

La Alhambra de Hierro: Tradición formal y renovación técnica en la cultura arquitectónica del medievalismo islámico

José Manuel Rodríguez Domingo

El interés por el Oriente islámico supone una de las más interesantes aportaciones de la historiografía decimonónica al controvertido y polémico tema de la recuperación de los estilos. Sin embargo, la valoración del arte musulmán tendría una desigual repercusión en la Europa del liberalismo burgués, caracterizada siempre por unos valores que lo definirían en función de su aplicación funcional. Efectivamente, la estrecha relación entre forma y función que acompaña los discursos acerca de la regeneración de la arquitectura durante todo el siglo XIX dejaba un ámbito excesivamente delimitado para el medievalismo islámico. Pero lejos de circunscribirse exclusivamente a construcciones de carácter civil y naturaleza lúdica o festiva, como ocurriera en el resto de Europa, en España se adoptarían sus formas para una amplia abanico de tipos edificatorios, y siempre al socaire de la revalorización del pasado hispanomusulmán.

Los primeros estudios de carácter científico que incluyeron las más significativas muestras arquitectónicas del largo período de presencia islámica en la Península Ibérica fueron ejecutados durante la segunda mitad del siglo XVIII, alentados por el interés que para viajeros y artistas franceses o ingleses suscitaba la experiencia de auténticos «paraísos orientales» sin salir del Continente. Pero no fue hasta el primer tercio del Ochocientos cuando el pensamiento arquitectónico hispano rehabilitara el conocimiento del antiguo al-Andalus a través de una triple vía: el estudio razonado de sus características estilísticas, la restauración y conservación de su importante legado mo-

numental y la aplicación epidérmica de sus vistosos detalles ornamentales a las nuevas construcciones. Así, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se alentarían las dos primeras iniciativas. La repercusión de la edición de las *Antigüedades Árabes de España* (1787) fue extraordinaria dentro y fuera de nuestras fronteras, a pesar de acometer un análisis de la arquitectura musulmana desde los parámetros del racionalismo clásico. Esta visión ilustrada del arte islámico perduraría hasta bien entrado el siglo XIX, así cuando el arquitecto Custodio Teodoro Moreno pronunciara su discurso acerca del *Paralelo entre la arquitectura griega y la gótica* (1814) destacaría la maestría de los artífices hispanomusulmanes para lograr ese admirable grado de habilidad y resistencia en estructuras aparentemente frágiles, pues «semejantes arrojos no podían ser sino hijos de sus vastos conocimientos en la construcción».¹ Por su parte, Juan Miguel de Inclán Valdés, primer director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, retomaría en 1833 la teoría clasicista de Gaspar Melchor de Jovellanos y el discurso sobre el admirable cálculo estructural de la arquitectura musulmana desarrollado por Custodio Moreno, señalando la perfección en el ornato de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla, pero prefiriendo antes la desnudez estructural de la Mezquita de Córdoba.² De cualquier forma, se mantenía vigente el discurso de asimilación del estilo islámico a través del gótico, «cuya nueva forma y manera de construcción es opinión recibida hizo rápidos progresos en toda la Europa por resultas de las militares y

religiosas expediciones de ultramar, conocidas con el nombre de Cruzadas». ³ Más tarde, y tras las inapreciables aportaciones de José Amador de los Ríos y de Francisco Enríquez Ferrer para la recuperación del estilo mudéjar y sobre la originalidad de la arquitectura árabe, respectivamente, en sendos discursos de ingreso a la Academia en 1859, se sucederían trabajos inmersos plenamente en la mentalidad positivista de la segunda mitad del siglo, habiéndose abandonado el restrictivo ámbito del medievalismo romántico de raíz hegeliana. ⁴

EL MODELO ALHAMBRISTA DE «THE CRYSTAL PALACE».

La construcción de «The Crystal Palace» para la Exposición Universal de Londres de 1851 marcaría un verdadero hito en la utilización de los nuevos materiales. La sorprendente estructura de elementos prefabricados movió una ola de entusiasmo sin parangón, al tiempo que una fuerte corriente de oposición encabezada por Auguste Pugin que calificó la grandiosa estructura de «monstruo de cristal». Sin embargo, aún sería pronto para establecer esa escisión entre la «arquitectura estética» del pasado y la «arquitectura industrial» del futuro de la que hablara Cesar Daly. En efecto, se hizo alguna concesión al historicismo, pero de una sutileza y elegancia extraordinarias como fue el policromado interior de las estructuras férricas por parte del arquitecto Owen Jones, aplicando los tres colores primarios —azul, rojo y amarillo— que había analizado en la Alhambra y que constituirían la base de su célebre «Ley del contraste simultáneo», plasmada en su *Grammar of Ornament* (1856), imprescindible manual de referencia para diseñadores, ornamentistas y restauradores. Ante el Royal Institute of British Architects, Jones explicó cómo los colores enfatizaban la elegancia de la estructura del Palacio de Cristal, en especial, las columnas de hierro fundido, pues «una construcción debe estar decorada; una decoración no debe ser nunca construida». ⁵

