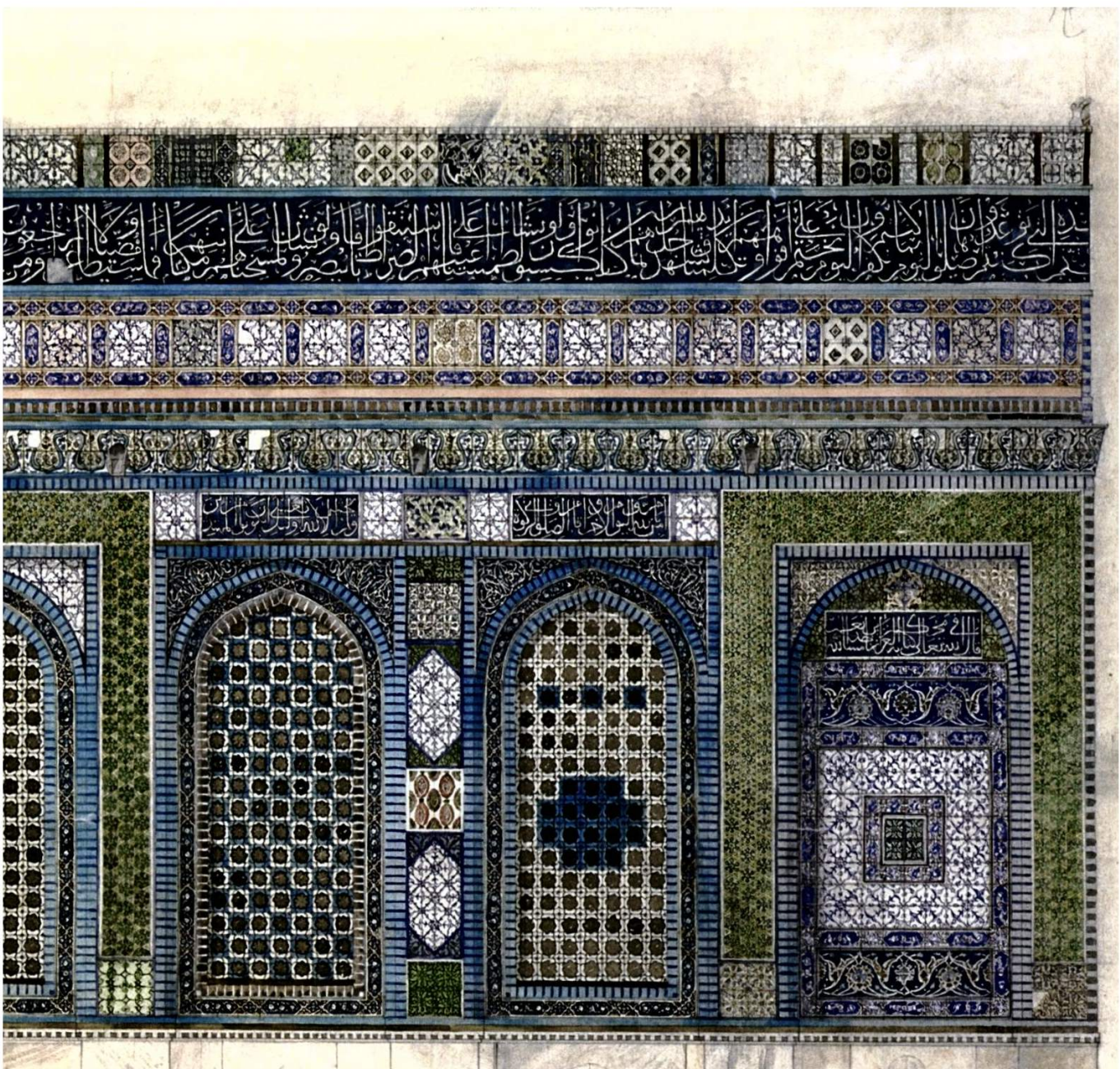


OWEN JONES

# UNA MIRADA MODERNA SOBRE LA ALHAMBRA

ARQUITECTO, DECORADOR, DISEÑADOR INDUSTRIAL, ILUSTRADOR, VIAJERO INFATIGABLE Y ESCRITOR, TRASLADÓ A SUS CREACIONES SU PROFUNDA ADMIRACIÓN Y CONOCIMIENTO DEL SENTIDO DEL ORNAMENTO MUSULMÁN. EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA PRESENTA UNA CUIDADA EXPOSICIÓN QUE RECUPERA SU FIGURA Y OBRA AL TIEMPO QUE REPLANTEA EL PAPEL DEL MÍTICO EDIFICIO GRANADINO COMO REFERENTE EN LA REFLEXIÓN DE NUMEROSOS ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS

