

El Manifiesto de la Alhambra

50 años después

El monumento y la arquitectura  
contemporánea

Ángel Isac (ed.)

[ The Alhambra Manifesto  
50 Years Later  
The Monument and Contemporary  
Architecture ]

MONOGRAFÍAS DE LA ALHAMBRA

colección de textos sobre análisis y crítica

**Los arquitectos españoles que en 1952 se reunieron en la Alhambra convocados por la revista *Arquitectura*, órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid, para el desarrollo de una de sus "Sesiones de Crítica", buscaban en el monumento, como ellos decían, "un depósito esencial de arquitectura moderna" que les ayudara a salir de la crisis que entonces vivía la arquitectura en España. Entre ellos estaban Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Fernando Chueca, Miguel Fisac y Secundino Zuazo.**

Cuando han pasado cincuenta años de la publicación en 1953 del *Manifiesto de la Alhambra*, texto que recogía las principales conclusiones de la estancia de aquellos arquitectos en el monumento, creemos que es interesante plantear un curso con la doble finalidad de reexaminar el valor del *Manifiesto* en el panorama de la cultura arquitectónica de la época, y someter de nuevo el monumento a la visión contemporánea de la arquitectura.

Durante la celebración del curso se inauguró en la Alhambra la exposición *Coderch 1940-1964. En busca del hogar.*

Lugar: La Alhambra de Granada. Días: 15 al 19 de septiembre de 2003

# MONOGRAFÍAS 01

## Manifiesto de la Alhambra

50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea

### c o n t e n t s



**Introducción** Introduction

M<sup>a</sup> del Mar Villafranca [7]



**Prólogo** Prologue

Ángel Isac [9]



**La Alhambra y el orientalismo arquitectónico** The Alhambra and Architectural Orientalism

Juan Calatrava Escobar [11]



**Reconstrucción de la razón y reinención de la modernidad: la cultura artística en la época del *Manifiesto*** The reconstruction of reason and reinvention of Modernity: Artistic Culture in the Era of the *Manifesto*

Ignacio Henares Cuéllar [71]



**Manantial de energías: arquitectura contemporánea del *Manifiesto de la Alhambra***

Wellspring of Energies: Contemporary Architecture of the *Alhambra Manifesto*

Víctor Pérez Escolano [89]



**El *Manifiesto de la Alhambra* y su periferia: personajes, cultura y saberes colaterales**

The *Alhambra Manifesto* and its Periphery: Collateral Figures, Culture and Knowledge

Josep M<sup>a</sup> Rovira [127]



**Una sesión crítica de arquitectura en la Alhambra: El *Manifiesto*** A Critical Architecture

Session at the Alhambra: The *Manifesto*

Ángel Isac [183]



**Recintos de Agua, Luz y Sombra. Reflexiones sobre la Alhambra** Places of Water, Light and

Shadow: Reflections on the Alhambra

Carlos Jiménez [237]



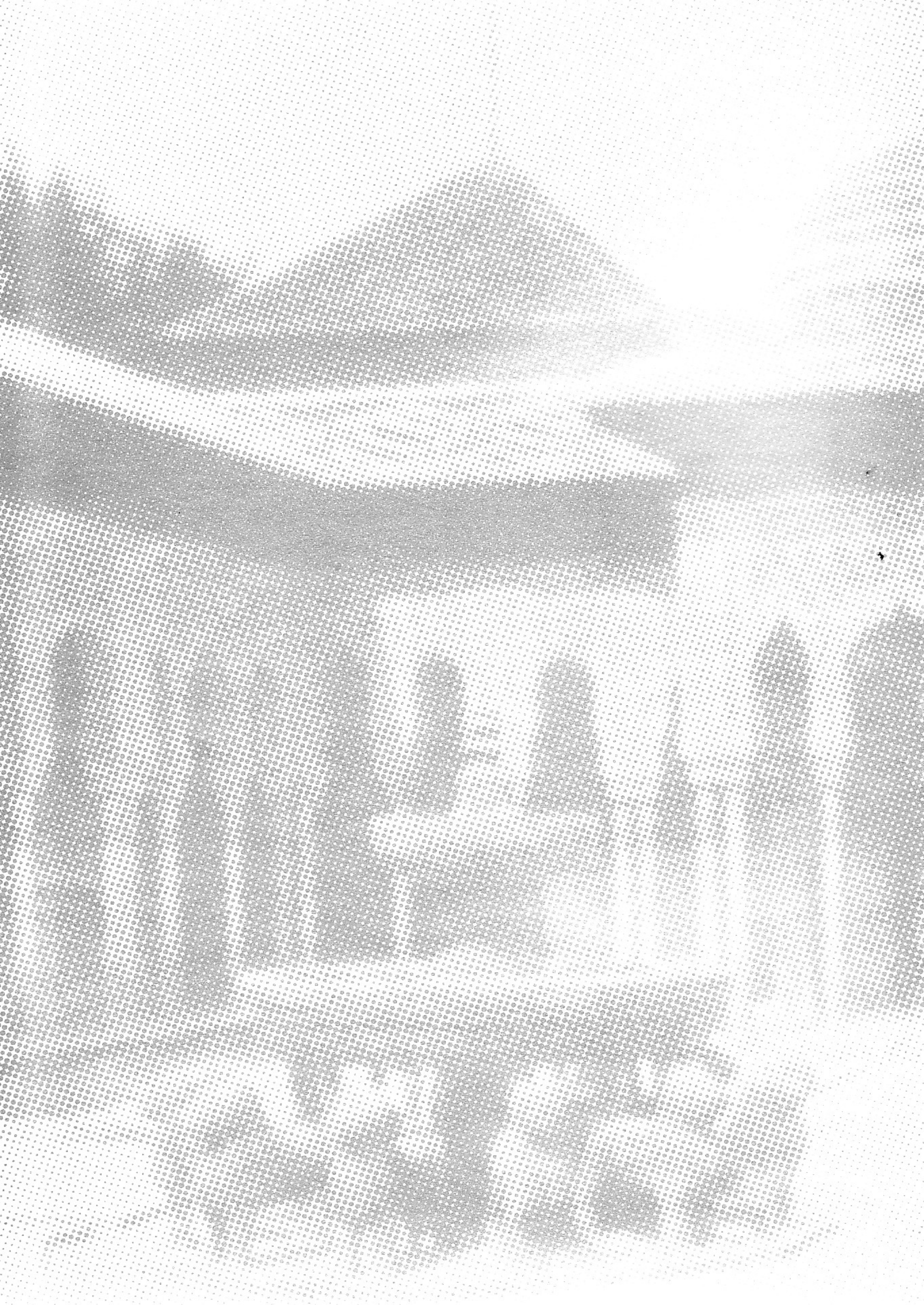
**Recurrencias** Recurrences

Juan Domingo Santos [249]