El éxito alcanzado por la celebración internacional movió en 1854 a sus organizadores a volver a montar el gran pabellón en Sydenham con carácter permanente. Además de importantes variaciones estructurales, se incluyeron una serie de *courts* o pabellones diseñados siguiendo un estilo del pasado. Para el co-

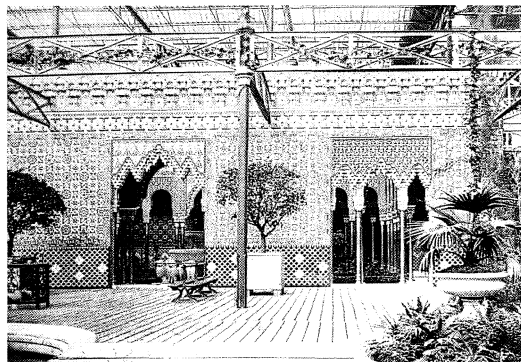


Figura 1
Owen Jones: *The Alhambra Court* en The Crystal Palace (1854). Londres.

respondiente al arte musulmán Jones optó por el palacio de los Leones de la Alhambra, el ejemplo más perfecto conservado siguiendo los diseños publicados en *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (1842). Con algunos vaciados de arabescos que adquirió durante su estancia en Granada reprodujo el patio y algunas de las salas anejas como la de los Abencerrajes y Dos Hermanas, cuya bóveda de mocárabes causó gran impacto. Los adornos de yeso fueron ejecutados por el taller de Henry A. Smith y la policromía por James Sheate, los zócalos cerámicos diseñados probablemente por Mathew D. Wyatt y fabricados por la compañía Minton, con la contribución de Auguste Pugin. La aceptación inglesa fue prácticamente unánime, no así la española que consideró la obra «desacertada hasta el extremo» al haber suprimido los dos templete «que constituye la principal belleza de su estructura». ⁶ El interés británico pasaba antes por la evocación que por la fidelidad arqueológica, circunstancia extensible a los arquitectos españoles que diseñan construcciones musulmanas. ⁷

Tras la Exposición de Londres la arquitectura del hierro y del cristal sería utilizada como medio para superar mayores retos, como era la consecución de estructuras capaces de configurar mayores espacios con el menor número de apoyos posible, mayor resistencia, y con la máxima economía en coste y en tiempo. Hasta tal punto fue decisiva la celebración de las Exposiciones Universales que su historia es la de la construcción en hierro durante la segunda mitad

del Ochocientos, demostrando que podía ser tan válida para la arquitectura de los edificios públicos o residenciales como lo estaba siendo para puentes, estaciones de ferrocarril o mercados. Estas magnas exhibiciones del progreso humano contribuyeron extraordinariamente a la progresiva introducción de esta fórmula de innovación técnica al permitir una rápida y económica construcción. El carácter de provisionalidad de estas grandes estructuras expositivas no movía la inquietud general hacia la sustitución de los elementos tradicionales, como así resultó finalmente. Efectivamente, «el público los veía como ejercicios de habilidad o como elementos de un espectáculo fugitivo más que como prototipos capaces de metamorfosarse el ambiente urbano».⁸ Sin embargo, desde el principio se mostró indispensable familiarizar al mundo con los nuevos materiales a través de la correcta adopción de formas y estructuras del pasado. Así, por ejemplo, Franz Jourdain afirmaba con entusiasmo cómo la Galería de Máquinas de Durtet y Contamin para la Exposición Universal de París de 1889 era «una obra de arte tan bella, tan pura, tan original y tan elevada como un templo griego o una catedral». Siguiendo la analogía con la espacialidad del arte gótico como símbolo del nuevo espíritu, Eugène Hénard se refería a la gran estructura de hierro y cristal en los siguientes términos:

«El ajuste de los arcos de hierro, que constituyen el armazón de las naves laterales, sobre las pilastras de las grandes armaduras es uno de los motivos arquitectónicos más notables del Palacio de las Máquinas. Hay ahí como una arborescencia de hierro tan elegante en sus diversos aspectos como las nervaduras de piedra surgiendo de los pilares de una catedral gótica.»⁹

Sin embargo, buena parte del colectivo de arquitectos no llegaban a comprender que un material como la fundición y el hierro, producido de forma industrial y con esta aplicación, podían ser elementos de interés para las Bellas Artes. Sin embargo, los ingenieros se mostraron prestos a demostrar a los arquitectos cómo se podía crear arte con los medios que proporcionaba la industria, dando a los nuevos materiales formas escogidas. Era posible reproducir el estilo renacentista en metal fundido, hacer columnas corintias de hierro, modelar el cemento con troquelados barrocos, o decorar el vidrio en estilo pompeyano. En efecto, ello no constituía más que «una ingenua máscara estilística, una ornamentación mar-

ginal, un condimento pseudo artístico sobre un segundo plato demasiado crudo, excesivamente técnico».¹⁰ Se trataba de artes aplicadas para engañar la visión habituada a las formas tradicionales y que encontraban sobradamente áridas las formas impuestas por la técnica.

