

Neomudéjar *versus* neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ DOMINGO *

RESUMEN

La definición terminológica es, sin duda, la cuestión pendiente de la historiografía respecto a la arquitectura decimonónica. Tales carencias vienen a demostrar la estrecha dependencia con la escuela anglosajona, dado que episodios de tan escasa introducción en Gran Bretaña como el medievalismo islámico han sido literalmente obviados. Esta ausencia de autoridad foránea y la creciente línea de estudios dedicados al «islamic revival» ha ahondado en calificaciones erróneas que arrancan de 1900, cuando el calificativo de «árabe» aplicado a cualquier edificio orientalista fue sustituido interesadamente por el de «mudéjar», derivándose de este modo hacia la confusa aplicación del término «neomudéjar» para lo que en cualquier caso es ante todo neomusulmán.

ABSTRACT

Terminological definitions are, without a doubt, the permanently unresolved issue of historical research regarding Ninetenth Century architecture. Such scant research reflects the dependence on the Anglo-Saxon School because the limited available literature on Islamic Medieval studies in Great Britain has been literally overlooked. The absence of foreing authority in addition to the increasing literature on «Islamic revival» has lead to a further misuse of accurate terminology. This dates back to 1900, when the term «Arabic» —applied to any oriental building— was deliberately replaced by the term «Mudéjar». This new coinage has lead to the incorrect application of the term «Neo-Mudéjar» with reference to what really is «Neo-Islamic».

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Centro Asociado de la UNED de Baza (Granada).

La crítica historiográfica ha convenido en señalar como triple la aportación del siglo XIX a la historia de la arquitectura y el urbanismo modernos. Sus características generales son en gran medida aplicables al caso español, si bien con unas décadas de retraso con respecto al desarrollo europeo. En primer lugar, se habría de producir un fenómeno de expansión de las ciudades una vez que se consiguió traspasar el hasta entonces infranqueable límite perimetral impuesto por las murallas defensivas. Por otra parte, el aumento del volumen edificado se debió en gran parte al empleo de nuevos materiales que permitían mayor celeridad en el proceso constructivo, economía y seguridad; el empleo del hierro a gran escala daría lugar a una arquitectura industrial, adaptable a las nuevas tipologías arquitectónicas, marcadas por la desnuda estructura férrea. Por último, la transformación del espacio y de la materia debía venir acompañada del cambio formal, por lo que el concepto tradicional de estilo entraría en crisis. Tras la intensa búsqueda de un lenguaje estilístico propio a través de la inmersión en el pasado histórico, especialmente en la Edad Media, se alcanzaría un período donde se sustituiría el rigor arqueológico por la recreación del eclecticismo dominante. El cambio de siglo corría paralelo al auge del movimiento modernista, sustituido poco después por el regionalismo, en vigor hasta 1930.

Sin embargo, esta convenida sucesión estilística no fue tan uniforme ni lineal como a primera vista pudiera parecer, dado que la interrelación y superposición de las distintas fases dota al período que estudiamos de una complejidad considerable desde el punto de vista teórico. Hacia 1965 Peter Collins establece la sucesión de diferentes *revivals* durante la primera mitad del siglo XIX, oponiendo más tarde el llamado «eclecticismo», como «actitud especial hacia el pasado»¹, es decir, se trataría de una tendencia estilística dotada de menos rigor arqueológico en su interpretación de los estilos del pasado. Una década más tarde, Luciano Patetta, consideraría el eclecticismo como «il complesso delle esperienze architettoniche dal 1750 alla fine dell'Ottocento, cioè dalla crisi del Classicismo alle origini del Movimento Moderno»².

La condición ecléctica está presente en la cultura arquitectónica española según el planteamiento y acotación temporal propuesta por Collins, si bien cuando los textos de la época aluden al eclecticismo contemporáneo, «no sólo se considera la multiplicidad de recursos figurativos fusionados

¹ P. COLLINS, *Los ideales de la arquitectura moderna: Su evolución (1750-1950)*, Barcelona 1973, pág. 117.

² L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo: Fonti, teorie, modelli (1750-1900)*, Milano 1975, pág. 7.

en un proyecto, sino especialmente la disponibilidad de códigos estilísticos asumibles en función del programa arquitectónico, con mayor o menor fidelidad arqueológica. Y esto, en realidad, estaba sucediendo desde mediados del siglo XVIII, momento en el que puede situarse el principio de la condición ecléctica que determinará la naturaleza de la cultura arquitectónica del siglo XIX y primeras décadas del XX»³. Partiendo del historicismo como cualidad cultural desde mediados del siglo XVIII, la paridad con el eclecticismo sería completa, si bien, según señala Ángel Isac, «en el primer caso se quiere situar los hechos arquitectónicos en el ámbito de los intereses culturales contemporáneos; mientras, que en el segundo caso, se tiende a destacar la naturaleza específica del pensamiento arquitectónico»⁴. Al mismo tiempo, a finales del siglo XVIII el enfrentamiento de la arquitectura de estilos históricos —impulsada por la Academia— y un tipo de construcción moderna que respondía a las nuevas exigencias de la sociedad, originaría «un desdoblamiento de la figura del constructor que no volverá a recomponerse: el binomio arquitecto e ingeniero como inevitable consecuencia de la división del trabajo, de la especialización, de la organización didáctica, etc., provocado todo por la moderna civilización industrial»⁵.

La literatura arquitectónica producida en España durante el siglo XIX no contó con arquitectos ni teóricos de la influencia de Semper, Pugin, Ruskin, Morris o Viollet-le-Duc, si bien se originó un movimiento intelectual de crítica plasmado en revistas, discursos académicos, congresos de arquitectos y ensayos.

1. EL MEDIEVALISMO ISLÁMICO EN EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO ESPAÑOL

Durante casi un siglo asistimos en España a la polémica cultural que pretende la renovación de la arquitectura, desarrollada a partir de la pretendida vocación europea, unas veces afirmada y otras explícitamente negada. Ello determinaría una cíclica ocasión de experiencias incapaces de configurarse como un verdadero y propio movimiento, que arranca con el Neoclasicismo. No se puede hablar siquiera de continuidad, por cuanto cada generación define sucesivamente sus ideales en contraposición a

³ A. ISAC, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada 1987, pág. 7.

⁴ *Ibidem*, pág. 8.