**Rehabilitación del palacio de Carlos V como museo de la Alhambra** Restoration of the Palace of Charles V as the Alhambra Museum

Juan Pablo Rodríguez Frade [289]





LA ALHAMBRA Y EL ORIENTALISMO ARQUITECTÓNICO  
The Alhambra and Architectural Orientalism

Juan Calatrava Escobar

historiador historian

## THE ALHAMBRA AND ARCHITECTURAL ORIENTALISM

*Juan Calatrava Escobar*

The Alhambra, like many important buildings, lived through a long series of different histories following its various phases of construction. These interrelated histories were quite different from those originally intended by its Nasrid creators (who in fact – it is often forgotten – did not build the monument from a single concrete plan but rather over a long process of add-ons, reconstructions and architectural, urbanistic and decorative alterations). After 1492, the huge physical, social and institutional transformations undergone by this great complex of buildings were accompanied by a crystallisation of aesthetic and architectural discourse which set our conception of the Alhambra within the general evolution of western critical thought into a background of what came to be termed "the oriental". Although the concept of "orientalism" itself is far from being a precise theoretical and historical term and can be rather vague in the sense that it falsely contrives to unify a highly complex series of events, it is inarguably the case that Islamic architecture increasingly became the focus of great interest, especially since the establishment of modern aesthetic thought in the mid 18<sup>th</sup> century. It began with an ambivalence in which a firm conviction of the intrinsic superiority of western architecture was mixed with a fascination – often experienced with a sense of guilt – for oriental exoticism. Throughout the 19<sup>th</sup> century, Romanticism allowed this fascination with the oriental to develop freely and effectively gave orientalism its 'green card', thereby laying the foundations for Islamic architecture to be reinterpreted and subsequently to serve as an inspiration for some of the most interesting stylistic forays into architectural eclecticism of the second half of the century.

The Alhambra predictably played a very special role in this history of contemporary architectural orientalism, both in the descriptions and images of English and French travellers and the literary fantasies of Romantic writers (fields which are not as exhaustively well researched as one may think) and within architectural discourse itself. This discourse, often diluted in the "orientalist" wave without recognising it as a specific discipline, tells a story which runs from the 18<sup>th</sup> century theories of French intellectuals of the Age of Enlightenment, British thinkers (from Christopher Wren to the picturesque theorists) and erudite Spaniards (Hermosilla, Jovellanos or Liaguno) to the Romanticist architectural critique of Caveda or Pi and Margall and the calling for a positivist history of Arabic architecture. It also takes in several clear milestones of Granada's own cultural history such as the interesting and relatively unknown works of Simón de Argote and finally, in the last third of the 19<sup>th</sup> century, of Rafael Contreras. At the same time, the legend of the Alhambra turned up not only in written and visual discourse, but also in constructive architecture itself, giving birth to buildings

Página anterior:

R. Garzón, fotografía del Patio de los Leones, h. 1880

R. Garzón, Photograph of Court of the Lions, h. 1880

## LA ALHAMBRA Y EL ORIENTALISMO ARQUITECTÓNICO

*Juan Calatrava Escobar*

Como muchos edificios importantes, la Alhambra pasó, después de las distintas fases de su construcción, por una larga serie de historias diferentes, entrelazadas entre sí y, en cualquier caso, muy diferentes a lo originariamente planteado por sus creadores nazaríes (quienes, por otro lado, y eso es algo que con frecuencia se olvida, no construyeron el monumento a partir de un plan único definido sino en un largo proceso de añadidos, reconstrucciones y reestructuraciones arquitectónicas, urbanísticas y decorativas). Después de 1492, las grandes transformaciones físicas, sociales e institucionales sufridas por este gran conjunto se vieron acompañadas por la cristalización de discursos estéticos y arquitectónicos que engarzaban la visión de la Alhambra en la evolución general del pensamiento crítico occidental y, concretamente, en su consideración de "lo oriental". Aunque el propio concepto de "orientalismo" se encuentra aún bien lejos de una exacta delimitación teórica e histórica y puede resultar vago en la medida en que recubre bajo una falsa uniformidad series muy complejas de hechos, es indiscutible que, sobre todo desde la fundamentación del pensamiento estético moderno, a mediados del siglo XVIII la arquitectura islámica fue objeto de una atención cada vez mayor, y ello desde una doble mirada en la que el convencimiento de la superioridad intrínseca de la arquitectura occidental se mezclaba con la fascinación —a menudo experimentada con un sentimiento de culpa— por el exotismo oriental. A lo largo del siglo XIX, el Romanticismo dejó ya crecer libremente esta fascinación orientalista y otorgó carta de naturaleza a ese interés sesgado por lo árabe, creando las bases para que enseguida la arquitectura islámica reinterpretada pudiera servir de pretexto a algunas de las más interesantes elaboraciones estilísticas del eclecticismo arquitectónico de la segunda mitad de la centuria.

En esta historia del orientalismo arquitectónico contemporáneo la Alhambra jugó, como no podía ser menos, un papel muy especial, tanto en las descripciones e imágenes de los viajeros ingleses o franceses o en las ensoñaciones literarias de los escritores románticos (campos ambos no tan exhaustivamente estudiados y conocidos como a veces se piensa), como en el discurso arquitectónico propiamente dicho. Este último, con frecuencia diluido en el magma "orientalista" sin llegar a reconocerse su especificidad disciplinar, nos ofrece un itinerario que va desde las valoraciones dieciochescas de los intelectuales franceses de las Luces, los pensadores británicos (de Christopher Wren a los teóricos del *picturesque*) o los ilustrados españoles (Hermosilla, Jovellanos o Llaguno), a la crítica arquitectónica romántica

de Caveda o Pi y Margall y las inmediatas llamadas a una historia positivista de la arquitectura árabe, pasando por algunos hitos destilados por la propia cultura granadina, como es el caso de la interesante y no muy conocida obra de Simón de Argote o, ya en el último tercio del siglo XIX, de Rafael Contreras. Al mismo tiempo, el mito alhambrista no sólo se plasmó en el discurso escrito o visual, sino que terminó por impregnar a la propia arquitectura construida, dando origen a edificios más o menos inspirados en el monumento nazarí y directamente dependientes de ese "orientalismo" arquitectónico.