LOS NUEVOS MATERIALES Y EL MEDIEVALISMO ISLÁMICO EN ESPAÑA.

El período comprendido entre 1844 y 1888 marca la época de expansión de la Revolución Industrial en España, correspondiendo con el inicio de la llamada «década moderada» y la celebración de la Exposición Universal de Barcelona.¹¹ Durante este tiempo, las relaciones de la industria con el arte sufrieron un cambio sustancial, avanzando el desarrollo de la primera con respecto a la actividad artística. Ambas discurrieron, por tanto, por caminos separados, encontrándose en los objetos que salían de los centros fabriles. La forma industrial no era concebida como forma artística. Las complejas relaciones entre arte e industria quedarían evidenciadas cuando José Caveda afirmaba cómo «jamás el hierro elaborado [se ha presentado] bajo tan diversas formas cumpliendo una misión útil, y nunca tuvo el arte entre nosotros más cumplidas aplicaciones».¹² La forma industrial no pertenece al arte, y es éste el que debe «adornarla» para que puede ocupar un puesto en el amplio campo de las artes industriales.

A lo largo de toda la centuria, la producción industrial de objetos recorrió todos los períodos históricos y todas las geografías, incluyendo la más exóticas. Este eclecticismo «no es achacable a la industria, sino más bien al arte, cuya teoría, de no presentarse anquilosada y arruinada, a niveles generales, sobre todo en las academias, hubiera permitido y propiciado una cómoda adaptación a un proceso de la máquina que apenas acababa de nacer».¹³ El producto industrial quedaba de esta forma supeditado al código estilístico aplicado, considerándose perfecto si era capaz de reproducir con fidelidad todos los detalles procedentes de la inspiración artística y del artesano, es decir, si el resultado lograba ser puntual sustituto del trabajo manual, si la máquina era perfecta servidora de la inteligencia.

El hierro constituye el material que mejor demuestra la evolución tecnológica, a pesar de su escasa va-



Figura 2
Serre del Palacio de Montijo (1858). Madrid.

loración cualitativa. Sería a finales del siglo XVIII cuando se produjera su valoración como elemento sustitutivo de otros materiales metálicos, cerámicos, lígneos y pétreos, especialmente por su durabilidad. En España, Luis Rigalt, profesor de la Academia de Bellas Artes de Barcelona y autor del *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales* (1857), declaraba la utilidad del hierro en la construcción contemporánea:

«Empieza a deslindarse el arte del siglo XIX (...). Los adelantos del arte de edificar suministran recursos para los más felices ensayos; así por ejemplo: el uso del hierro colado en la construcción, permite acometer perfecciones horizontales que antes hubieran parecido una quimera; y en edificios ya célebres, cuales la estación del ferrocarril de Estrasburgo, y los palacios de Cristal y Sydenham, Campos Elíseos, etc., se evidencia la incalculable utilidad que de semejante auxiliar puede reportarse.»¹⁴

Por el contrario, las alabanzas como material constructivo vendrían seguidas de su cuestionamiento como soporte «adecuado» para el decorativismo historicista, y fundamentalmente como elemento susceptible de ser elevado a categoría estética:

«Pero así como no hay objeto que no se construya o pueda construirse de hierro, y cada día son mayores sus aplicaciones, no acaba de adquirir carta de naturaleza como material artístico, por más que sea susceptible de adquirir todas las formas imaginables (...). Es decir, que en las obras de hierro se ha obtenido la belleza por accidente y sin deliberado propósito de alcanzarla; cuando esta condición se tiene por esencial en el objeto que se construye, es raro que ocurra hacerle de hierro.»¹⁵

Cuán inexacta resultó esta aseveración por el afianzamiento de las técnicas industriales aplicadas a la producción artística, alcanzando su máximo grado con el *Art Nouveau*. La escasa nobleza del hierro se había intentado hasta entonces disimular mediante el aditamento policromo, la aplicación de estuco o procedimientos químicos. Sin embargo, se preconizaba una nueva manera de entender la producción de objetos señalando la necesidad de establecer nuevas formas, en perfecta sintonía con los avances de la época:

«La facilidad con que el hierro se trabaja hoy nos proporciona elementos nuevos de decoración, y en modo alguno deben emplearse para seguir rutinariamente los antiguos modelos (...). Es evidente que los industriales no hacen de sus fábricas templos ni escuelas de estética, y ponen más cuidado en observar cuáles son las corrientes que gozan favor que de purificarlas. Dichas causas obran principalmente sobre la producción en que influye más el gusto del público, y mientras no se eduque y depure, no es fácil que un fabricante de tejidos, de muebles o de objetos de fantasía se arriesgue a perder su dinero por servir a la estética.