⁵ R. DE FUSCO, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Madrid 1992, pág. 37.

los de la precedente. La arquitectura del eclecticismo, en su complejidad geográfica, refleja dudas y contradicciones aún mayores. El debate cultural se concentra en manos de ilustres teóricos y se complica en la retórica de las posiciones personalistas. Ya desde el comienzo se establece la oscilante polaridad de los *revivals* autóctonos, y de aquellos de acento europeo, de carácter medieval, sobre los que la componente romántica es determinante. En este ámbito, «la rapidez con que se agotan filones aparentemente dotados de utilidad y destinados a un desarrollo autónomo, demuestra el recurrir constante de un agudo nerviosismo formal»⁶.

Sin embargo, entre estas tendencias que coexisten casi sin estorbarse, existe posibilidad de debate y de encuentro productivo, tal y como demuestran los últimos congresos y exposiciones que toman alguno de estos *revivals* como auténtico motor del cambio de gusto en la sociedad burguesa. Se lamentaba Leopoldo Torres Balbás en 1918 de la inexistencia de una crítica arquitectónica en nuestro país, y su valoración de lo construido a lo largo del siglo XIX, aun sin la suficiente perspectiva histórica, resultaba «pobre» y «escaso»⁷.

El movimiento romántico ejerció notable impulso en el estudio de la cultura patrimonial, a través de una extensa nómina de arquitectos, arqueólogos, dibujantes e ideólogos, que publicaron sus trabajos en revistas y catálogos monumentales. Su repercusión resultaría fundamental para la formación de una conciencia propicia a la revalorización de nuestro pasado medieval; y en la praxis, la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos estimularon la conservación del legado artístico. Las intervenciones en éste, con criterios románticos o estilísticos, se señalan como una causa propicia para el desarrollo de los historicismos. En efecto, la restauración de la Alhambra indujo a la decoración interiorista neomusulmana, del mismo modo que las obras en la catedral de León, al más puro estilo violletiano, aportaron nuevas claves para el desenvolvimiento del neogótico.

La influencia francesa fue determinante a partir de 1850. La Escuela Superior de Arquitectura contaba, para cada una de sus disciplinas, con libros de texto escritos por autores franceses —Olivier, Salneuve, Leroy, Boucharlat, Fourier, Poisson, Demante, Lefébure de Fourcy...—, los sugestivos libros de Viollet-le-Duc o la *Revue Générale d'Architecture* de Cesar Daly. Se predicaba una construcción enormemente racionalizada,

⁶ P. PORTOGHESI, «Dal Neorealismo al Neoliberty»: *Comunità* (1957) págs. 60-81; P. PORTOGHESI, *Leggere l'architettura: La casa, il paesaggio, la città come aspetto del lavoro dell'uomo nella varietà dei suoi prodotti*, Roma 1981, págs. 60-61.

⁷ Cfr. L. TORRES BALBAS, «Mientras labran los sillares...»: *Arquitectura* 2 (1918) pág. 32.

donde cada elemento desempeñaba su función y cada material tenía su técnica, debiendo acusarse la estructura. La presencia de arquitectos franceses al servicio de la nueva burguesía fue frecuente:

«Cultívanse por algunos profesionales, solicitados por una burguesía completamente inculta artísticamente, estilos extraños á nuestra tierra, y, lo que es peor, sin valor alguno en su interpretación contemporánea. Gracias al esfuerzo de unos pocos comienzan á conocerse á fondo los edificios levantados por la arquitectura española en los siglos pasados, y como consecuencia de ello, bajo el influjo también de un nacionalismo artístico que adquiere gran predicamento por todas partes, surge un movimiento casticista y empieza á hablarse de un *estilo español*»⁸.

La cohesión entre estilo y tipología arquitectónica adquiere durante el historicismo romántico su razón de ser, extendiéndose este concepto durante todo el siglo XIX. Entre otros, sería Viollet-le-Duc uno de los más ardientes defensores de este principio:

«En el estudio de las artes del pasado, debemos establecer una clara distinción entre una forma que sólo es el reflejo de una tradición y que ha sido adoptada sin mayores consideraciones, y una forma que es la expresión inmediata de una exigencia, de cierta condición social. Sólo el estudio de esta última implica ventajas prácticas, que no se deducen de la imitación de esta forma, sino del hecho de servir de ejemplo de aplicación de un principio»⁹.

Si la valoración cultural de al-Andalus había experimentado desde finales del siglo XVIII un progresivo crecimiento, la aceptación de las aportaciones originales de la arquitectura hispanomusulmana no se produciría hasta la década de 1840, justo en el momento en que se dan las primeras iniciativas de carácter historicista, especialmente en la decoración de interiores. Para el planteamiento abierto sobre la aplicación de este lenguaje estilístico a nuevos materiales como el hierro, todavía habría que esperar hasta finales de siglo. En 1845, Francisco Enríquez Ferrer publicaba en *El Español* un artículo que resaltaba la importancia de la arquitectura andalusí, dado que el asentamiento en la Península del Islam produjo una cultura mixta, mejor dotada que aquella desarrollada en el resto de Europa:

«Por desgracia, este género de arquitectura ha sido juzgado con demasiada ligereza por hombres inteligentes, pero que no habían tenido ocasión de examinarle y estudiarle detenidamente. Cada edificio llena sin duda su objeto de la manera mas adecuada; y sería el extremo de la injusticia y hacer

⁸ *Ibidem*, págs. 32-33.

⁹ E. VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, París 1872, vol. I, pág. 451.

agravio sumo á los árabes, á quienes debemos inmensos adelantamientos en las artes y las ciencias, despreciadas por los pueblos del Norte, suponer que sus construcciones eran toscas y groseras»¹⁰.

Este argumento sería retomado por el arquitecto granadino en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando sobre la *Originalidad de la arquitectura árabe* (1859), donde pronunciaría una razonada defensa del sistema constructivo musulmán, al que indiscutiblemente quedaba supeitada la ornamentación, si bien se trataba de una lúcida crítica a la visión exclusivamente formalista con que algunos estudiosos se acercaban al arte del Islam, considerando éste sólo en función del «arabesco».

Al mismo tiempo, el medievalismo islámico encontraría en José Amador de los Ríos uno de sus más destacados paladines. El erudito cordobés, el primero en definir el fenómeno mudéjar, anunciaría la nueva visión sobre el sistema arquitectónico musulmán como consecuencia de la revolución ideológica operada por el Romanticismo:

«Consumada algun tanto la revolucion literaria que se está operando hace ya diez años, revolucion que no ha podido menos de afectar á las artes, natural parece sin embargo que nuestros arquitectos vuelvan la vista sobre ese precioso género de arquitectura que se ha anatemizado sin conocerlo, y que nuestros arqueólogos hagan algunos esfuerzos para estudiar la civilización mahometana en sus propios monumentos, ya que tantos y de tan diversas épocas se conservan todavía en nuestra patria»¹¹.