JUAN CALATRAVA



**HASTA** el 28 de febrero se puede visitarse en el Palacio de Carlos V, en la sala de exposiciones temporales del Museo de Bellas Artes de Granada, la exposición *Owen Jones y la Alhambra. El diseño islámico: descubrimiento y visión*. Comisariada por el autor de este artículo conjuntamente con Mariam Rosser-Owen y Abraham Thomas, ha sido producida a partir de un diseño expositivo del Victoria & Albert Museum de Londres, modificado y ampliado por el Patronato de la Alhambra y Generalife para su presentación en Granada.

Owen Jones (1809-1874) fue un protagonista central de los grandes debates estéticos de mediados del

XIX, reflejo de las incertidumbres que producía el advenimiento de la era de la máquina. En sus casi cincuenta años de actividad realizó proyectos de arquitectura y decoración interior, diseño industrial de elementos constructivos y ornamentales cerámicos, metálicos o textiles, ilustraciones de libros, propuestas tipográficas, diseños de todo tipo de objetos cotidianos, etc. Viajó por España, Francia, Italia y Oriente, escribió libros de amplísima difusión, impartió clases y conferencias y gozó de una enorme influencia que se prolongó mucho más allá de su muerte.

**Decoración de azulejos de la Cúpula de la Roca, en Jerusalén**, por Ernest Richmond, acuarela, Londres, Victoria & Albert Museum/V&A Images.

Los viajes al Mediterráneo oriental (Grecia, Egipto, Turquía...) a principios de la década de 1830 fueron decisivos para su formación al marcarle con

una fascinación por el arte islámico que le acompañaría ya en toda su trayectoria creadora. Los edificios musulmanes fueron siempre para él un modelo primordial de correcto uso del ornamento y del color en la arquitectura. En Grecia había conocido al arquitecto francés Jules Goury, quien precisamente colaboraba con Gottfried Semper en sus tentativas de restitución arqueológica del colorido original de los templos griegos. Acom-



pañado de su nuevo amigo, viajó a Granada en marzo de 1834 (Goury moriría allí de cólera en agosto de ese mismo año) y experimentó un absoluto deslumbramiento ante la Alhambra.

A partir de ese viaje y de un segundo en 1837, Jones miró el monumento granadino con nuevos ojos. Si la literatura y los viajeros románticos habían hecho de la Alhambra el soporte de todo tipo de ensoñaciones que, paradójicamente, por vía de esa misma fascinación evanescente, escamoteaban la posibilidad de un análisis arquitectónico e histórico real, Jones, entendió la Alhambra como un verdadero tratado de arquitectura, como un depósito olvidado ante el que al artista contemporáneo le era posible no sólo extasiarse sino también ras-  
 trear las leyes universales que regulan

el uso del ornamento y del color en arquitectura y acercar el estudio del arte islámico a los paradigmas científicos, tan prestigiosos en la era del positivismo. Fue en la Alhambra donde surgió la aspiración siempre perseguida por Jones: integrar el legado islámico en la construcción de la cultura contemporánea.

Su estudio de la Alhambra fue extremadamente minucioso, realizando multitud de dibujos, levantamientos, estudios de policromía, calcos y vaciados en yeso. Ello tuvo también influencia sobre los propios intelectuales granadinos, sobre todo, sobre la saga familiar de los Contreras (José, Rafael y Mariano) y su labor como restauradores y

como impulsores de una próspera industria de reproducciones y maquetas con la que supieron ligar las teorías estéticas del orientalismo con las nuevas vías comerciales del turismo.

Fruto del trabajo de Jones en la Alhambra fue la publicación, en 1842 y 1845, de los dos grandes volúmenes de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, obra clave de un nuevo tipo de orientalismo que convirtió a la Alhambra en uno de los máximos referentes del debate arquitectónico del siglo XIX.

*Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, obra clave de un nuevo tipo de orientalismo que convirtió a la Alhambra en uno de los máximos referentes del debate arquitectónico del siglo XIX.

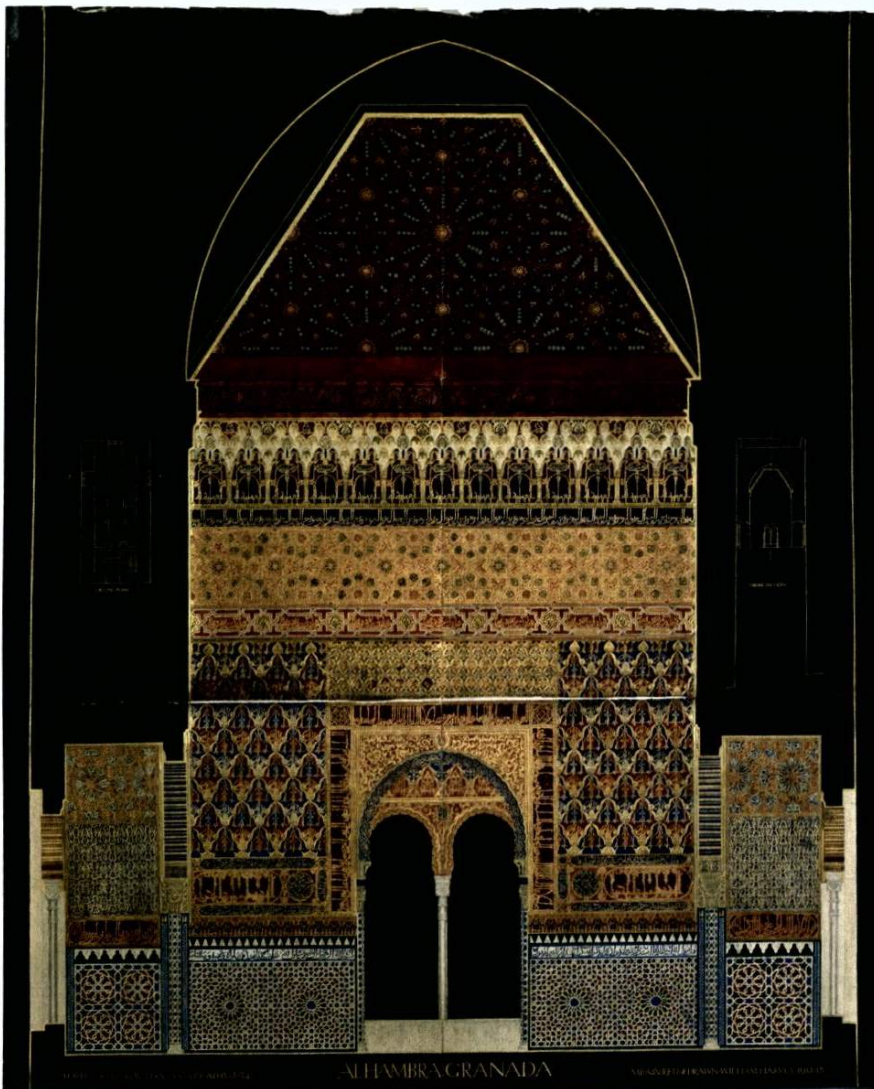
**Dibujo de la Torre del Cautivo de la Alhambra**, por William Harvey, 1915, lápiz, tinta, acuarela y pan de oro. En la otra página, **Patio de la Alhambra del Palacio de Cristal de Sindenhams**, por P. H. Delamotte, 1854, grabado de colodión sobre negativo de vidrio; ambas imágenes, Londres, Victoria & Albert Museum/V&A Images.