Ningún objeto expuesto en la vía pública debía carecer de condiciones estéticas. La fuente monumental, la de vecindad y hasta la tapa de la boca de riego, podían estar adornadas con arte, es decir, ser bellas; lo mismo suele costar un dibujo de buen gusto que uno de malo, y si así no fuera, más que compensado estaba el exceso con la utilidad que el primero reporta contribuyendo a educar al pueblo. Pero, en general, no es la economía la causa de que se insulte a la estética con faroles, candelabros, fuentes, verjas, estatuas y otros mil objetos que contribuyen a depravar en vez de educar.»¹⁶

El campo de las formas sufrió pocos cambios, reducidos éstos a la yuxtaposición de elementos procedentes de una única cultura o de distintas. Durante la segunda mitad del siglo XIX se habla de formas maquinizadas, forzosamente eclécticas. La ornamentación pasaría al primer plano anulando el problema de la forma.

La cuestión acerca de la utilización del hierro bajo la apariencia de formas del pasado caló con especial fuerza en la cultura arquitectónica española del último tercio del siglo, coincidiendo con el debatido y enigmático rumbo que debía tomar la arquitectura. El regeneracionismo pasaba por aumentar la conciencia nacional y el sentido patrio en todos los órdenes, siendo el artístico uno de los más caracterizados. Así, el discurso de Arturo Mélida Alinari sobre las *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración* (1899) planteaba varias novedades como eran la condena del «falso gótico» evocado por el Romanticismo, la recuperación historiográfica del arte barroco y la consideración de los llamados estilos castizos —gótico isabelino, mudéjar y plateresco— como los verdaderos regeneradores de la arquitectura española. Nos interesa en especial este último punto, consecuencia del proceso de introspección, a la búsqueda de la esencia hispana, maltrecha tras el desastre de 1898. La aportación más interesante de Mélida se halla en la defensa que hace del decorativismo, pues «es más fácil la Arquitectura y más agradable con el atractivo de la decoración, pero *hay que hacerla*».¹⁷ Por otra parte, el arquitecto tenía la obligación de hacer uso de nuevos materiales como el hierro, pero dotándolos de formas artísticas. Mélida planteaba la vuelta al inicio de la decadencia de la arquitectura que entendía se había producido en el momento final del gótico. Si el hierro hubiese hecho su aparición a finales del siglo XV, la carpintería de lo blanco habría seguido un proceso diferente, marcando igualmente una inevitable analogía con la Galería de Máquinas de Durtet por la utilización de elementos de reducidas dimensiones. Esa tradición «tan gloriosa como genuinamente española» que era el mudéjar debía inspirar las nuevas formas de la arquitectura, teniendo en cuenta las condiciones matéricas del hierro y las necesidades actuales de la edificación, pero huyendo de reproducir en ese metal construcciones en piedra. La construcción moderna debía, por tanto, estudiar la referida escuela:

«Los arquitectos no deben confesarse inferiores á sus predecesores de los siglos XIII y XIV; y como aquéllos labraron un cuerpo hermoso que encerrara el alma de una nueva teoría científica, los arquitectos actuales estamos en el deber de dar forma de Arte á las construcciones de hierro (...). Si el hierro hubiera hecho su aparición en la Arquitectura á fines del siglo XV, cuando ésta vino á manos de los plateros, *artistas del metal*, ¿habría habido solución de continuidad? (...) Con solos los alarifes de la carpintería de lo blanco, aquellos maestros tracistas de la línea recta, muy otro hubiera sido el proceso de la construcción metálica. No fueron los arquitectos los primeros que la emplearon, y, al adoptarla, conserváronle la forma, ya consagrada por la costumbre, para construcciones en que sólo se persiguió el fin práctico.

Hay que volver atrás, á esa época ya citada; buscar en el ojival terciario, en el plateresco y en el mudéjar, una tra-

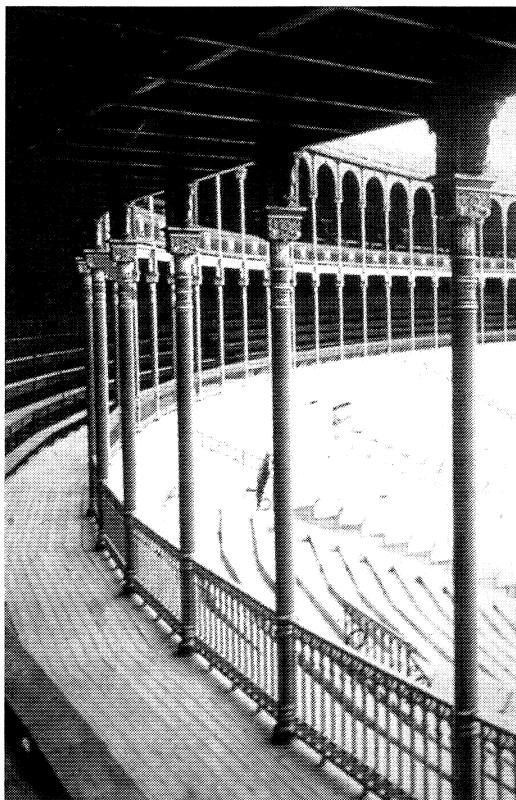


Figura 3
Emilio Rodríguez Ayuso: Plaza de toros de Las Ventas (1874). Madrid.