Resulta, así, que hay al menos dos (o más) historias diferentes y complementarias de la Alhambra: la de su construcción como palacio-ciudad de la Granada nazarí y la de su inserción (material e ideal) en el contexto totalmente diferente de la Granada cristiana de los últimos cinco siglos y, más tarde, en el imaginario arquitectónico occidental. Pero estas dos grandes "historias" tampoco constituyen bloques cerrados, sino que aparecen internamente fragmentadas y discontinuas. En primer lugar, como se señaló al principio, no hay una construcción de la Alhambra islámica como palacio único, ya que, frente a la imagen habitual unitaria del conjunto, es el resultado final de una sucesión de intervenciones con rasgos comunes pero también con fuertes diferencias internas, hasta el punto de que la cuestión de la unidad/fragmentariedad de la Alhambra nazarí es una de las principales cuestiones hoy en debate cuando se habla sobre el monumento granadino. Pero, del mismo modo, tampoco hay una Alhambra cristiana, sino al menos tres o cuatro momentos históricos claramente diferenciables: el de la realidad administrativa, militar y socioeconómica de los Reyes Católicos y los Austrias; el del "orientalismo" propiamente dicho, en sus distintas versiones, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX; el del tipismo folclorista, directamente arraigado en la imagen orientalista pero al mismo tiempo claramente diferenciable de la misma (algo no siempre comprendido), y

inspired to a greater or lesser extent by the Nasrid monument and directly dependent upon this concept of architectural "orientalism".

It appears that there are at least two (or more) different and complementary histories of the Alhambra: firstly, that of its construction as the palace-city of Nasrid Granada and secondly, that of its material and ideological integration into the totally different context of the Christian Granada of the past five centuries and subsequently into western architectural imagination. But these two great histories do not constitute solid blocks due to internal fragmentation and discontinuity. In the first place, as has already been pointed out, the Islamic Alhambra was not built in one phase as a single palace and its standard image as a unified complex is in fact the final result of a succession of interventions with some common features but also with strong internal differences, to the extent where the question of unity vs.

fragmentation of the Nasrid Alhambra has become one of the hottest points of debate when discussing the monument. In the same way, there is no one Christian Alhambra either, but rather at least three or four clearly differentiated historical periods: the administrative, military and socio-economic reality of the Catholic Kings and the Austrians; "orientalism" itself in its different versions from the late 18<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> centuries; the folklorist wave which dominated most of the 20<sup>th</sup> century, directly rooted in the orientalist image but at the same time clearly set apart from it (a fact which is not always appreciated); and finally, the Alhambra of mass tourism which, apart from experiencing the obvious heritage-related problems concerning conservation and protection, is also witnessing an ever more evident conflict between true historical and scientific knowledge about the monument and the general tendency to dumb down history for easy consumption by the tourist industry, a problem which incidentally is common





Figura 1. H. Regnault, *Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada*, 1870.  
H. Regnault, *Ejecución sin juicio bajo los reyes moros de Granada*, 1870.

dominante a lo largo de casi todo el siglo XX<sup>1</sup>; y, finalmente, la Alhambra del turismo de masas, que plantea, aparte de obvios problemas patrimoniales de conservación y tutela, una tensión cada vez más evidente común, por lo demás, a muchos otros hitos del patrimonio histórico-arquitectónico, entre el verdadero conocimiento histórico-científico del monumento y la generalizada tendencia a la banalización de la historia para facilitar su consumo turístico.

Así, el conjunto de la Alhambra de Granada se configura, a partir del siglo XVI y prácticamente hasta nuestros días, como una de las más palpables piedras de toque de un nuevo modo de entender la historia de la arquitectura que, frente al privilegio tradicionalmente otorgado al "momento culminante", al hipotético instante ideal de terminación del monumento, que queda así congelado en el tiempo como objeto prioritario de estudio y a cuyo lado todas

las demás "historias" no constituirían sino excrecencias prescindibles, frente a todo ello, decíamos, esgrime la obligada atención al conjunto de la "vida de los edificios". Y sin duda uno de los aspectos más significativos de este segundo bloque de "historias de la Alhambra" es el protagonismo que comienza a desempeñar y no sólo en la Alhambra cristiana, sino

to many other important historical and architectural landmarks.

So, from the 16<sup>th</sup> century right up until recent history, the Alhambra complex has come to represent one of the most palpable touchstones for a new way of understanding the history of architecture which challenges the idea of the "culminating moment", the hypothetical instant at which a monument is completed which remains frozen in time as the primary object of study and alongside which other connected "histories" are considered merely dispensable sidelines. This new line of thought emphasises the need to pay more attention to "the life of buildings". And without doubt one of the most significant aspects of this second block of "Alhambra histories" is the leading role it begins to play as the archetypal image of a palace complex – not just the Christian Alhambra but also prior to 1492, for it cannot be forgotten that the Alhambra was already much more than the

architectural sum of its materials even in Nasrid times, when it also represented an ideal and a legend as can be seen in its poetic inscriptions. It was frequently cited as an example to formulate authoritative arguments in debates on developments in architectural thought, a fact which was really more connected with the demands of the latest debates themselves than with any supposed eagerness to record historical details objectively; it would be anachronistic to expect this in any case. Although it is clear therefore that the Alhambra of today can be analysed both in terms of its own history and also from the perspective of modern western architectural thought, it seems necessary and furthermore appropriate, given the current conflictive reality of modern day Granada and the ups and downs it has undergone in the construction of its historical image, to delve deeper into the subject of that privileged role played by its greatest monument in the evolution of this complex and much debated discourse now known as "orientalism".

también antes de 1492: no podemos olvidar que ya en época nazarí la Alhambra no es sólo un conjunto arquitectónico material, sino también una idea y un mito —como demuestran sus inscripciones poéticas—, la imagen ideal del conjunto palaciego, sirviendo como argumento de autoridad a desarrollos del pensamiento arquitectónico que tienen más que ver con las exigencias de los propios debates contemporáneos que con un hipotético afán de historización objetiva que sería anacrónico exigirles. Así, si resulta evidente que la Alhambra moderna puede ser analizada tanto desde su propia historia como desde la del pensamiento arquitectónico occidental moderno, parece necesario y, además, cada vez más oportuno desde la propia realidad conflictiva de la Granada actual y los avatares por los que atraviesa la construcción de su imagen histórica, profundizar en el conocimiento de ese papel privilegiado que asume el monumento granadino en el devenir de ese discurso complejo y fuertemente articulado que solemos denominar "orientalismo".