En estas palabras vemos una llamada de atención a los arquitectos para que el estudio de los monumentos del pasado islámico en España condujese no sólo a su conocimiento, sino a la aplicación de sus principales aportaciones en la construcción moderna. Sin embargo, el posicionamiento de estos estudiosos no parece en ningún momento resultado de una evolución ideológica a partir del pensamiento arquitectónico contenido en los trabajos de Hermosilla, Jovellanos o Ceán Bermúdez, sino que la principal motivación para el estudio de las antigüedades árabes se hallaba en la reiterada admiración que su contemplación causó a los escritores y artistas extranjeros. Este sentimiento de celo patrio hacia los testimonios de un pasado que nos pertenecía en exclusiva, impedía cualquier intromisión extraña en su análisis. Esta situación se haría insoportable en la conciencia nacionalista, de

¹⁰ F. ENRIQUEZ FERRER, «Continúa el discurso acerca de la historia é importancia de la arquitectura: Árabes»: *El Español* 17 (1845) pág. 2.

¹¹ J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid 1845, pág. VI.

ahí que pronto se abogase por la recuperación historiográfica y material de este importante legado:

«Cuando en las naciones vecinas se hacen diariamente plausibles ensayos para conocer este género de arquitectura; cuando multitud de viajeros llegan sin cesar a nuestras antiguas ciudades para estudiar los monumentos que el pueblo sarraceno dejó en ellas; cuando se carece entre nosotros de aquellas noticias mas necesarias para trazar la historia de esta arte maravillosa, vergüenza sería y mengua del presente siglo dejar sumidas en el olvido tantas preciosidades. En buen hora que se olvidasen los que han escrito de artes, animados de máximas exclusivas, de los edificios musulmicos, delante de los cuales pasaron sin dignarse echar sobre ellos una mirada; eso quiere decir que los estudios que se hagan presentaran mas novedad y podran ser mas provechosos»¹².

Amador de los Ríos dedicaría buena parte de su producción teórica al estudio y valoración de la arquitectura islámica a través de trabajos pioneros como la *Sevilla Pintoresca* (1844) o la *Toledo Pintoresca* (1845). La primera obra constituiría un verdadero hito al considerar los monumentos musulmanes de la capital andaluza dentro de un contexto histórico-artístico más amplio y completo que las románticas descripciones de los viajeros extranjeros, dedicando un amplio y exhaustivo capítulo a analizar la historia del Alcázar. El volumen dedicado a Toledo se beneficia de mayor erudición respecto del tema que centra la obra, esto es, el período musulmán y las realizaciones artísticas más sobresalientes, contando con la inestimable colaboración de Pascual de Gayangos en la traducción epigráfica. Tan sólo es reprochable el que identificase con el término de «mozárabe» lo que él mismo se encargaría de corregir como «mudéjar» catorce años después. La evolución del arte hispanomusulmán que establece De los Ríos abarca más allá de lo específicamente toledano, siguiendo los estudios generalistas de Llaguno y Ceán, y las descripciones de Laborde, Murphy y, sobre todo, el *Essai sur l'architecture des arabes* de Girault de Prangey¹³.

¹² *Ibidem*, pág. 237.

¹³ La aún incipiente, pero importante labor desarrollada por José Amador de los Ríos en pro del estudio del arte hispanomusulmán fue pronto reconocido por sus colegas, aunque mantuvieran con el estudioso cordobés importantes discrepancias teóricas y terminológicas. Este es el caso de José Caveda quien manifestaba su entusiasmo por sus trabajos: «Y al examinar bajo tan diversas fases las construcciones del Islamismo, y seguir el arte que las produjo en sus transformaciones sucesivas, justo es recordar aquí la diligencia y buen criterio con que últimamente supo determinar su verdadero carácter D. José Amador de los Ríos, en la segunda parte de la obra que ha publicado con el título de *Toledo Pintoresca*, donde tan atinadamente describe los edificios árabes de esta ciudad, hasta entónces no tan conocidos y apreciados como debieran serlo» (J. CAVEDA, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid 1848, pág. 203).

2. «ÁRABE» Y «MUDÉJAR» COMO REGENERADORES DE LA ARQUITECTURA

La cuestión del mudéjar provocaría un verdadero seísmo entre quienes, de una u otra forma, habían advertido el carácter singular de una arquitectura que, en el mejor de los casos, y desde Eugenio Llaguno denominaban «mozárabe». La repercusión que la definición del estilo mudéjar tuvo en el pensamiento arquitectónico de la época fue muy notable. En 1862, José Fernández Jiménez publicaba en *El Arte en España* un artículo sobre la arquitectura «cristiano-mahometana» donde planteaba:

«Hoy, pues, son conocidas gran parte de las fábricas llamadas góticas, como también sus anteriores y siguientes las románicas y platerescas, y aun empiezan a serlo las arábicas, quienes por cierto han alcanzado hasta el presente más fama que estudio; pero entre tanto las arquitecturas intermedias, los géneros meramente locales, y en especial el que nos ocupa, han quedado casi en el mismo abandono en que les tenía la clásica intolerancia»¹⁴.

Venía a establecer Fernández Jiménez cómo en la España medieval, tanto cristianos como musulmanes fueron capaces de forjar una arquitectura nacional y propia, a partir del arte califal y del visigodo, sirviéndose para ello de influencias grecorromanas, bizantinas y sirias. Más tarde, el desarrollo de la conquista cristiana conllevó la aparición del colectivo mozárabe en el reino asturiano, proceso que coincidiría con «la aparición de la arquitectura cordobesa en territorio cristiano», mediante la construcción y reconstrucción de iglesias y monasterios:

«En este primer período del arte misto, que no sin razón pudiéramos llamar mozárabe, no hay verdadera formación de un nuevo estilo; hay cuando más degeneración de la arquitectura arábica debida al destino dado a los edificios ó las condiciones materiales de los distintos medios de construcción»¹⁵.