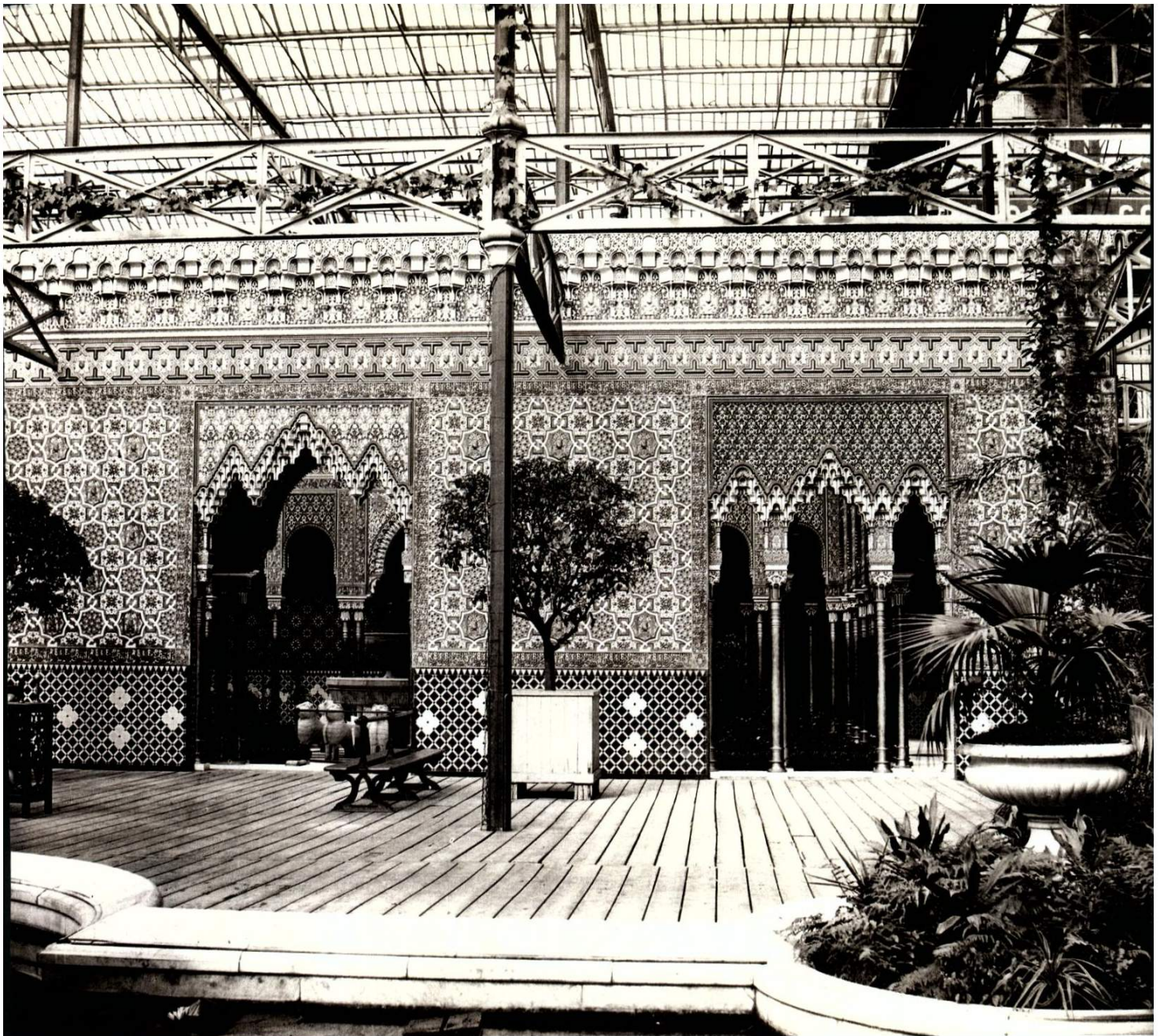
**PROSA CIENTÍFICA**

El libro de Jones era, sobre todo, un tratado visual en el que el mayor protagonismo correspondía a las 69 espléndidas cromolitografías,

mientras que el texto (en el que el arabista español Pascual de Gayangos colaboró con sus traducciones de las inscripciones y la redacción de una breve historia del reino nazarí de Granada) era más bien breve y austero, más ligado al modelo de la prosa científica, como una crítica implícita a la retórica emocional de muchos románticos (aunque es cierto que, en la portada misma del libro, Jones no dejaba de rendir homenaje al más grande de todos ellos, Victor Hugo). Para su realización material, Jones, además, no contento con las prestaciones que las imprentas londinenses podían ofrecerle, se convirtió él mismo en un pionero de la moderna técnica de la cromolitografía, aportando así un progreso decisivo a la edición artística.