Pero hablar de "la Alhambra y el orientalismo arquitectónico" requiere una mínima reflexión previa en torno al "orientalismo" y su relación con la arquitectura y exige, ante todo, tener en cuenta que el "orientalismo" no es, en absoluto, un concepto delimitado y cerrado, sino más bien un discurso complejo, en evolución desde el siglo XVIII hasta finales del XIX, y que es difícil de definir porque uno de sus componentes más específicos es justamente una inestable mezcla de fascinación y descalificación. La conocida y polémica obra de Edward Said, de 1978, *Orientalism*<sup>2</sup>, ha analizado la construcción del "orientalismo" como un discurso occidental que crea un "Oriente" que, aunque imaginado, no es puramente ideal, ya que no se trata de una simple fantasía que sólo pertenezca al orden de la imaginación, sino de un conjunto amplísimo y diversificado de prácticas que se encuadran en un proyecto "cuyas dimensiones abarcan campos tan dispares como los de la propia imaginación"<sup>3</sup>. La siguiente

But a discussion on "the Alhambra and architectural orientalism" first requires a brief examination of "orientalism" and its relationship to architecture. First and foremost, it must be taken into account that "orientalism" is in no way a clearly defined and closed concept, but rather a complex discourse which gradually developed over the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, and which is difficult to define because one of its most significant characteristics is precisely this unstable mixture of fascination and rejection. Edward Said's well known and controversial work *Orientalism*<sup>2</sup> (1978) analysed the construct of "orientalism" as a western discourse which invents an "Orient" which, although partly imaginary, is not purely idealised, since it is not simply a fantasy which only exists in the imagination, but rather a widely defined and diverse set of practices framed within a concept "encompassing such disparate elements as those of the imagination itself".<sup>3</sup> The quotation from the aforementioned author succinctly sums up the extent of the

problem that architectural discourse faces: it finds its own space but is never independent – it is determined by other fields of thought.

Orientalism is not, therefore, a simple discipline or political theme passively reflected in culture, learning or the institutions, nor is it a long and vague collection of texts on the Orient; neither is it the representation or manifestation of some vile "western" imperialist conspiracy which attempts to oppress the "eastern" world. On the contrary, it is the infiltration of a certain geo-political awareness into some aesthetic, erudite, economic, sociological, historical and philological texts: it is the elaboration of a basic geographical distinction (the world is made up of two different halves, East and West) and also of a complete series of "interests" which do not only create orientalism itself but also keep it alive through its learned discoveries, its philological reconstructions, its psychological analyses and

cita del mencionado autor puede resumir muy bien la amplitud de una problemática en la que el discurso arquitectónico encuentra un lugar propio, pero nunca independiente sino **determinado** por otros órdenes del pensamiento.

Por tanto, el orientalismo no es una simple disciplina o tema político que se refleja pasivamente en la cultura, en la erudición o en las instituciones, ni una larga y difusa colección de textos que tratan de Oriente; **tampoco es la representación o manifestación** de alguna vil conspiración "occidental" e imperialista que pretende oprimir al mundo "oriental". Por el contrario, es la *distribución* de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la elaboración de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y también de una serie completa de "intereses" que no sólo crea el propio orientalismo, sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas; es una cierta voluntad o intención de comprender y en algunos casos de controlar, manipular e incluso incorporar, lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); es, sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un **intercambio desigual con varios tipos de poder**<sup>4</sup>.

Así, si retenemos esta idea de un difuso y complejo discurso orientalista que se plasma en un amplio y diversificado abanico de saberes y de prácticas, cada uno de estos campos adquiere su propia autonomía al integrarse en la problemática disciplinar y teórica **propia del mismo**. En cada ámbito concreto, las ideas derivadas del discurso orientalista

its geographic and sociological descriptions; it is a certain wish or attempt to understand – and in some cases to control, manipulate and even incorporate – that which is manifestly of another alternative or new world; it is, above all, a discourse which in no way corresponds directly to political power, but is produced and exists by virtue of an unequal exchange with various forms of power.<sup>4</sup>

Adhering to this idea of a diffused and complex orientalist discourse covering a wide and diverse range of fields of knowledge and practice, each one of these fields acquires a certain autonomy upon being integrated into the discourse's set of theoretical and classificatory problems. In each particular area, the ideas derived from the orientalist discourse form part of a specific intellectual construct, in constant evolution, within which they react with the force of other ideas. So in the development of architectural thought from the mid 18<sup>th</sup> century right up to the threshold of the 20<sup>th</sup>

century the different versions and images of "the oriental" – and among them, very specifically, those related to the Alhambra – would play a role which although not predominant was certainly far from insignificant, becoming fundamentally integrated into the great debate surrounding the role of history in the definition of contemporary architecture.

Above all, it is worth bearing in mind that it is in the 18<sup>th</sup> century, in the middle of the Enlightenment, when the groundwork is laid for many ideas and interpretations which are often hastily attributed to 19<sup>th</sup> century Romanticism. The reinterpretation of 18<sup>th</sup> century orientalism under new terms is one of the many questions which have forced us to reconsider the background theme of the complex relationship between the Enlightenment and Romanticism and, as G. Gusdorf put it, of "the birth of the Romantic conscience in the Age of Enlightenment".<sup>5</sup> Although there

pasan a formar parte de una construcción intelectual específica, en constante evolución, en el seno de la cual reaccionan con otras ideas-fuerza. Así, en el desarrollo del pensamiento arquitectónico desde mediados del siglo XVIII hasta el umbral del siglo XX las distintas versiones e imágenes de lo "oriental" y entre ellas, de manera muy específica, las relacionadas con la Alhambra, desempeñarán un papel ciertamente no predominante pero tampoco desdeñable, integrándose como parte fundamental del gran debate en torno al papel de la historia en la definición de la arquitectura contemporánea.