Reducida al-Andalus al Reino Nazarí de Granada, el siglo XIII vería el nacimiento del mudéjar, «el estilo verdaderamente misto en que por igual pusieron sus elementos la arquitectura del Norte y Mediodía». Cuando una población era conquistada por las tropas cristianas, y dado que en la mayoría de los casos el proceso de destrucción era escaso, los repobladores debían asentarse en arrabales, empleando en las nuevas construcciones

¹⁴ J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, «De la arquitectura "cristiano-mahometana"»: *El Arte en España* (1862) pág. 12.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 16.

materiales propios de la tierra y la práctica edificatoria de la población autóctona:

«Las construcciones civiles por insignificantes que fuesen, debieron prestar materia á los artífices para ensayar de continuo el nuevo arte, en el cual sin afectacion ni violencia se encontraban comprendidos los dos gustos, como lo estaban dentro de un mismo pueblo las dos razas. Llegado pues el caso de levantar un edificio de mayor consideracion, bastó reproducir más ámpliamente el estilo ya formado en las fábricas civiles como cosa probada por la práctica, y hacia la cual habia engendrado aficion la costumbre»¹⁶.

El fenómeno mudéjar es propia de áreas fronterizas, especialmente en la región central de la Península, y supone la expresión cabal del influjo cristiano sobre la «cosa árabe»; es decir, a pesar de tratarse de construcciones propiamente cristianas éstas obedecían a patrones musulmanes. La correspondencia tipológica desaconsejaba cualquier obra de nueva planta, a excepción de edificios destinados a la devoción popular y a la ingeniería militar, y el reducido número de beneficiarios se correspondía con la sencillez de las construcciones. El empleo de aparejos pequeños, así como los macizos y planos extensos contribuyen a dotar a la arquitectura mudéjar de un aspecto severo y monótono.

Rodrigo Amador de los Ríos acertaría a destacar el origen y desarrollo del llamado «estilo mudéjar», recordando la inapreciable contribución de José Amador de los Ríos en 1859, coincidente con la actuación de la Comisión Provincial de Monumentos y la edición de la colección *Monumentos Arquitectónicos de España*:

«Dentro de la sociedad española, como consecuencia al fin del peregrino maridaje entre una y otra raza, como fruto legítimo de la situación especial en que se constituye la grey mudéjar respirando el ambiente de sus dominadores, brota aquel *estilo* espontáneo, gracioso y delicado, nutriéndose en unas partes, según acontece en Toledo, de las tradiciones degeneradoras del *Estilo árabe-bizantino*, aunque sin desdeñar por ello las influencias del *mauritano*, que llegan ya no con gran lozanía á las márgenes del Tajo, y asociándose como por instinto, cual la yedra al olmo, á las manifestaciones del *Estilo ojival* durante los siglos XIII y siguientes, mientras que en las regiones andaluzas, donde consigue bajo la dominación de los almohades aclimatarse el *Estilo mauritano*, donde á la sazón se hallaban perdidas por completo las tradiciones de anteriores tiempos, se nutre y alimenta el *mudéjar* de aquel estilo, asociándose al *ojival* y más tarde al del *Renacimiento* en muy vistoso enlace»¹⁷.

¹⁶ J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo Pintoresca...*, pág. 276.

¹⁷ R. AMADOR DE LOS RÍOS, «El estilo mudéjar»: *La Ilustración Española y Americana* (1885); R. AMADOR DE LOS RÍOS, «Estudios arqueológicos: La Sala de Arte Hispano-Mahometano y de estilo

Quedaba así el mudéjar vinculado de forma paralela al desarrollo del arte hispanomusulmán y al cristiano, en virtud del proceso de conquista castellano. Al mismo tiempo, se servía contestar la opinión según la cual «mudéjar» era sinónimo de «morisco» y «mauritano». En primer lugar, el fenómeno mudéjar se produce exclusivamente entre aquella población de origen musulmán, convertida o no al cristianismo, que se mantiene en el territorio conquistado manteniendo propiedades y modos de vida. Además, considerando como «mauritano» el estilo introducido por las tribus africanas, no es pertinente identificarlo con lo mudéjar, pues si ambos están conectados en Toledo a partir de 1085, no existe tal relación con el mudéjar cordobés o sevillano de los siglos XIII al XV. Por último, vincula lo morisco con la población musulmana, convertida o no, que permanece en España tras la conquista de Granada, es decir, una vez que se extingue el último reino musulmán independiente de al-Andalus. Concluía De los Ríos, señalando el carácter original del arte mudéjar, y su trascendencia contra aquellos que atacaban sus rasgos estilísticos:

«Sembradas están por toda Europa las maravillas del *Estilo ojival*, como lo están en Oriente las del *Arte mahometano*; pero no hay en parte alguna ocasión ni momento en que, fundiéndose en uno el arte de Oriente y el de Occidente, produzca como resultado, nada comparable al *Estilo mudéjar*, vanamente combatido»¹⁸.

A finales de siglo, Arturo Mélida planteaba de nuevo el acudir a repertorios historicistas para salvar la arquitectura de la situación de decadencia en que se hallaba. Su discurso de ingreso en la Academia serviría, no sólo para recuperar historiográficamente el barroco, sino también para plantear el arte que se produce en España durante el reinado de los Reyes Católicos, en torno a 1500 —es decir, el gótico isabelino, el mudéjar y el plateresco, «tradición tan gloriosa como genuinamente española»— como el parámetro estilístico sobre el que tenía que inspirarse la construcción moderna. De este modo, el mudéjar debía dominar las nuevas formas de la arquitectura, teniendo en cuenta las condiciones materiales del hierro y las necesidades actuales de la edificación, pero huyendo de reproducir en ese metal construcciones en piedra¹⁹.

mudéjar en la sección segunda del Museo Arqueológico Nacional": *Revista de España* 121 (1888) pág. 397.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 400.

¹⁹ Cfr. A. MÉLIDA ALINARI, «Causas de la decadencia de la arquitectura, y medios para su regeneración», en *Discursos pronunciados por el Sr. D. Arturo Mélida Alinari en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1899, págs. 21-23.

El intento más característico de aunar los tres estilos citados sería el diseño de Mérida para el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1889. Como Ortiz de Villajos hiciera para la Exposición de 1878, Mérida concibió la obra como una gran fachada donde se exponían de forma ordenada elementos góticos, mudéjares y platerescos, si bien en el interior planteaba un escenario neomusulmán con grandes arcos de herradura. Su comparación con la Galería de Máquinas de Dutert o con la Torre Eiffel constituye la mejor muestra de los parámetros estéticos sobre los que se apoyaba el pensamiento arquitectónico a finales del siglo XIX.