Pocos años más tarde, la Great Exhibition de 1851, pionera de las exposiciones universales, le dio la primera ocasión de aplicación práctica a gran escala de esas leyes que creía haber aprendido en la Alhambra. Jones recibió el encargo de diseñar la decoración interior y policromía del célebre Crystal Palace de Paxton. Bajo su dirección, un ejército de pintores cubrió sus estructuras metálicas con un programa cromático basado, como en la Alhambra, en los efectos combinados de los colores primarios. Par-





tiendo de la idea de que el color no es mero añadido superpuesto sino que contribuye activamente a la definición del espacio. Jones lo usó para introducir gradaciones espaciales y un cierto sentido de compartimentación virtual. También estaba previsto, aunque esa parte no se ejecutó, acotar ámbitos mediante el recurso a tapices y elementos textiles, algo en lo que quizás pueda verse la influencia de las teorías de Gottfried Semper (por entonces residente en Londres) sobre lo textil como origen mismo de la arquitectura y el espacio interior.

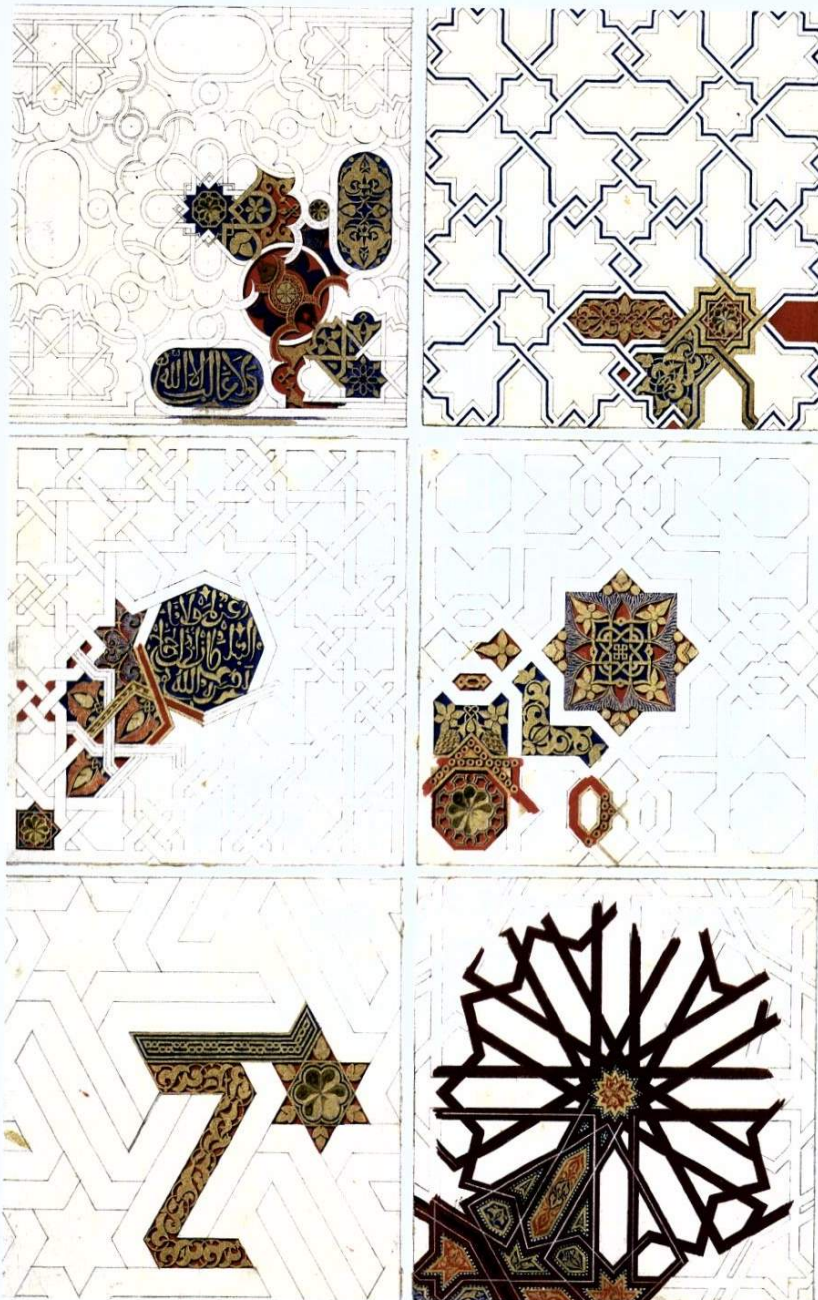
Pero la verdadera piedra de toque del *alhambriismo* de Jones llegó en 1854. En ese año, tras descartarse la continuidad del Crystal Palace en Hyde Park, se erigió en Sydenham una