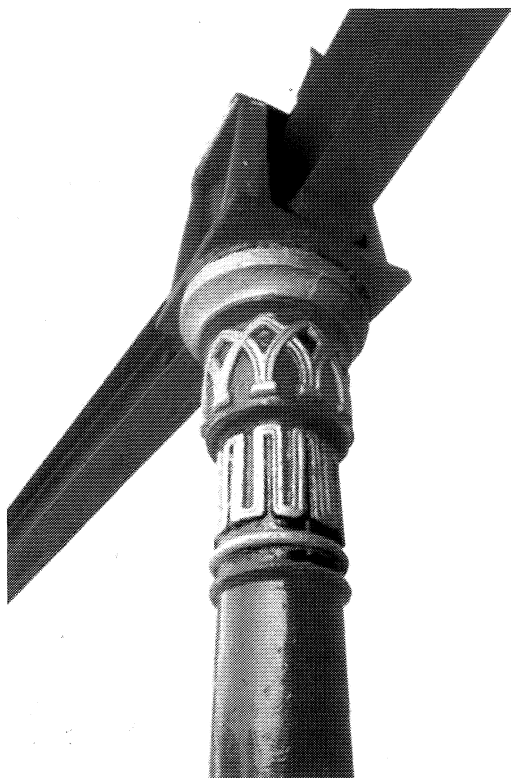


Figura 4
Detalle de una columna de la Plaza de Toros (1891). Santander, Cantabria.



Figura 5
Detalle de la estructura de la Plaza de Toros de La Glorieta (1892). Salamanca.

dición tan gloriosa como genuinamente española; continuarla en metal, olvidando las formas hoy empleadas, para hallar las nuevas, inspiradas en las condiciones del material y necesidades de la edificación, y huyendo igualmente de reproducir en hierro construcciones de piedra.»¹⁸

La contestación al elocuente discurso de Mélida corrió a cargo de Adolfo Fernández Casanova, un profesional familiarizado tanto con el arte gótico como con el hispanomusulmán a través de sus restauraciones en las catedrales de León y Sevilla, y en la Giralda. Además de la entusiástica recuperación medievalista propuesta por Mélida, Casanova apoyaba abiertamente su aplicación a la moderna construcción en hierro, dado que «sólo aparecen, por regla general, hasta el día, ya con el carácter de meras

construcciones industriales, ya revestidas con ornatos de muy dudoso gusto, y que no corresponden á la estructura de las fábricas á que se aplican».¹⁹ Realmente advertía de una aplicación coherente y decorosa del ornato, como elemento potenciador de la racionalidad constructiva de bóvedas y cúpulas:

«La necesidad de arriostrear las cúpulas férreas formadas por meridianos y paralelos, muestra la conveniencia de adoptar, para los esqueletos, el sistema de arcos entrecruzados (...) que se inspira en las bellísimas bóvedas del mismo género pertenecientes al arte hispano-sarraceno, y de las que tanto partido se puede sacar actualmente, desde el punto de vista artístico, armando el esqueleto con nervaduras férreas cruzadas, cuyos trazados pueden variar al infinito, produciendo las más vistosas combinaciones. Rellenando después los entrepaños con ligeras cons-



Figura 6
Adolfo Morales de los Ríos: Capitel del *foyer* del Gran Teatro Falla (1884). Cádiz.

trucciones, brillantemente realizadas, ya con la cerámica esmaltada, el mosaico y la pintura, ó bien con la escultura policroma de bajo-relieve, pueden obtenerse los más sorprendentes y mágicos efectos.»²⁰

La arquitectura hispanomusulmana, como también la gótica, fueron objeto de estudios analíticos que provocaron la integración de sus formas a las nuevas obras; se produjo así una revalorización, «solamente con arreglo a las leyes de la estética», de lo que en siglos anteriores se había menospreciado:

«La nueva dirección de los estudios históricos hacia los pocos esclarecidos pero bellos y románticos tiempos de la Edad Media, impulsada por los más ilustres escritores, fue causa de que las bellas artes, y principalmente las artes decorativas, siguieran también esta misma senda»²¹

Los nuevos materiales jugaron un importante papel en el desarrollo de la arquitectura neomusulmana al suplir elementos tradicionales como mármoles y maderas, de escasa funcionalidad, por hierro, cristal y cemento, aportando a la obra mayor economía y resistencia, asegurando además una rápida ejecución. Así, el hierro llegó a suplantar al mármol, a la madera y al estuco en las estructuras, adoptando formas historicistas cuando se trataba de columnas neonazaríes de capitel cúbico, pero policromadas de tal suerte que no era posible advertir el cambio de material. Arcos de herradura y celosías se llegaron a reproducir en hierro, y las bóvedas de espacios abiertos como patios se sustituyeron por monteras de vidrio y forja. Ello, unido al empleo del ladrillo visto, sería un modelo de gran éxito para las construcciones industriales.²²



Figura 7
José Sáez López: Antiguo Matadero (1912). Sevilla.