En pleno auge del regionalismo arquitectónico, uno de sus principales teorizadores, Luis Cabello Lapiedra, remarcaría en su estudio sobre *La Casa Española* (1917) la repercusión que la Revolución de 1868 tuvo en el ambiente arquitectónico español:

«La Revolución de Septiembre fue un acontecimiento político y social que seguramente no hubiera tenido influencia en la Arquitectura española, a no haber coincidido con el engrandecimiento del Imperio germánico y la unidad italiana; y ello unido a que tomando por entonces gran incremento los estudios arqueológicos y los descubrimientos orientales, influyeron unos y otros en todas las fases de la vida de la nación, así sociales como políticas y artísticas, en aquella tendencia hacia horizontes nuevos, ávidas de sensaciones y formas originales, ante la cual la Arquitectura, Arte social por excelencia, no podía dejar de sentir los efectos del sacudimiento que experimentó Europa entera»²⁰.

Como resultado de la nueva orientación arquitectónica surgiría la corriente «pseudo-árabe» al frente de la cual, dice Cabello, estaban Emilio Rodríguez Ayuso y Agustín Ortiz de Villajos. Sin embargo, su producción no reflejaba un estudio detenido del arte musulmán en España, de ahí que no pudiera ser considerada como arquitectura nacional. Su escasa funcionalidad, continuaba, explicaría la escasa implantación en la arquitectura urbana, citando excepcionalmente el palacio Xifré o el hotel Osma, ambos en Madrid²¹.

Durante el primer tercio del siglo XX, a través de revistas como *Arquitectura*, y de la celebración del VIII Congreso Nacional de Arquitectos (1919), se darían las condiciones para la renovación del pensamiento arquitectónico. La evaluación de nuestro siglo XIX por parte de los nuevos teóricos se centraría, pues, en señalar la escasa unidad y ausencia de

²⁰ L. CABELLO LAPIEDRA, *La Casa Española: Consideraciones en torno a una arquitectura nacional*, Madrid 1917, pág. 51.

²¹ *Ibidem*, pág. 63.

estilo definido, originando las primeras preocupaciones patrimonialistas con apoyo científico. Los rasgos de la nueva apreciación de la arquitectura del pasado y, por ende, la que debía ser en adelante, se inscriben en el ámbito de búsqueda de los valores inherentes al carácter propio del país que lo producía.

3. EL ÉXITO DEL MEDIEVALISMO ISLÁMICO

La introducción de lo musulmán en la sociedad española del siglo XIX está íntimamente relacionada con la visión que del orientalismo meridional dieron los viajeros y artistas extranjeros. Su repercusión sería tan intensa, que «no deja de ser significativo que los españoles ofrezcan una visión de su entorno típico dentro de los parámetros visuales impuestos por los “curiosos impertinentes” (como se les ha llamado) de allende los Pirineos»²². En efecto, el carácter exótico y un tanto tópico aportado por los románticos sería adoptado por parte de la burguesía nacional. Los aspectos psicossociológicos que subyacen en la aceptación de las formas hispanomusulmanas por parte de la arquitectura decimonónica fueron señaladas por Federico Revilla en sendos estudios aplicados al ámbito catalán, pero cuyos resultados son, sin embargo, aplicables al resto de España.

Pero cuando hablamos del gusto del particular que encargaba la obra también debemos destacar el papel jugado por el arquitecto, maestro de obras o decorador que la ejecutan. Una consideración que en otro ámbito sería obvia, aquí resulta excluyente por cuanto en la formación en los estilos del pasado y la aceptación del artista estribaba el éxito del *revival*. La creciente demanda de construcciones que, en función de su carácter o del gusto del promotor, optaban por el medievalismo era satisfactoriamente atendida por un amplio grupo de profesionales que sabían adaptarse a cualquier circunstancia o limitación formal. Se trata en la mayoría de los casos de artistas que conocen las estructuras y el empleo de los materiales, y que mediante el recurso de códigos estilísticos normalizados, eran capaces de pasar del neogótico al neomusulmán y viceversa sin ningún problema. No en todos los casos se trataba de una cuestión mercantilista de obra por encargo, sino que en muchas ocasiones la convicción moral del arquitecto en este caso era más trascendente que el valor arquitectónico de las propias obras, o que su reacción contra la falsedad del neoclasicismo.

²² E. ARIAS ANGLÉS, «Influencia de los pintores ingleses en España», en AA.VV., *Imagen romántica de España*, Madrid 1981, pág. 90.

En efecto, no se debe confundir la ley y los caprichos de la demanda con el esfuerzo del «revisiónismo social».

4. FORTUNA HISTORIOGRÁFICA Y CUESTIÓN TERMINOLÓGICA

El análisis crítico de la arquitectura neomusulmana es aún insuficiente a pesar de asistir en la última década a un resurgir no sólo del estudio de la arquitectura del siglo XIX en general, sino de los historicismos en particular. El fenómeno del medievalismo islámico ha sido generalmente despreciado por la historiografía, reducido a la marginalidad, omitiendo cualquier consideración estética e incluyéndolo en el «kitsch». Por otra parte, los primeros intentos de valoración se fijaron en razones económicas antes que puramente artísticas. De este modo, apareció el término «neomudéjar» como definidor de una forma de construir ligada a la utilización del ladrillo y a tipologías religiosas e industriales, especialmente en el Madrid del Ensanche, donde era preciso construir a gran velocidad y con bajos costes. Por otra parte, aparecieron justificaciones de índole ideológica como la que explicaba su utilización por sus connotaciones nacionalistas. Mientras tanto, y a pesar de que el neomudéjar no es más que una variante del neomusulmán, éste quedaba siempre relegado al olvido y a la destrucción de los escasos ejemplos originales.

La cuestión terminológica que pretende definir en España el *islamic revival* es harto compleja por cuanto desde el proceso de recuperación de los «monumentos árabes» entra en continuas contradicciones a la hora de definir un movimiento historicista relacionable como tal con el resto de Europa. La singular tradición andalusí establecería modelos propios que resultan ajenos por completo a los empleados por el revivalismo continental, donde se toman referentes no sólo hispánicos —fundamentalmente procedentes de la Alhambra—, sino también otomanos, fatimíes, persas, etc.; así, el recurso a modelos nacionales constituye la primera distinción del neomusulmán hispánico. La influencia francesa se aprecia en los términos «morisco» y «mauritano»; y a partir del discurso académico de José Amador de los Ríos toman carta de naturaleza lo mudéjar y lo mozárabe, como fenómenos perfectamente diferenciados, desplazando el concepto de lo arábigo por su ausencia de connotaciones nacional-catolicistas:

«Aquel estilo que tenido en poco, o visto con absoluto menosprecio por los ultraclásicos del pasado siglo, comienza hoy a ser designado, no sin exactitud histórica y filosófica, con nombre de mudéjar; nombre que, presentado a la contemplación de la crítica una de las más interesantes fases

de la civilización española, bastará sin duda a revelar la existencia de un arte que no tiene por ni semejante en las demás naciones meridionales»²³.