segunda versión permanente. En este nuevo Crystal Palace, de finalidad más didáctica que propiamente expositiva, se sucedían una serie de *courts* o patios, recreaciones modernas que pretendían mostrar los rasgos artísticos esenciales de las principales civilizaciones a lo largo de la historia.

Owen Jones diseñó y construyó el Alhambra Court, el único dedicado no a una civilización sino a un edificio singular. En él reunió reconstrucciones de distintas partes de la Alhambra, y sobre todo una recreación del Patio de los Leones que, como el propio Jones explicó con total honestidad, presentaba importantes diferencias con respecto al original, obligadas por el menor espacio disponible y los métodos de construcción mo-

dernos. En una sucesión de dos recintos rectangulares se agrupaban copias de elementos y ornamentos de la Alhambra, coloreados por Jones a partir de sus teorías sobre la policromía nazarí. En uno de estos ámbitos, la Cast Room, se mostraban, además, los calcos y moldes realizados por Jones en sus viajes a la Alhambra, a modo de garantía de la exactitud de su trabajo. Hasta la destrucción del Crystal Palace de Sydenham en un incendio en 1936, el Alhambra Court de Sydenham fue la fuente de conocimiento del palacio nazarí para millones de personas.

Entre tanto, Owen Jones desarrollaba una frenética y multiforme actividad artística. Como arquitecto contribuyó al proceso de renovación de



los edificios eclesiásticos victorianos aportándoles su sentido orientalista del color y la ornamentación. En materia de arquitectura pública, construyó la sala de conciertos de St. James Hall, un espectacular espacio abovedado en el que demostró que, lejos de ser un mero ornamentista, podía hacer frente con solvencia a complejos problemas de distribución y constructivos. Dos grandes proyectos no realizados, el Palace of People de Muswell Hill y el Palacio para una exposición de la Industria Francesa en Saint-Cloud, hubieran aportado dos mag-

níficos añadidos a la historia de estas míticas construcciones expositivas de mediados del XIX.

Sus teorías ornamentales se plasmaron también en hoteles londinenses como el Charing Cross o el Langham, intentos de aplicación de las lecciones alhambrescas a los problemas inéditos de los nuevos modos de vida de la gran metrópolis. Con la Osler's Showroom, galería de exposición y venta de una firma

de cristalería y vajillas, ofreció igualmente uno de los mejores ejemplos de la monumentalización del mundo de la mercancía en esas nuevas "catedrales del consumo" que fueron los grandes almacenes decimonónicos.

#### ARQUITECTURA Y ORNAMENTO

Pero donde triunfa de manera clara la estrecha relación propugnada por Jones entre arquitectura y ornamentación es en la decoración de esos espacios interiores destinados a albergar las nuevas formas de privacidad o de sociabilidad de las élites victorianas, a las que la estética orientalista (el *moorish style*) parecía poder aportar una solución a los problemas simultáneos de representatividad y confort desde la idea de una simbiosis absoluta entre construcción y decoración.

Las casas de Kensington Palace Gardens (en las que la ornamentación *moresque* aparecía también en las fachadas y no sólo en los interiores), las decoraciones para las residencias del coleccionista Alfred Morrison, de la escritora George Elliot y de la mansión Eynsham Hall (con sus nuevos espacios de sociabilidad masculina, como la de billar, y una ornamentación que incluía ya elementos para las instalaciones de gas) se cuentan entre las mejores realizaciones británicas de estos interiores.