Conviene, antes que nada, recordar que es en el siglo XVIII, en el seno de las Luces, cuando se ponen las bases de muchas ideas y valoraciones que a menudo, apresuradamente, se atribuyen al Romanticismo decimonónico. La reconsideración sobre nuevas bases del orientalismo dieciochesco es una de las muchas cuestiones que han obligado a replantearse el tema de fondo de las nada simples relaciones entre Ilustración y Romanticismo y, como quería G. Gusdorf, del "nacimiento de la conciencia romántica en el siglo de las Luces"<sup>5</sup>. Aunque muchos interrogantes permanecen aún abiertos, ha quedado ya revisada la tesis del enfrentamiento, como fenómenos incompatibles y sucesivos, de Luces y Romanticismo, y la identificación exclusivista de las primeras con la "anticomanía" y del segundo con el medievalismo y el exotismo orientalista. Se insiste hoy, por el contrario, en la complejidad interna de ambos fenómenos y en la multiplicidad de interconexiones y coexistencias entre los mismos, con una ampliación de las fronteras conceptuales de las Luces que permita dar cuenta de la existencia de importantes episodios más "oscuros" que "iluminados" y de un cierto tipo de "medievalismos" u "orientalismos" en los que las consideraciones de orden estético resultaban inseparables del debate político y filosófico ilustrado.

are still many questions left unanswered, the thesis of a confrontation of the Enlightenment and Romanticism as incompatible and consecutive phenomena, and the exclusivist identification of the former with 'anticomanía' (a passion for antiquities) and the latter with medievalism and oriental exoticism, are ideas which have now been revised and discredited. Experts today emphasise instead the internal complexity of both phenomena, their coexistence and multiplicity of interconnections between them, with a widening of the conceptual boundaries of the Enlightenment to allow for the existence of episodes which seemed more "dark" than "enlightened" and for a certain kind of "medievalism" or "orientalism" in which concerns of an aesthetic nature were inseparable from learned political and philosophical debate.

In order to gain a full understanding of the architectural orientalism of the 19<sup>th</sup> century, we must therefore start with

the meditations of intellectuals of the Age of Enlightenment, who became involved in a political and moral discourse with much wider implications than those of the straightforward traditional Arabism of a philological order (a conflict between two types of "Arabism" which would be caricatured masterfully by Sciascia in *El archivo de Egipto (The Egypt Archive)*). Within the framework of the great debates of the Enlightenment, the distorted image of "the Arabic" provided metaphors and arguments and evoked images ranging from strict political contemporaneity (the relationships with the Sublime Gate or the North African States of the 18<sup>th</sup> century) to mythologized historical recollections such as the Islamic "domination" of Spain. The judgements meted out on Islamic architecture are often found at the heart of debates surrounding the nature of political power and the matter of despotism (the theme of "oriental despotism"), the "theory of the climates", social criticism based upon a comparative study of customs and form of government, the

Es necesario, pues, para la correcta comprensión del orientalismo arquitectónico del XIX, partir de las reflexiones elaboradas por los intelectuales de las Luces, que se insertan en un discurso político y moral de implicaciones mucho más amplias que las del simple arabismo tradicional de orden filológico (un conflicto entre dos "arabismos" que sería magistralmente caricaturizado por Sciascia en *El archivo de Egipto*). En el marco de los grandes debates de la Ilustración, la imagen deformada de *lo árabe* proporcionaba metáforas y argumentos y evocaba imágenes que iban desde la estricta contemporaneidad política (las relaciones con la Sublime Puerta o los Estados norteafricanos del XVIII) a recuerdos históricos mitificados como el de la "dominación" islámica de España. Los juicios vertidos sobre la arquitectura islámica se nos presentan a menudo en el seno de debates en torno a la naturaleza del poder político y la cuestión del despotismo (el tema del "despotismo oriental"), la "teoría de los climas", la crítica social a partir del estudio comparativo de las costumbres y las formas de gobierno, las relaciones entre la moral universal y la diversidad de las religiones reveladas, etc. Por citar tan sólo un caso significativo, la "polémica sobre el lujo", en la que intervinieron personajes de la talla de Melon, Voltaire, Diderot, Rousseau, Mandeville, David Hume o, en España, Campomanes, Jovellanos o Sempere y Guarinos, nos mostrará cómo el rechazo del lujo desmedido por parte de muchos *philosophes* se ve acompañado a menudo por una clara identificación del culpable: Oriente, y en especial el Oriente islámico (*ex Oriente luxus*, podría decirse, en lugar del antiguo tópico *ex Oriente lux*).

Sin embargo, aunque esté condenada al fracaso toda tentativa de un estudio de teoría arquitectónica que no tenga en cuenta toda esta serie de conexiones con otros ámbitos, tampoco deberíamos, en el otro extremo, desconocer el estatuto de amplia autonomía que desde Baumgarten a Diderot o Winckelmann, conquista "lo estético" en el

relationship between universal morality and the diversity of revealed religions, etc. To quote just one significant case, "luxury controversy" in which a number of personages of great stature intervened such as Melon, Voltaire, Diderot, Rousseau, Mandeville, David Hume and, in Spain, Campomanes, Jovellanos, or Sempere and Guarinos, would demonstrate how the rejection of excessive luxury on the part of many *philosophes* was often accompanied by a clear identification of the guilty party: the Orient, and especially the Islamic Orient (*ex Oriente luxus*, one might say, instead of the old expression *ex Oriente lux*).

However, although any attempt to study architectural theory without taking into account this series of connections with other fields is doomed to failure, we should not on the other hand ignore the far-reaching statute of autonomy which – from Baumgarten to Diderot or Winckelmann – dominates "the aesthetic" at the heart of Enlightenment

culture, nor the efforts of the protagonists of the new aesthetic movement to construct, for the first time, a complete historical philosophy in which it became necessary from the Age of Reason not only to explain the criteria which granted Greek art (Winckelmann, Le Roy, Stuart) or Roman art (Piranesi) its reputedly superior status, but also to recognise, as *philosophes*, the existence of a long series of artistic events which fell outside the classical tradition.

How, then, do we reconcile the unquestionable "anticomania" of most academics with the evident trend towards a new aesthetic appreciation of non-classical developments? The acknowledgement of the independent existence of Arabic architecture can be explained by bearing in mind that an intense love of antiquity now existed side by side with a new critical approach which allowed them to sift through this erstwhile monolithic conceptual block known as

seno de la cultura de las Luces, así como el esfuerzo de los protagonistas de la nueva estética por construir, por vez primera, un esquema histórico completo en el que se hacía necesario no ya tan sólo explicar desde la Razón los criterios que aportaban al arte griego (Winckelmann, Le Roy, Stuart) o romano (Piranesi) su postulada superioridad, sino también dar cuenta, como *philosophes*, de la existencia de grandes series de hechos artísticos ajenos a la tradición clásica.