Tras la justificación teórica vendría la aplicación práctica de un nuevo estilo a partir de un sistema arquitectónico simple, que respondía a una cierta tradición y a la precariedad económica del momento.

Pero antes debiéramos hablar de «neonazarí» o de «alhambrismo», feliz aportación de Pedro Navascués, a la hora de referirnos a la mayor parte de la arquitectura musulmana que se produce en España²⁴. Las circunstancias históricas que rodearon el desarrollo y desaparición del Reino Nazarí de Granada, así como las estrechas relaciones que mantuvieron con sus vecinos cristianos, deben ser puestas en relación con la admiración sin límites que desde el siglo XIV viene levantando la contemplación de los palacios de la Alhambra. El alto grado de singularidad, a pesar de tratarse de un estilo en decadencia, alcanzado por los artífices granadinos fue ampliamente valorado por quienes buscaban para el *islamic revival* un modelo de inspiración indiscutible y perfectamente identificable. Lo granadino pasaría a ser arquetipo de lo islámico. La Alhambra, al constituir un modelo estético y decorativo de valor universal, fue adoptado dentro y fuera de España con connotaciones hedonistas; y cuando se utilizaron sus formas para representar al país en las Exposiciones Internacionales amparaban un claro sentimiento nacionalista.

Precisamente, lo que más interesa del alhambrismo en particular y del arte islámico en general, es su función decorativa, el amplio muestrario de formas ornamentales, antes que la distribución espacial, el sistema constructivo o las características tipológicas. Es por ello que el neomusulmán, como la mayor parte de los historicismos arquitectónicos, es antes un ejercicio de travestismo que de construcción. Los edificios son recubiertos de formas neomusulmanas, mientras que sus estructuras y su espíritu permanecen inalterables y adaptadas a las necesidades propias de su tiempo. Sólo en algunos casos como en la filiación neogótica con la obra religiosa se puede hablar de cierta coherencia estilística. Por tanto, no deja de ser un contrasentido el que en una arquitectura como la islámica, tan replegada hacia el interior, se recupere este lenguaje intimista y secreto para su aplicación en fachadas y exteriores. Con notables excepciones, la mayoría

²³ J. AMADOR DE LOS RÍOS, «El estilo mudéjar en arquitectura», en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor D. José Amador de los Ríos*, Madrid 1859, p. 6.

²⁴ Cfr. P. NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid 1973, pág. 139.

de las obras neomusulmanas adolecen de defectos de sensibilidad que denuncian esa captación externa y repentina. La separación entre el modelo y la imitación es tan grande que cuando se trata de remedar un patio andalusí se piensa tan sólo en cubrirlo con yeserías, alicatados, mármoles y una montera de cristal, con lo que se le despojaba del goce estético que producía la contemplación del cielo y el contacto con la Naturaleza (agua, vegetación...). Esta evocación epidérmica estuvo siempre al servicio de un íntimo desasosiego de ciertos sectores acomodados de la época, que pretendían por este medio aislarse de su entorno, al tiempo que afianzaban su conciencia de clase.

El artículo de Lluís Domènech *A la búsqueda de una arquitectura nacional* (1878) es importante por dos razones. En primer lugar por situar el estilo musulmán a la misma altura que los medievalismos cristianos susceptibles de ser adoptados como estilo nacional. Por otra parte, el arquitecto catalán establecía una distinción entre el modelo hispanomusulmán y el mudéjar descubierto como estilo en 1859:

«Finalmente dos otras tendencias razonadas, que por nosotros responden a un origen dignísimo de aprecio, son las que pretenden continuar las tradiciones de la edad media, en mala hora interrumpidas en arquitectura por el renacimiento. La primera de las dos escuelas prefiere los monumentos románicos y ojivales y en consecuencia como tradición patria de la escuela aragonesa que tan bien representada tenemos en Cataluña. La segunda prefiere la arquitectura árabe o la modificación de la misma que los alarifes importaron a la sociedad cristiana y que se conoce generalmente con el nombre de «mudéjar» y de la que se encuentran principalmente abundantes muestras en Toledo»²⁵.

Cuando los historiadores y arquitectos se han acercado al estudio de la arquitectura de nuestro siglo XIX, encontraban un panorama confuso donde la reutilización de estilos del pasado, incluso su sobreposición en un mismo edificio o sobre un único cuerpo de fachada, movía su desesperación y rechazo más absoluto. La década de 1970 constituye sin duda la de revalorización de la arquitectura decimonónica en España, si bien sería ineficaz a la hora de frenar el intenso proceso destructivo que la especulación urbanística estaba acometiendo en este patrimonio urbano.

La definición terminológica es, sin duda, la cuestión pendiente, por cuanto si todos los historiadores están de acuerdo en mayor o menor medida con el significado de este fenómeno, es la descripción precisa de

²⁵ L. DOMENECH I MONTANER, «En busca de una arquitectura nacional»: *La Renaixensa* 8 (1878) [reeditado en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* 52-53 (1963) págs. 9-11].

cada una de sus variantes donde aparece la confusión. Una confusión que arranca del siglo XIX, y hasta fecha relativamente reciente no se han aportado términos aceptables.

Cirici prefiere hablar de «orientalismo» en sentido genérico al precisar que fue extendido por los voluntarios catalanes de África. Su origen se sitúa junto al neogoticismo isabelino, en torno a 1857, fecha del Concordato de España con la Santa Sede y del inicio del conflicto bélico contra el sultán de Marruecos, momento a partir del cual se generalizan decoraciones de raíz islámica con motivos en forma de corazón invertido u hoja de loto con palmetas ²⁶.

Mientras tanto, la historiografía que de forma tangencial se ha referido al fenómeno de lo neomusulmán ha caído en apreciaciones graves como la de calificar de morisco la influencia orientalista en las primeras obras de Gaudí ²⁷. Desde el pionero estudio de González Amezcua se intentó remarcar el neomudéjar como una experiencia más rica y amplia que el neomusulmán, si bien se trataba «de un cierto subproducto del arabismo», tesis con la que estamos en absoluto de acuerdo. Señala así la Plaza de Toros de Madrid (1874) de Rodríguez Ayuso y Álvarez Capra como el punto de partida de lo neomudéjar, fenómeno que «arrancó como una especialización del campo de los símbolos nacionalistas de todos los estilos hispanoárabes». La importancia que para González Amezcua tiene la arquitectura neomudéjar es su posición privilegiada dentro del proceso arquitectónico europeo decimonónico, resultado del encuentro entre el historicismo nacionalista y el racionalismo constructivo. Por su parte, la arquitectura neoárabe fue antes entendida por sus componentes figurativos que por su trasfondo estructural. Sin embargo, esta excesiva caracterización del racionalismo mudéjar por sus valores materiales y tectónicos le lleva a extender tal consideración estilística a buena parte de la arquitectura de ladrillo ejecutada en Madrid hasta el primer cuarto del siglo XX, obviando cualquier consideración de ajuste a formas estilísticas ²⁸.