También el mismo Oriente, del que Jones había extraído inspiración, recibió de él, en retorno, un proyecto (no realizado) para el concurso con-

vocado por el jefive de Egipto para un palacio destinado a albergar a personalidades extranjeras durante la inauguración del Canal de Suez.

Jones consideraba compatible su interés por el ornamento histórico, y en especial islámico, con su atención a los nuevos materiales como el hierro o el vidrio. Su edificio Haywood,

en Derby, es un ejemplo pionero de fachadas metálicas en Gran Bretaña, en el que el diseño de las columnas

**Dibujo original del libro *La Gramática del Ornamento (Moresque nº 4)*, por Owen Jones, 1856, lápiz y gouache. En la otra página, Planos, elevaciones, secciones y detalles de la Alhambra (Volumen 2), cromolitografía; ambas imágenes, Londres, Victoria & Albert Museum/V&A Images.**



O.J.D.: 18043  
E.G.M.: 85000  
Tarifa: 68341 €

DESCUBRIR EL  
**ARTE**

Fecha: 01/01/2012  
Sección: ARTE  
Páginas: 60-67



Nº 50 | SIZE



De arriba a abajo, **Jofaina y cuenco** de inspiración turca, por León Parvillée, 1870, cerámica y esmalte. **Jarrón Clarendon** inspirado en el *Vaso de la Gacela* de la Alhambra, por Platería Martínez, 1840, oro y plata. Londres; ambas, Victoria & Albert Museum/V&A Images.

de fundición se ha inspirado directamente en la Alhambra. Jones diseñó también, igualmente con ornamentación islámica, un quiosco de hierro fundido de 180 toneladas de peso preparado para ser enviado y montado en el lugar que designara el cliente.

Simultáneamente, desarrolló una intensa labor como diseñador de elementos arquitectónicos: piezas de instalaciones, mobiliario, mosaicos, azulejos, pavimentos para suelos, revestimientos de todo tipo, alfombras, tapices, cortinas y otros elementos textiles, papeles pintados, etc., salieron sin cesar de su estudio, realizados a partir de patrones geométricos en los que trató siempre de casar sus amplísimos conocimientos sobre la historia del ornamento con las nuevas exigencias de la producción industrial masiva, rápida y barata de estos elementos. Aunque su proyecto de 1844 para los pavimentos del nuevo Parlamento de Westminster no fue finalmente aceptado, sus diseños gozaron de gran difusión y son sólo un ejemplo de su constante trabajo en el ámbito de los revestimientos cerámicos, una cuestión a la que dedicó también publicaciones como *Designs for Mosaics and Tessellated Pavements* (1842) o *Encaustic Tiles* (1843).

#### EL LIBRO VICTORIANO

Cabe destacar también su labor como ilustrador de publicaciones, que le convertiría en uno de los protagonistas principales de la espléndida historia del libro artístico victoriano, con célebres conjuntos de ilustraciones y ornamentos para libros como *Ancient Spanish Ballads*, de J. G. Lockhart; *Elgies*, de Grey; *Arabian Nights*, de W. Harvey; el *Cantar de los Cantares*, de Salomón; el cuento persa *Paradise and the Peri*, y diversas obras de Shakespeare.

Por último, su obsesión por insertar los principios teóricos del ornamento en los nuevos modos de vida y en la producción masiva de objetos de uso cotidiano se plasmó en su prolongada relación de más de treinta años con la firma de impresión de Thomas

de la Rue, que fabricaba para un mercado cada vez más masivo toda clase de objetos susceptibles de portar una impresión en papel. Para De la Rue y sus descendientes, Jones diseñó desde barajas de naipes (más de 150), que gozaron de amplísima aceptación, hasta almanaques, tarjetas de visita o decoraciones para latas de galletas.

En 1856, Jones trató de condensar sus reflexiones sobre el ornamento y el color en un verdadero tratado de decoración: tal fue *La Gramática del ornamento*, que sería libro de cabecera para al menos tres generaciones de arquitectos y artistas (incluyendo al propio Le Corbusier, del que se muestran varios dibujos en la exposición, copiados de la obra de Jones). *La Gramática del ornamento* era, en esencia, un compendio de la historia de los motivos ornamentales desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Estos motivos se desplegaban en una serie de cromolitografías que, con tratamiento unificado del color, dialogaban con el texto para componer tanto una verdadera enciclopedia visual como una reflexión teórica plasmada en los célebres 37 axiomas sobre el uso del ornamento y el color, en los que Jones ordenaba las tesis ya expuestas por él en otras ocasiones.