¿Cómo conciliar, pues, la incuestionable "anticomanía" de la mayor parte de los ilustrados con el evidente abrirse paso de una apreciación estética de los episodios no clásicos? El reconocimiento de la existencia autónoma de la arquitectura árabe puede explicarse recordando cómo la intensidad del amor por la Antigüedad coexiste ahora con un nuevo sentimiento crítico que permite cribar el otrora monolítico bloque de "los Antiguos" y sobre todo reconocer, desde una nueva óptica histórica comparativista, la existencia de otras historias y culturas aparte de las del legado clásico, como terminará por plantear ya a finales del siglo XVIII la nueva historiografía de J. G. Herder.

Pero ya bastantes años antes, en 1721, en una Viena en la que la amenaza otomana era aún un recuerdo bien vivo, J. B. Fischer von Erlach había publicado su *Entwurf einer historischen Architektur*, especie de historia visual de la arquitectura entre cuyos grabados se incluían ya imágenes de construcciones islámicas, a partir de un criterio amplio que (aun manteniendo viva la vieja idea de las *maravillas del mundo*) admitía la legitimidad de cada nación para crear su propia arquitectura. En el Libro III del *Entwurf* ("Tercer Libro, de algunos edificios de los árabes y de los turcos, como también de la arquitectura persa moderna, siamesa, china y japonesa"), verdadero compendio de arquitecturas "exóticas",

"the Ancients" and above all to recognise, from a new historical comparative perspective, the existence of histories and cultures other than those of the classical legacy, as outlined in J. G. Herder's new historiography at the end of the 18<sup>th</sup> century.

But some years before this, in 1721, in a Vienna where the Ottoman threat was still well within living memory, J. B. Fischer von Erlach had published his *Entwurf einer historischen Architektur*, a kind of visual history of architecture in which images of Islamic structures were to be found among its etchings. The work employed wide criteria which acknowledged the legitimate right of each nation to create its own architecture, whilst still keeping alive the old idea of the *wonders of the world*. In *Entwurf* Book III ("Third book, of some Arabic and Turkish buildings, as well as the architecture of modern Persia, Siam, China and Japan"), a true compendium of "exotic" architecture, buildings are

featured from Constantinople (the mosques of Ahmed and Soliman, St Sophia, the cistern of Bin-bir-Direk), Hungary (the baths of Buda, the mosque of Pest) and, in two cases, from Arabia itself (the "holy square" of Mecca and the mosque of Medina), but no mention of the Alhambra just yet.

However, Fischer and many authors to follow relied heavily upon travellers' accounts of journeys the Orient and North Africa, which were becoming increasingly detailed, diverse and reliable (although they were far from having the "immediacy" of reportage which was often attributed to them), particularly from the late 17<sup>th</sup> century onwards when travelling to territories under Ottoman rule became easier. A new flow of travellers was now added to the previous handful of diplomats and travelling salesmen, a group of travellers who were more erudite, of an archaeological bent and dominated by intellectual concerns. And, although these true journeys of "initiation" were mainly made in pursuance

aparecen edificios de Constantinopla (mezquitas de Ahmed y Solimán, Santa Sofía, cisterna de Bin-bir-Direk), Hungría (baño de Buda, mezquita de Pest) o, en dos casos, de la propia Arabia (la "plaza sagrada" de La Meca y la mezquita de Medina), aunque no todavía la Alhambra.

Tanto Fischer como muchos autores posteriores se nutrían, por otro lado, de las relaciones de los viajeros a Oriente y al norte de África, cada vez más amplias, diversificadas y fidedignas (aunque distan mucho de poseer esa "inmediatez" de reportaje que a veces se les ha atribuido), sobre todo desde que, desde finales del siglo XVII, se facilita el viaje a los territorios bajo dominio otomano. A los raros viajes de diplomáticos o comerciantes se añade ahora un nuevo flujo erudito, arqueológico y dominado por las preocupaciones intelectuales. Y, aunque estos viajes verdaderamente "iniciáticos" perseguían sobre todo el redescubrimiento de la arquitectura griega y no entraba en el orden de sus prioridades el detener su mirada sobre la islámica, la literatura de viajes de las Luces, consternada por la falta de sensibilidad de los turcos hacia los gloriosos restos del pasado griego, va dando fuerza a una idea que es trasunto directo, en el terreno artístico, de la teoría política del "despotismo oriental": la de "los árabes" como *enemigos de las artes*. Una idea que podría sintetizarse en una afirmación de uno de los grandes protagonistas del debate arquitectónico ilustrado, Julien-David Leroy:

"Sería un error imputar a los atenienses en general el haber destruido un número considerable de los bellos edificios que ornaban su ciudad y que habrían subsistido largo tiempo si la barbarie no hubiese acelerado su ruina. Este reproche no debe hacerse más que a los que profesan la religión mahometana y no a los cristianos; porque si aquellos, por un

of the rediscovery of Greek architecture and pausing to reflect upon the Islamic did not fall within their set of priorities, travel writings during the Enlightenment, which express consternation for the lack of Turkish sensitivity towards the glorified remains of the Greek past, reinforced an idea which is the direct artistic derivative of the political theory of "oriental despotism": that of the Arabs as *enemies of the arts*. This idea can be summed up in a statement by one of the leading protagonists in learned architectural debate, Julien-David Leroy:

"It would be a mistake to blame the Athenians in general for destroying a considerable number of the beautiful buildings which graced their city and which would have survived a long time had barbarism not accelerated their ruin. This reproach should only be levelled at those who profess the religion of Mohammed and not to the Christians; for if the former mutilate all the figures which

fall into their hands on religious principle, the latter, on the contrary, do all they can to conserve them out of respect for their antiquities."<sup>6</sup>

In France, the negative view of Islamic art was directly connected to the *philosophe's* criticism of the frivolities of Rococo or the "showing-off" of which Gothic architecture was accused. The *arabesque* is, alongside *chinoiseries*, the main guilty party responsible for *rocaille* culture in the eyes of D'Alembert or Jacques-François Blondel, and it evokes an ethically and artistically repulsive world in which, like in the Ottoman harems, unproductive and unhealthy sensuality and moral and aesthetic degeneracy go hand in hand. If in the Encyclopaedia Diderot draws an image of the Arabs as a people dominated by fanaticism, "voluptuousness" and war, in the same collective work the Chevalier de Jaucourt, greatly influenced by the Montesquieu of the *Lettres persanes*, considers the *bizarrie* of Arabic architecture to

principio de religión, mutilan todas las figuras que caen en sus manos, éstos, por el contrario, por respeto hacia sus antigüedades, hacen todo lo posible por conservarlas<sup>6</sup>”.