A comienzos de 1970 aparecía publicado en la revista *Arquitectura* un artículo con el elocuente título «¿Qué tenemos contra el neomudéjar?», a raíz de un apasionado trabajo del mismo autor aparecido poco antes contra la plaza de toros de Las Ventas. Aparte su prevención hacia la arquitectura construida en ladrillo visto, Fernández Suárez criticaba las «evocaciones

²⁶ Cfr. A. CIRICI, *El Arte Modernista Catalán*, Barcelona 1951, pág. 17.

²⁷ Cfr. J. BERGÓS MASSÓ, *Gaudí, el hombre y la obra*, Barcelona 1954.

²⁸ Cfr. A. GONZÁLEZ AMEZCUA, «Arquitectura neo-mudéjar madrileña de los siglos XIX y XX»: *Arquitectura* 125 (1969) págs. 1-74.

arcaizantes», generalmente orientalistas, en el tratamiento formal de los edificios de finales del siglo XIX, optando por una vía de funcionalidad; mostrando su desprecio más absoluto por el «neomudéjar arabizante» y el «neomudéjar arcaizante», equivalentes a neomusulmán y neomudéjar. Con la genial excepción de Gaudí, el eclecticismo decimonónico tenía para el escritor madrileño «el aire de festival precario de las ferias y exposiciones»²⁹. Acusaba a los arquitectos eclécticos de falta de seriedad y de caer en las veleidades y coqueterías de la literatura; sin embargo, mientras que el orientalismo de *Les Orientales* de Victor Hugo tenía cierto valor y era tolerable, su equivalente arquitectónico resultaba insoportable: «¿Qué demonio de tarjeta postal 1900 podía inducir a ciertas personas a hacerse, como se hacían, los muy desdichados, un palacete arábigo?»³⁰. Llegaba incluso a negar la incuestionable aportación cultural hispanomusulmana, y a identificar el «neomudéjar arcaizante» con «esas fáciles evocaciones arábicas de revistilla y cantaora de tablado analfabeta». Naturalmente, su trabajo no merecería nuestro comentario si no constituyera un reflejo más o menos ajustado de la controversia ideológica que centraría el debate sobre el «neoárabe»; consecuencia de su postura intransigente e insensata sería la continua destrucción del patrimonio arquitectónico historicista durante estos años, al socaire del desarrollismo económico y urbano.

El primer estudio monográfico sobre la arquitectura neomusulmana sería el de Santiago Alcolea, presentado en el XIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Granada en 1973³¹. Se trata de una aproximación al fenómeno circunscrito al área geográfica de mayor interés en su desarrollo como fue Cataluña. El término «neoárabe» es utilizado como sinónimo de imitación de alguno de los estilos en que tradicionalmente se clasifica el arte hispanomusulmán: califal, almohade y nazarí, siendo éste último el que mayor aceptación tendría por su profusión ornamental, o lo que es lo mismo, por su incuestionable carácter oriental fácilmente reconocible. En esta arquitectura, nacida en el seno de una burguesía que tiende a evadirse de la monotonía, distingue ya Alcolea varias interpretaciones, desde las copias conscientes con pretensiones refinadas y eruditas hasta las simples expansiones decorativistas. Una selección de las muestras más representativas en el ámbito barcelonés completan el primer acercamiento localista al tema.

²⁹ A. FERNÁNDEZ SUÁREZ, «¿Qué tenemos contra el neomudéjar?»: *Arquitectura* 133 (1970) pág. 46.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. S. ALCOLEA, «Aspectos de arquitectura neoárabe en Cataluña (s. XIX-XX)», en AA.VV., *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1977, págs. 22-34.

Además de convenir la definición del término «alhambrista», Navascués haría especial hincapié en distinguir el fenómeno neomudéjar del «pastiche árabe», como denomina toda la arquitectura hispanomusulmana en el período que abarca los reinados de Isabel II y Alfonso XII. Si bien parece moverse este autor en el ámbito de la crítica hacia un fenómeno más propio de latitudes meridionales que de ser adoptado como una vertiente más del historicismo hispánico, consigue establecer tres tipologías concretas —arquitectura urbana, interiorismo y pabellón de exposición—, cuyo análisis referido concretamente a Madrid resulta de sumo interés, por cuanto establece causas y desarrollo de la tendencia orientalista siguiendo un esquema perfectamente extrapolable al resto de España ³².

Al año siguiente, Federico Revilla publicaba en la *Revista de Ideas Estéticas* un lúcido análisis del componente psico-sociológico del neomusulmán catalán, siendo la primera ocasión en que se adopta el término en lugar del arcaico «neoárabe» ³³. El caso de Cataluña era sintomático en la recuperación historicista de un estilo que no guardaba ninguna relación con su tradición arquitectónica. De este modo, el autor señala las motivaciones que llevarían a la clase burguesa, fundamentalmente, a adoptar este lenguaje arquitectónico, como el afán de singularizarse, el escapismo y la sensualidad inconfesada, características que señalamos como extrapolables al resto del Estado.

Una década más tarde, Revilla aportaba otra serie de precisiones sobre el fenómeno neomusulmán en Cataluña. En él destacaba el carácter epidérmico de lo que en pureza debía llamarse antes «ornamentación» que «arquitectura neomusulmana». Una constante indudable sería la aplicación de este lenguaje estilístico a edificios cuyas estructuras carecen de cualquier relación con la arquitectura del Islam. De nuevo hacía hincapié en los factores sociológicos del gusto orientalista desarrollado por la burguesía catalana, en esencia la evocación ³⁴.

El espléndido trabajo de Ángel Isac sobre *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España* permite analizar la recuperación teórica de la arquitectura musulmana y su definición terminológica por medio del proceso crítico al que la Academia de Bellas Artes de San Fernando sometió los estilos históricos, justificando por una parte sus valores dentro de la

³² Cfr. P. NAVASCUÉS PALACIO, *op. cit.*, pág. 139.

³³ Cfr. F. REVILLA, «Una interpretación psicosociológica de la arquitectura neomusulmana en Cataluña»: *Revista de Ideas Estéticas* 126 (1974) págs. 127-134.