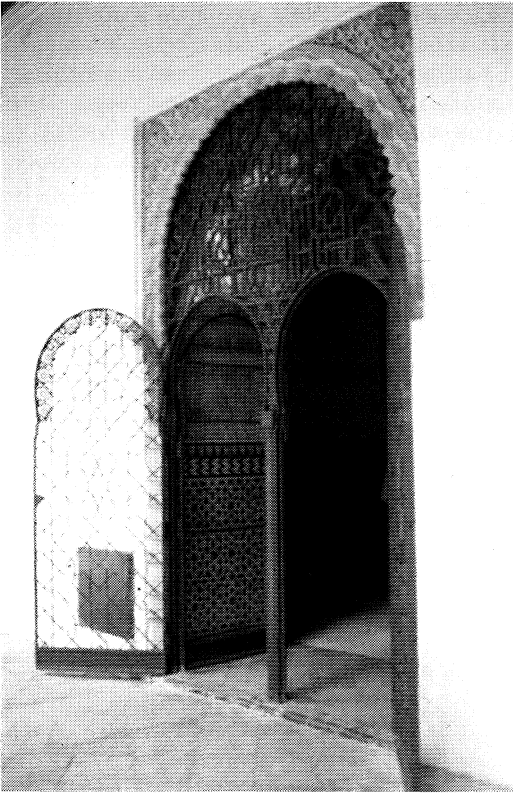


Figura 8
Reja del Jardín del Príncipe en el Real Alcázar de Sevilla.

La práctica arquitectónica ya había adoptado el hierro y el cristal en cubiertas de patios interiores con decoraciones alhambristas. Estas monteras serían aplicadas a mediados de siglo para la cubrición de estancias abiertas de palacios como el Real Alcázar de Sevilla, donde en 1856 se cubrió el Patio de las Muñecas, prácticamente rediseñado con vaciados de arabescos en estuco procedentes de la Alhambra. El modelo no resultaba ajeno a la tradición arquitectónica hispanomusulmana dado que aparece repetido el módulo cuadrado flanqueado por alcobas, de doble altura y cubierto de techumbre plana con linterna en el centro, tan frecuente en el arte nazarí. La arquitectura neomusulmana sustituiría la madera y el estuco por el hierro y el cristal, cerrando patios interiores y protegiendo las frágiles yeserías de sus paredes, tal y como aparece en los Casinos Gaditano y de la capital

murciana, o en los Palacios Xifré, Montijo y Anglada en Madrid, en la Casa Zapata de Cartagena, o en el Café del Pasaje de Oriente en Sevilla, por citar una reducida nómina de ejemplos conocidos. No debemos olvidar que Paxton era un experto conocedor de las aplicaciones conjuntas del hierro y el cristal en la construcción de invernaderos, unos modestos pabellones que serían incorporados en el interior de las residencias aristocráticas de toda Europa. Su introducción absoluta en el ámbito doméstico vendría de la mano de las *serres* o galerías acristaladas que cerraban espacios destinados a banquetes, bailes, recepciones, tertulias, etc. El más característico de los construidos en España fue el diseñado por Rafael Contreras, restaurador-adornista de la Alhambra, para el palacio madrileño de la condesa de Montijo, un patio siguiendo líneas y decoraciones extraídas del conjunto nazarí y cubierto con una amplia y abultada estructura férrica con vidrios blancos, azules y amarillos, colores primarios que aparecen igualmente en las monteras de los casinos de Cádiz y Murcia.

La polémica entre Bellas Artes y diseño surgida en el seno de la Academia de Londres y The School of Design, llegaría a España a través de la influencia de los repertorios y gramáticas de ornamentación realizadas por miembros de la última institución. Si el artista debía imitar la naturaleza, el diseñador ornamentista debía abstraer de ella las características más gráciles y bellas. De este modo, no se debía convertir una planta en un motivo vegetal sino esquematizar sus formas geometrizando. Owen Jones era abierto partidario de esta idea, tal y como quedaría expresado en su *Grammar of Ornament*. Profundo conocedor de la Alhambra y del sistema de ornamentación



Figura 9
9. Joaquín Rucoba: Mercado de Atarazanas (1879).
Málaga.