En Francia, la visión negativa del arte islámico aparece directamente conectada a la crítica de los *philosophes* contra las frivolidades del Rococó o a las vacilaciones de que es objeto la valoración de la arquitectura gótica. El *arabesque* es, al lado de las *chinoiseries*, el gran culpable, a ojos de D'Alembert o de Jacques-François Blondel<sup>7</sup>, de la cultura de la *rocaille* y evoca un mundo ética y artísticamente rechazable en el que, como en los serrallos otomanos, se dan la mano la sensualidad improductiva y enfermiza y la degeneración estética y moral. Si Diderot traza en la *Enciclopedia* una visión de los árabes como pueblo dominado por el fanatismo, la “voluptuosidad” y la guerra, en la misma obra colectiva el Chevalier de Jaucourt, muy influido por el Montesquieu de las *Lettres persanes*, considera la *bizarrierie* de la arquitectura árabe como producto natural de una sociedad marcada por el despotismo, la pereza y la indolencia: en el artículo “Sophie, Sainte” considera a los turcos como “enemigos de las artes” y en “Serail” el palacio del Serrallo de Constantinopla es descrito como un cúmulo desordenado de estancias fruto del capricho de los sucesivos sultanes. El Serrallo es, para Jaucourt, un conjunto irracional desde el punto de vista de la *distribution* y marcado por la exageración y el dispendio, pero que, en definitiva, conviene muy bien a la pereza oriental, ya que “gentes que no temen más que al trabajo pueden encontrar su felicidad en lugares en los que no hay nada que hacer”<sup>8</sup>.

En este contexto, la arquitectura islámica se presenta a menudo asociada a la gótica, lo que le lleva a compartir el destino contradictorio de esta última<sup>9</sup>, haciendo posible que, pese al juicio globalmente negativo, quepan también revalorizaciones parciales,

be a natural product of a society characterised by despotism, laziness and indolence: in the article *Sophie, Sainte* he considers the Turks “enemies of the arts” and in *Serail* the palace of the Harem of Constantinople is described as a disorderly jumble of rooms at the mercy of the whims of successive sultans. The Harem is, for Jaucourt, an irrational social grouping from the point of view of *distribution*, characterised by excessiveness and extravagance, but which is certainly very convenient for oriental laziness, since “people who fear nothing except work can find happiness in places where there is nothing to do”.<sup>8</sup>

In this context, Islamic architecture is often associated with the Gothic, which leads it to share the contradictory destiny of the latter,<sup>9</sup> meaning that in spite of the globally negative opinion there was still room for re-evaluations of a partial, momentary and - most importantly - begrudging

nature, as the obvious feelings of discomfort which accompanied most of these revisions of opinion were clearly indicative of the dissolution of previous convictions regarding the universality of classicism. The association between the birth of the Gothic movement and Islamic architecture had already been discussed by Christopher Wren in his 1713 *Report* on the restoration of Westminster Abbey and in his *Parentalia* (posthumous work from 1750), and from this moment it is almost omnipresent in the British architectural culture of the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries. Without going into great detail regarding this matter, we can cite one important example brought to our attention by T. Raquejo<sup>10</sup>: the *Essays on Gothic Architecture* (1800), a collective work consisting of four essays, of which two defend “Saracenic” theory and the other two refute it. Some authors, such as Stephen Riou (1756) and William Warburton (1769), had even postulated that the Gothic movement had originated specifically from Spanish Arabic architecture.



momentáneas y, lo que es más importante, las más de las veces acompañadas de un claro sentimiento de malestar, síntoma claro de disolución de las viejas certezas sobre la universalidad del clasicismo. La asociación entre el nacimiento del gótico y la arquitectura islámica había sido ya planteada por Christopher Wren, en su *Report* de 1713 sobre la restauración de la abadía de Westminster o en sus *Parentalia* (obra póstuma de 1750), y a partir de entonces la hallamos casi omnipresente en la cultura arquitectónica británica de finales del XVIII y principios del XIX. Sin podernos detener en este aspecto de la cuestión, recordemos tan sólo un ejemplo sobre cuya importancia ha llamado la atención T. Raquejo<sup>10</sup>: los *Essays on Gothic Architecture* (1800), obra colectiva compuesta de cuatro ensayos, de los que dos defienden la teoría "sarracénica" y otros dos la niegan. Algunos autores, como Stephen Riou (1756) y William Warburton (1769), habían postulado incluso la idea del origen del gótico concretamente a través de la arquitectura árabe española. Varias décadas más tarde podremos encontrar una muestra de lo pertinaz de estas tesis en el artículo "Moorish Architecture" que el arabista español Pascual Gayangos, residente en Londres, redacta en 1839 para *The Penny Encyclopaedia*.

Semejantes planteamientos encuentran eco y reciben nuevas formulaciones en la Francia del XVIII por parte de teóricos de la arquitectura como J.-L. de Cordemoy y J.-F. Blondel. Ya en 1687 Jean-François Félibien había hecho mención (aunque con errores, sintomáticos del alto grado de desconocimiento existente al respecto) a la arquitectura árabe española en su importante *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*. Es, sin embargo, el abate Jean-Louis de Cordemoy quien establece, a principios del nuevo siglo<sup>11</sup>, la estrecha unión entre gótico y arquitectura islámica. Diferenciando entre gótico "antiguo" y "moderno" (el actual gótico en sentido estricto), atribuye al origen árabe

Several decades later a Spanish Arabist living in London, Pascual Gayangos, would provide us with an example of the persistence of this theory in his article "Moorish Architecture", written for *The Penny Encyclopaedia* in 1839.

