.

Karim Hauser Askalani, Casa Árabe.

AWRAQ: REVISTA DE ANÁLISIS Y PENSAMIENTO SOBRE EL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO CONTEMPORÁNEO

OBJETIVO Y COBERTURA DE LA REVISTA

La revista *AWRAQ* se creó en 1978 como revista científica y referente del arabismo español, a iniciativa del entonces Instituto Hispano-Árabe de Cultura, luego Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe. La revista ha pasado por distintas épocas: *Awraq* (1978-1983), *Awraq Yadida* (1985), *Awraq: Estudios sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* (1988) y *AWRAQ: Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo* (2009-2012), copublicada por Casa Árabe y la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

Bajo la misma denominación y continuando con la trayectoria y experiencia acumulada hasta ahora, desde 2012 Casa Árabe se hace cargo de esta publicación, erigiéndose en el soporte narrativo del trabajo multidisciplinar desarrollado por la institución y abordando diversas cuestiones relacionadas con el mundo árabe e islámico, desde un punto de vista variado y crítico.

Se publicarán dos números anuales y contará con cuatro secciones: El Tema, Varios, Figuras e Itinerarios y Libros.

AWRAQ está indizada en Index Islamicus, Periodicals Index Online (PIO), ISOC (Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades), Latindex, Dialnet.

SELECCIÓN DE LOS ARTÍCULOS

El Consejo de Redacción de la revista dictaminará la aceptación o no de los trabajos, así como las posibles modificaciones necesarias para su publicación. El Consejo de Redacción evaluará su idoneidad y coherencia con respecto a los objetivos y cobertura de la revista, así como el volumen en el que estos artículos serán publicados.

NORMAS DE PRESENTACIÓN

Artículos

Los artículos originales deberán ser remitidos a Casa Árabe:

–Por correo electrónico a awraq@casaarabe.es.

Los artículos deberán aportar las siguientes indicaciones iniciales:

–Título del trabajo.

–Nombre y apellido(s) del autor/a o autores/as.

–Cargo, adscripción y lugar de trabajo.

El idioma de publicación de la revista es el castellano. Para la transliteración del árabe se utilizará su versión más simplificada (sin símbolos diacríticos, etc.).

Cada original irá acompañado de un breve *curriculum vitae*, de un máximo de 6 líneas, aproximadamente 100 palabras.

Cada original irá acompañado de un *abstract* de un máximo de 10 líneas, aproximadamente 150 palabras.

Cada *abstract* será acompañado por 3-6 palabras clave ordenadas en función de su importancia en el artículo.

Reseñas

Las reseñas deberán ser remitidas a Casa Árabe:

–Por correo electrónico a awraq@casaarabe.es.

Las reseñas deberán aportar las siguientes indicaciones iniciales:

–Título, autor, editorial y año de publicación del libro reseñado.

–Nombre y apellido(s) del autor/a o autores/as.

–Cargo, adscripción y lugar de trabajo.

El idioma de publicación de la revista es el castellano.

Se trata de escribir una reseña de análisis y en profundidad sobre lo que propone, analiza y presenta el libro. La extensión de la misma ha de ser de 2.500 palabras y presentarse en formato Word.

Ilustraciones, gráficos y tablas

Las ilustraciones y gráficos se enviarán de forma separada del original. Se enviarán en soporte electrónico (en archivos TIFF o JPEG con una resolución mínima de 300ppp). Los autores tendrán en cuenta en su confección que la reproducción final será en blanco y negro.

Las ilustraciones irán numeradas correlativamente en una sola seriación y precedidas de la palabra «Imagen I. Título».

Los gráficos llevarán una seriación independiente de las ilustraciones y deberán poseer su propio título: «Gráfico I. Título».

Las tablas llevarán una seriación independiente de las ilustraciones y los gráficos, y deberán poseer su propio título. Se presentarán incorporadas en el lugar que les corresponda en el original: «Tabla I. Título».

En todos los casos se debe citar la fuente de origen: «Fuente:».

En todos los casos, el archivo electrónico que se genere llevará un título que haga referencia a la numeración en el original y al título: por ejemplo, «Ilustración I mezquita.jpg».

MANUAL DE ESTILO

Formato de los artículos

La extensión máxima para los artículos es de 8.000 palabras, incluida la bibliografía. Podrán autorizarse por el Consejo de Redacción extensiones mayores.

El formato de la página debe ser:

–Fuente Times New Roman, tamaño 12. Interlineado de una línea (sencillo).

–Las notas a pie de página irán en Times New Roman, tamaño 10.

–Para los diferentes epígrafes y subepígrafes se establecen las siguientes categorías:

- El título del artículo figurará en mayúscula y en negrita al principio del mismo: «**EL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO**».
- Los epígrafes dentro del texto no se numerarán y aparecerán en minúscula y en negrita: «**Concepto**».
- Para los subepígrafes, se empleará minúscula, cursiva y negrita: «**Definición**».

Citas y referencias bibliográficas

Las notas y referencias correspondientes al texto irán siempre a pie de página.