nazarí, entendía ésta como una aguda abstracción de formas y colores presentes en la naturaleza. La corriente geométrico-racionalista habría de encontrar aún en este sistema elementos que sustentaran su teoría. La columna nazarí, la única que puede llamarse así en todo el mundo islámico, sintetizaba la defendida abstracción de la naturaleza, con su capitel cúbico de acantos esquematizados en su máxima expresión, y con la cual se podían representar todos aquellos valores técnicos y estéticos necesarios para dignificar y dotar de solidez a una construcción. Evidentemente, las columnas nazaríes de hierro fundido, policromadas o monocromas, fueron un elemento indispensable en la arquitectura neomusulmana hasta bien entrado el siglo XX, y no sólo en edificios de carácter industrial sino también en espacios públicos y privados, e incluso fueron empleadas en edificios históricos como el Real Alcázar de Sevilla. Estas columnas nazaríes de fundición reunían las condiciones precisas de esbeltez, ligereza, resistencia y belleza, y su ejecución y aplicación se extendería por todo el país. La forma del capitel variaba, siempre constante el modelo cúbico, entre mayor o menor esquematización, tal y como podemos aún ver en los apoyos que sostienen el balcón del *foyer* del Teatro Falla de Cádiz, o en los palcos de la plaza de toros de Santander, con capiteles de sección circular y policromados siguiendo los dictados de Jones, y siempre sosteniendo grandes vigas igualmente de hierro o una serie de arcadas de este material o de ladrillo. En efecto, las plazas de toros españolas constituyen uno de los ámbitos preferidos para estos elementos, dado que la rápida construcción y economía de medios del ladrillo y del hierro, así como la elegancia de las arquerías neonazaríes los hacían imprescindibles en todos aquellos casos que adoptaron el neomusulmán como estilo definitorio, y cuyo modelo fue impuesto por la primitiva plaza de toros de Las Ventas de Madrid (1874), construida por Emilio Rodríguez Ayuso y Lorenzo Álvarez Capra. Estructuras similares se repiten en las plazas de toros de El Bibio de Gijón (1888), Santander (1891), La Glorieta de Salamanca (1892), Almendralejo (1912), Nueva de Las Ventas (1919) o Granada (1928). Igualmente interesantes son aquellas estructuras de ladrillo con soportes de hierro conformado arquerías, pórticos e incluso ventanas geminadas, como apreciamos en el pabellón del palacio de San Telmo, conocido popularmente como el «Costurero de la Reina» (1893), o el antiguo

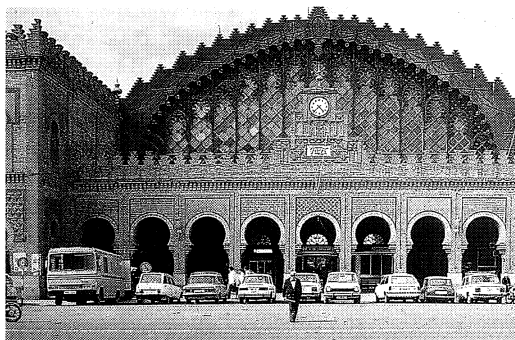


Figura 10
José Santos Silva y Nicolás Suárez: Estación de Córdoba (1899-1901). Sevilla.

matadero (1912), ambos en Sevilla, y donde se mezclan elementos indiscutiblemente nazaríes como las columnas de fundición con otros de tradición almohade y mudéjar, manifestando la continua contradicción estilística del medievalismo islámico.

Por otra parte, el interés por mantener esquemas formales del pasado pero plasmados con un lenguaje técnico innovador no sólo aparece circunscrito a pequeñas estructuras, sino que antes al contrario el empleo conjunto del hierro y el cristal posibilitaba la cubrición y el cerramiento de grandes superficies. El tratamiento historicista de este material aparece expresado de manera elocuente en el mercado de Atarazanas (1879), levantado de nueva planta por el Ayuntamiento malagueño sobre el solar de las antiguas atarazanas nazaríes. Joaquín Rucoba, arquitecto municipal, planteó el mercado como una estructura similar a la Place des Halles de París, en hierro fundido componiendo arquerías de herradura que armonizaron con la portada original que debía integrarse en el nuevo edificio como testimonio de su anterior destino.²³ Más impresionante aún resulta la gran bóveda de hierro y cristal que cubría las vías y andenes de la Estación de Plaza de Armas (1899-1901), en Sevilla, obra de José Santos y Nicolás Suárez, una de las muestras más representativas del buen hacer en la aplicación de nuevos materiales con elementos tradicionales, ordenados en un conjunto revivalista.

De este modo, la recuperación medievalista que centró las propuestas arquitectónicas de buena parte del siglo XIX introducía, en los anticuados modelos formales, una serie de innovaciones técnicas y mate-

riales que estaban llamadas a perdurar más allá del confuso período analizado, y a servir de base del Movimiento Moderno. Hemos de 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».