³⁴ Cfr. F. REVILLA, «Otras precisiones sobre la arquitectura neomusulmana en Cataluña»: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 50 (1984) págs. 391-398.

historia de la arquitectura y planteando en ellos la posibilidad de un ajuste formal que permitiera regenerar el proceso constructivo de la decadencia en que había caído tras la crisis del Clasicismo. Se trataría, en fin, de un debate fundamentalmente estético que tendría su desarrollo en el periodismo arquitectónico desde la aparición del *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* y del *Boletín Español de Arquitectura* en 1846 ³⁵.

Trabajos globalizadores como los de Javier Hernando (*Arquitectura en España, 1770-1900*, 1989) o Pedro Navascués (*Arquitectura española, 1808-1914*, 1993) retoman el discurso generalista de la progresiva incorporación de influencias islámicas en la arquitectura española decimonónica, aportando las consideraciones psico-sociológicas apuntadas en su momento por Alcolea y Revilla. Desde el punto de vista constructivo, se fija el interés predominante del neárabe en la conformación de ambientes, al contrario de lo que sucede con el racionalismo neogótico y neomudéjar que dan más importancia al aspecto estructural. Sus objetivos, por tanto, no contienen pretensiones arqueológicas, siendo el eclecticismo la forma de expresión habitual. De esta forma, afirman, la configuración de ambientes atractivos y fantásticos no puede estar marcada por restricciones compositivas, de ahí la confusión generalizada a la hora de identificar el neomusulmán con modelos andalusíes concretos.

5. CONCLUSIÓN

Finalmente podemos señalar cómo el neomedievalismo islámico supone un fenómeno artístico con una especial aceptación en la cultura arquitectónica durante la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX. Su origen se hallará estrechamente vinculado a la proliferación de distintas corrientes exóticas que, partiendo del concepto de lo pintoresco y del historicismo romántico, se difundieron por toda Europa como reacción al clasicismo dogmático. Impregnado de un potente contenido nacionalista, la recuperación del pasado hispanomusulmán por medio del estudio y de la restauración de su legado arquitectónico se produciría tras la extraordinaria aceptación que la imagen oriental de España tendría entre artistas y viajeros foráneos. Ellos serían los primeros en denunciar la situación de abandono de nuestro patrimonio y de difundir sus valores artísticos. Los monumentos musulmanes de Granada, Sevilla y Córdoba serían exhaltados hasta el paroxismo, incitando a su conocimiento cientifista.

³⁵ Cfr. A. ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL, *op. cit.*

Por otra parte, su repercusión sería inmediata en el desarrollo de la vía ornamental y decorativa del neoárabe. La nobleza y alta burguesía aceptaron la instalación en sus palacios de la correspondiente sala o patio árabes, influidos por su sentido de emulación, guiados por la moda del exotismo y sensibilizados por sus cualidades de sensualidad, intimidad, evasión, etc. Esta corriente se mantuvo hasta 1920, aproximadamente, extendiéndose a las viviendas burguesas plurifamiliares y perdiendo el inicial sentido aristocrático ³⁶.

La arquitectura propiamente dicha se vio asimismo influida por el historicismo romántico, recuperando para sus fachadas y exteriores los recursos ornamentales del neomusulmán. No se trata, por tanto, de un estilo arquitectónico, sino de la adaptación formal a una estructura completamente ajena; arcos de herradura, cerámica, yeserías, ladrillo, policromía, columnas, aleros, etc., inspirados o no en el código estilístico hispanomusulmán, se ordenan racionalmente para servir a las exigencias compositivas de la arquitectura ochocentista. El aspecto anodino y monótono de ésta quedaba perfectamente enmascarado bajo una apariencia original.

No se puede afirmar que en la utilización del *revival* islámico la forma siguiese a la función puesto que, como intentamos demostrar, aparece aplicado con mayor o menor profusión a prácticamente la totalidad de tipologías arquitectónicas. No en vano participó, junto al neogótico primero y al neoplatereesco después, de la polémica acerca del estilo nacional. Este uso indiscriminado no hace más que sustentar nuestra teoría de tratarse antes de un desarrollo decorativo que de un proceso constructivo, y de jugar un importante papel de representatividad social y de singularidad respecto del resto de historicismos.

A diferencia del neogótico, su utilización fue desordenada y carente de rigor arqueológico, por cuanto en un mismo frente se llegaban a mezclar elementos de inspiración califal, almohade y nazarí, amén de otros de ascendencia oriental o simplemente fantásticos. Tras un período en el que gozó de un desarrollo extraordinario, produciendo obras singulares donde todo el edificio, tanto en el exterior como en el interior, se amalgamaban en un conjunto uniforme, sucedió una etapa en la cual el eclecticismo recluyó la decoración neoárabe a los aposentos más recónditos, manifestándose aisladamente en las fachadas. El modernismo se apropió de sus

³⁶ Cfr. J.M. RODRÍGUEZ DOMINGO, *La arquitectura «neoárabe» en España: El medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Granada 1997, págs. 444-447.

formas, insertándolas en el arquetípico lenguaje «Art Nouveau», y demostrando una vez más su extraordinario poder de mimesis. La búsqueda del estilo nacional eligió el neomusulmán como representativo de la esencia y carácter de España, por el que se diferenciaba. En 1859 se sentaron las bases de un nuevo estilo derivado del hispanomusulmán como era el mudéjar, de ahí que fuera pronto requerido por aunar tres importantes premisas: era un estilo histórico derivado del hispano-musulmán, que gozaba de idénticas características formales; sincretizaba además elementos de los estilos medievales cristianos, románico y gótico, lo que era esencial para la ideología católica de la población española durante el siglo XIX; y utilizaba materiales económicos, como el ladrillo, que permitían un rápido proceso constructivo.

Sin embargo, lo que la historiografía ha llamado «neomudéjar» no es más que el propio «neoárabe» en ladrillo visto. Durante el Ochocientos, cualquier edificio neomusulmán recibía el calificativo de «árabe», mientras que en torno a 1900 sería sustituido por el término «mudéjar». Si bien el empleo del ladrillo es cosustancial al verdadero estilo mudéjar, el llamado «neomudéjar» llevaba aparejados el empleo de elementos neocalifales, nealmohades y neonazaríes, que en modo alguno pertenecen al modelo original. Su intencionalidad era remarcar el carácter orientalista de la construcción, empleando materiales de bajo coste y rápida ejecución, aunque ideológicamente el promotor se moviese en la ambigüedad de lo cristiano y lo musulmán.