La estructura es simple y didáctica: para cada civilización, un texto introductorio explica su historia y sus principios ornamentales básicos y a ello sigue una serie de láminas que agrupan –a veces de manera bastante abigarrada– numerosos ornamentos tomados de obras muy diversas de dicha cultura. Así, el centenar de cromolitografías de que consta la obra desplegaba ante el lector una profusa muestra compuesta de alrededor de un millar de ejemplos ornamentales correspondientes a una veintena de civilizaciones.

Con todo, el papel primordial seguía correspondiendo a la Alhambra, protagonista del capítulo titulado *Moresque* (la denominación por entonces habitual para el arte islámico de España), en el que Jones afirmaba que la Alhambra era la cúspide de la per-



fección del *moorish art*, con un papel comparable al del Partenón para el arte griego.

La *Gramática del ornamento* es una obra de carácter híbrido, equidistante entre el tratado teórico, el recorrido histórico y el catálogo de formas y soluciones ornamentales a disposición inmediata de diseñadores y docentes. Jones insistió, sin embargo, repetidamente, en que su obra no estaba pensada como repertorio para copia directa, sino como estímulo a la creatividad de cada diseñador contemporáneo.

### EL LIMBO HISTORICISTA

Una exposición sobre Owen Jones no podía, por último, olvidar la amplia influencia que su obra y sus teorías ejercieron sobre sus contemporáneos. En ella, numerosos objetos y elementos ornamentales realizados por artistas de diversos países nos recuerdan que su figura sólo puede entenderse en el marco de un contexto más amplio, el de la problemática del arte, la arquitectura y el diseño modernos, en el que Jones dialogó con figuras como Ruskin, William Morris, Henry Cole o Christopher Dresser.

El 19 de abril de 1874, Owen Jones moría en su casa de Londres. Su fama y reconocimiento impulsaron la inmediata organización de una exposición sobre su obra, pero, con el paso del tiempo, la fortuna historiográfica comenzó a volverle la espalda. Sobre todo a partir de las décadas centrales del siglo XX la historiografía oficial del movimiento moderno comenzó a concentrar su interés únicamente en aquellos personajes del siglo XIX que podían servir como "pioneros" del supuesto triunfo posterior de la racionalidad industrial.

Así, Jones ha compartido durante largo tiempo todo el cúmulo de prejuicios de una visión dualista del siglo XIX que prestaba atención casi exclusivamente a la arquitectura de los nuevos materiales y a las propuestas urbanísticas y relegaba, por contra, todo lo demás al indiferenciado limbo de los "historicismos" y "eclecticismos". Por fortuna, en los últimos tiempos, esta visión sesgada ha dado



**Tumbas cerca de El Cairo**, por Owen Jones, 1832-1833, tinta y acuarela sobre lápiz, Londres, Victoria & Albert Museum/V&A Images.

paso a un panorama mucho más complejo que nos permite ya intentar comprender la multiplicidad de situaciones y respuestas con que los artistas y arquitectos del siglo XIX afrontaron el gran choque de la sociedad industrial.

La exposición se encuadra en este contexto de amplia revisión historiográfica que, en los últimos tiempos, nos ha abierto la posibilidad de vislumbrar otro siglo XIX, en el que figuras tales como Schinkel, Labrousse, Pugin, Charles Garnier, Viollet-le-Duc, Ruskin, Gottfried Semper, William Morris o el propio Owen Jones

comienzan a conquistar por fin un espacio propio. Pero pretende, además, contribuir no sólo al estudio de la figura de Jones sino al conocimiento de la historia del importante papel desempeñado por la Alhambra, en cuanto que referente mítico, en las reflexiones de numerosos artistas y arquitectos contemporáneos. **I**

### DATOS ÚTILES

**Owen Jones y la Alhambra. El diseño islámico: descubrimiento y visión**

Palacio de Carlos V, Museo de Bellas Artes de Granada

Hasta el 28 de febrero

[www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBAGR](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MBAGR)