NOTAS

1. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.A.S.F.), 313-3/3.
2. Cfr. G. M. Jovellanos, «Informe que dió, siendo Individuo de la Academia de san fernando, sobre arreglar la publicación de los Monumentos de Granada y Córdoba», en *Obras en prosa*, Madrid 1969, vol. I, p. 365; vid. también, I. Henares Cuéllar *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977, pp. 188-190;
3. I. Henares Cuéllar, «Historicismo y crisis de la Ilustración en el pensamiento artístico de Jovellanos»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 17 (1985-1986) pp. 199-205; I. Henares Cuéllar, «Arqueología e historia del arte islámico en el Siglo de las Luces: El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba»: *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 2 (1988) pp. 165-176.
3. J. M. De Inclán Valdés, *Apuntes para la Historia de la arquitectura, y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, Madrid, 1833, pp. 37-39.
4. Cfr. J. M. Rodríguez Domingo *La arquitectura «neoárabe» en España: El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada, 1997, pp. 165-197.
5. El interés de Owen Jones por comprobar los efectos ópticos que resultaban de la aplicación del color en la arquitectura, le llevaría, junto al joven arquitecto y arqueólogo francés Jules Goury, hasta Granada, donde planearon la edición de un libro que reflejase la historia y decoración de la Alhambra y, que a juicio de Gottfried Semper, debería contener la más completa y fiable colección sobre policromía existente, dando lugar a *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra* (1842-1845). El resultado sería de una gran veracidad, demostrando «la superioridad de la estructura del ornamento islámico, y en concreto del nazarí, pues éste, como se demuestra en la Alhambra, maneja mejor que ningún otro los principios que, según Jones, rigen lo que él denomina «la melodía de la forma» o principio de la auténtica belleza en toda obra artística» [cfr. T. Raquejo Grado, «Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra de Owen Jones»: *Esopo* 2 (1991) p. 17]. Si bien la costosa edición de esta obra supuso a su autor un serio quebranto económico, en cambio le proporcionaría una reputación como orientalista y como autoridad en ornamentación islámica, conociéndosele como «Alhambra Jones» durante toda una generación. Su objetivo era proporcionar a fabricantes y diseñadores un amplio repertorio ornamental que fuese reproducido en sus trabajos, proponiendo al mismo tiempo el nazarí como *revival* alternativo a los existentes. *Plans...* resultaría así fundamental en la aceptación de la policromía para los edificios decimonónicos. Como base de su «Ley del contraste simultáneo», Jones tomaría los restos de pigmentación cromática que aún quedaban en las yeserías que adornaban los palacios nazaríes. Para el arquitecto inglés, el predominio de colores primarios era propio de etapas del esplendor arquitectónico en estilos como el egipcio, el griego o el árabe, mientras que el empleo de colores secundarios lo relacionaba con períodos de decadencia. La Alhambra incluía ambos grupos cromáticos, pero los secundarios —naranja, verde y morado— estaban hábilmente dispuestos para realzar positivamente el efecto general. Por otra parte, éstos aparecían en zócalos y mosaicos, zonas visualmente muy accesibles; mientras que los colores primarios ornaban yeserías, sobre los alcatados y más alejados por tanto de la mirada del espectador. De esta manera, explicaba Jones, la intensidad lumínica de un color quedaba compensada por la distancia y la disposición de primarios en la parte superior de los paramentos y secundarios en la inferior (cfr. T. Raquejo Grado, *El palacio encantado: La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1990).
6. *Monumentos Arquitectónicos de España*, t. I, p. 18.
7. Cfr. T. Raquejo, *El palacio encantado...*, pp. 100-104; sobre la influencia de esta obra en los manuales británicos vid., O. Jones, *The Alhambra Court in the Crystal Palace*, London, 1854.
8. M. Ragón, *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos*, v. I, Barcelona, 1979, p. 138.
9. E. Hénard, *Exposition universelle de 1889. Le Palais des Machines. Notice sur l'édifice et sur la marche des travaux*, Paris, 1891, p. 58.
10. P. Bargellini, E. Freyrie, *Nascita e vita della architettura moderna*, Firenze, 1947, pp. 83-84; vid. también, A. Cirici Pellicer, «Visión retrospectiva de la Arquitectura en hierro»: *Cuadernos de Arquitectura* 4 (1945) pp. 16-26.
11. La década moderada aparece destacada por la política favorable a los industriales, fomentando la maquinización, con el consiguiente aumento de la producción dentro de una coyuntura inmejorable, tan sólo ensombreci-

- da por la crisis de 1857 (cfr. M. Tuñón de Lara, *El movimiento obrero en la Historia de España*, Madrid, 1972, pp. 61-63).
12. J. Caveda, *Memoria de la Industria Española de 1850*, Madrid, 1851, p. 53.
13. A. J. Pitarch, N. de Dalmases Balañá, *Arte e Industria en España, 1774-1907*, Barcelona, 1982, p. 83.
14. L. Rigalt *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*, Barcelona, 1857, I, pp. 39-40.
15. F. García Arenal, *Relaciones entre el Arte y la Industria*, Madrid, 1885, p. 161.
16. *Ibidem*, pp. 165-180.
17. A. Mélida Alinari «Causas de la decadencia de la arquitectura, y medios para su regeneración», en *Discursos pronunciados por el Sr. D. ... en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1899, p. 21.
18. *Ibidem*, pp. 21-22.
19. A. Fernández Casanova, «Contestación», en *Discursos pronunciados por el Sr. D. ... en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1899, p. 39.
20. *Ibidem*, p. 42.
21. «Influencia de la Naturaleza en el ornato»: *El Museo de la Industria* 7 (1871) p. 99.
22. No debemos olvidar que el primer edificio construido en la ciudad de Valencia con una estructura de hierro, descubierta en el piso bajo, sería la casa Monforte (1878), de Juan José Camaña, cuya fachada reproducía elementos abiertamente neomusulmanes.
23. Cfr. M. D. Aguilar García, «El mercado de Atarazanas»: *Baética* 6 (1979) pp. 7-23; I. Ordieres Díez, *Joaquín Rucoba: arquitecto (1844-1919)*, Santander 1986, pp. 17-26; F. J. Rodríguez Marín, «La etapa malagueña del arquitecto Joaquín de Rucoba (1844-1919)»: *Boletín de Arte* 11 (1990) pp. 194-195.