La relación bibliográfica final (en el caso de que se quiera aportar más bibliografía que no aparezca en las notas a pie de página) respetará el orden alfabético de autores, y el orden cronológico entre las obras de un mismo autor. Cuando dos obras de un mismo autor hayan sido publicadas el mismo año, se añadirá a la fecha una letra (a, b, c). En la bibliografía final aparecerán tan sólo las obras de referencia utilizadas por el autor.

En nota a pie de página se citará

Cuando se repitan las mismas referencias bibliográficas en notas al pie consecutivas, la primera vez que se repita se sustituirá el cuerpo de la referencia por *Ibidem* (en cursiva) y, a partir de la siguiente, por *Ídem* (en cursiva). Ejemplo: *Ibidem*, pp. 45-75; *Ídem*, p. 54.

Cuando se repitan las mismas referencias bibliográficas no consecutivas, la primera vez aparecerá la referencia completa. En sucesivas ocasiones, aparecerá el nombre del autor, año de edición, título y *Op. Cit.*, seguido de la página. Ejemplo: *Op. Cit.*, pp. 325-349.

La abreviatura de página será «p.», y de páginas «pp.».

Libros

Alan Bowness (1989). *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. Londres: Thames and Hudson.

Astri Suhrke, Torunn Wimpelmann Chaudhary, Aziz Hakimi, Kristian Berg Harpviken, Akbar Sarwari y Arne Strand (2009). *Conciliatory Approaches to the Insurgency in Afghanistan: an Overview*. Bergen: Peace Research Institute of Oslo (PRIO)/Chr. Michelsen Institute (CMI).

Allan Dennis (2006). *The Impact of Regional Trade Agreements and Trade Facilitation in the Middle East and North Africa Region*. Washington D.C.: World Bank Policy Research Working Paper 3837, febrero de 2006, p. 1.

Allan Dennis (2006). *The Impact of Regional Trade Agreements and Trade Facilitation in the Middle East and North Africa Region*. *Op. Cit.*, p. 12.

Ibidem, p. 4.

Ídem, p. 4.

Artículos de revista

Bernabé López García (2013). «Los españoles de Tánger», *Awraq: Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, 5-6, pp. 1-50.

Capítulos de libro

Meliha Benli Altunuk (2004). Turkey's Middle East Challenges: Towards a New Beginning?, en İdris Bal (ed.). *Turkish Foreign Policy in Post Cold War Era*. Florida: Brown Walker Press, p. 369.

Derrick Chong (2008). Marketing in Art Business: Exchange Relationship by Commercial Galleries and Public Art Museums, en Iain Alexander Robertson y Derrick Chong (eds.). *The Art Business*. Abingdon: Routledge, p. 117.

Prensa

John Pratap (2008). «Capital Outflows from GCC Total \$542bn in Five Years», *The Gulf Times*, 13 de enero de 2008.

«Iraq Fears Budget Crisis, Urges Oil Export Boost», *The Guardian*, 4 de diciembre de 2008.

Informes congresos, actas, etc.

Allan Dennis (2006). *The Impact of Regional Trade Agreements and Trade Facilitation in the Middle East and North Africa Region*. Washington D.C.: World Bank Policy Research Working Paper 3837, febrero de 2006, p. 1.

URL

World Future Energy Summit, <<http://www.worldfutureenergysummit.com>> [Consultado el 15 de septiembre de 2010].

En bibliografía final se citará

Cuando se citen obras en un listado al final del trabajo se hará del mismo modo que en la nota a pie, salvo en el nombre del autor, que será en mayúscula el apellido, seguido del nombre/s.

ABED, George T.; ERBAS, S. Nuri y GUERAMI, Behrouz (2003). *The GCC Monetary Union: Some Considerations for the Exchange Rate Regime*. Washington D.C.: IMF Working Paper, abril de 2003.

BAUER, Michael y KOCH, Christian (2009). *Promoting EU-GCC Cooperation in Higher Education* [Policy Brief]. Dubái (Emiratos Árabes Unidos): Gulf Research Center; EU-GCC al-Jisr Project, mayo de 2009.

CHONG, Derrick (2008). Marketing in Art Business: Exchange Relationship by Commercial Galleries and Public Art Museums, en Iain Alexander Robertson y Derrick Chong (eds.). *The Art Business*. Abingdon: Routledge, p. 117.

SUHRKE, Astri; WIMPELMANN CHAUDHARY, Torunn; HAKIMI, Aziz; HARVIKEN, Kristian Berg; SARWARI, Akbar y STRAND, Arne (2009). *Conciliatory Approaches to the Insurgency in Afghanistan: an Overview*. Bergen: Peace Research Institute of Oslo (PRIO)/Chr. Michelsen Institute (CMI).

Copyright

El *copyright* de los textos pertenece a los autores de los mismos. Los autores son los únicos responsables de las opiniones expresadas en sus respectivos artículos.

Los autores cederán el *copyright* o derechos de publicación a la revista *AWRAQ*. En la asignación de derechos de autor, los autores podrán utilizar su propio material en otras publicaciones, siempre que la revista sea reconocida como el lugar original de publicación.

Declaración de privacidad

A los efectos de lo previsto en la Ley Orgánica 15/99 de 13 de diciembre de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa Árabe informa a los autores de la existencia de un fichero automatizado de datos personales, bajo su responsabilidad. Estos datos se usarán exclusivamente para los fines declarados por la revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito o persona.