Similar arguments were echoed and reformulated in 18<sup>th</sup> century France by theorists of architecture such as J.-L. de Cordemoy and J.-F. Blondel. In 1687 Jean-François Félibien had already made mention of Spanish Arabic architecture (although with errors, which were symptomatic of the widespread ignorance concerning this matter at the time) in his important work *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*. However, it was the abbé Jean-Louis de Cordemoy who, at the turn of the new century, established the close relationship between the Gothic and Islamic architecture. Drawing a distinction between "ancient" and "modern" Gothic styles (with "modern" referring to our current concept of the Gothic in its

strictest sense), he attributes those particular features which render the Gothic aesthetically condemnable, despite its constructive achievements, to its Arabic origins – namely, ornamental superfluity, *bizarrierie*, a distancing from nature and a febrile and unchecked imagination. For Cordemoy, Arabic architecture is "extraordinary", with its double meaning of fascination and rejection, and it is in Spain where a clearer understanding of this association of the Gothic with the Arabic can be reached: it would suffice, he says, to compare the mosques of Fez with the cathedral of Burgos.

In 1750, the abbé Marc-Antoine Laugier's influential *Essai sur l'architecture* once again unites Gothic and Arabic architecture under a global criticism, in spite of the high emotional and functional value he places on the constructive aspects of Gothic architecture. Again drawing a distinction between "ancient" and "modern" Gothic, he classifies the former as *architecture gothique* and proposes

precisamente los rasgos que hacen que el gótico, pese a sus logros constructivos, resulte estéticamente condenable: superfluidad ornamental, *bizarrerie*, alejamiento de la naturaleza e imaginación febril y desbordada. Para Cordemoy, la arquitectura árabe es "extraordinaria", con el doble sentido de fascinación y rechazo, y es en España donde se plasma con más claridad esta asociación entre lo gótico y lo islámico: basta, dice, con comparar las mezquitas de Fez y la catedral de Burgos.

En 1750, el influyente *Essai sur l'architecture* del abate Marc-Antoine Laugier, pese a su alta valoración funcional y emocional de los aspectos constructivos de la arquitectura gótica, la unificaba una vez más con la islámica en una crítica global. Distinguiendo de nuevo entre gótico "antiguo" y "moderno", reserva para el primero la denominación de *architecture gothique* y propone para el segundo la de *architecture arabesque*: si el primer "gótico" es, lo mismo que la arquitectura islámica, prueba de barbarie, a los árabes, además, se puede imputar uno de los mayores defectos del gótico *arabesque*, el haber llevado la delicadeza y la ligereza hasta límites difícilmente compatibles con la razón<sup>12</sup>.

Este interés británico y francés por la arquitectura islámica, estrictamente arquitectónico y muy diferente al subsiguiente de los viajeros románticos pero sustrato indispensable del mismo, logró también a veces pasar del papel, el grabado o la pintura al ámbito de la arquitectura construida. Hay que recordar, por ejemplo, cómo en un cierto sector de la aristocracia francesa la "turquería" se convirtió a finales del siglo XVIII en una moda que llevó a disponer en algunas residencias privadas estancias "a la turca"; barrida por la Revolución, esta moda reapareció, además, durante el Imperio porque permitía a las

for the latter the title *architecture arabesque*: if the first "Gothic" is, just like Islamic architecture, proof of barbarism, one can also impute one of *arabesque* Gothic's greatest defects to the Arabs - that of having taken the concept of delicacy and lightness to limits which are incompatible with reason.<sup>12</sup>

This British and French interest in Islamic architecture, which was strictly architectural and very different to the subsequent contributions of the romantic travellers but which nonetheless counted as indispensable groundwork, also managed at times to leap from the page, etching or painting into the field of constructive architecture itself. In a certain sector of the French aristocracy, for example, "la turquerie" became a fashion in the late 18<sup>th</sup> century which led some private residences to decorate a room in a "Turkish style"; swept away by the Revolution, the fashion then reappeared during the times of the Empire as it allowed the

new bourgeois elite to hark back to the most inoffensive aspects of the old regime. Its reappearance at this time also brought about its influence on upcoming Romanticism.

The Islamic also played a role in the development of the aesthetics of the picturesque garden, first in England and then in France. Minarets, kiosks, mosques and "Tartar" or Turkish tents all formed a part of this panoply of *fabriques* which converted these gardens of the senses into veritable tours initiation into the history of humanity. It is in this context, alongside the Tartar tent in the Désert de Retz or the mosque in Schwetzingen park, that we now come across the first reference to the Alhambra from the paradigms of an architectural orientalism still perfectly integrated into the debates of the Enlightenment: the "Alhambra" built by William Chambers in 1758, in Kew Gardens near London (Fig. 2). Chambers' exoticism was expressed above all in his defence of the model (or rather, supposed model) for the

nuevas élites burguesas enlazar con la parte más inofensiva de las maneras del antiguo régimen, y permitió así el engarce con el inminente Romanticismo.

Lo islámico también tuvo un papel en el desarrollo de la estética del jardín pintoresco, primero en Inglaterra y luego en Francia. Minarettes, kioscos, mezquitas o tiendas "tártaras" o turcas formaron parte de toda esa panoplia de *fabriques* que convertían a estos nuevos jardines de la sensibilidad en verdaderos recorridos iniciáticos por la historia humana. Junto a la tienda del Desert de Retz o a la mezquita del parque de Schwetzingen, hallamos ya en este contexto la primera referencia a la Alhambra desde los paradigmas de un orientalismo arquitectónico aún perfectamente integrado en la problemática de las Luces. Se trata de la "Alhambra" edificada en 1758 en los jardines de Kew, cerca de Londres, por William Chambers (fig. 2). El exotismo de Chambers se plasmó sobre todo en su defensa del modelo (o más bien supuesto modelo) de los jardines chinos, cuyo recuerdo se perpetúa en la célebre pagoda que aún subsiste en Kew. Pero, en esa especie de tapiz para el despliegue de las más variadas arquitecturas que es el *picturesque garden* había también lugar para otro tipo de exotismos más soñados que conocidos: Chambers, que conocía bien China, nunca estuvo en Granada y su "alhambra" no es más que una evocación oriental fantasiosa (a cuyo diseño colaboró el suizo Henry Müntz, que sí había estado en nuestro país pero no en Granada), una muestra de un islam fabuloso al que no se concede el beneficio de la exactitud histórica.

En la España de la Ilustración, la actitud hacia la arquitectura islámica presenta puntos en común con las valoraciones francesas, pero especificidades derivadas tanto del muy diferente peso político e ideológico de la cuestión islámica como, de manera más concreta, por la presencia

Chinese gardens, most remembered for its famous pagoda which remains there to this day. But in that display setting of the *picturesque garden*, perfect for exhibiting the most varied architecture, there was room for the indulgence of other types exotic fantasies which were more fabricated than experienced at first hand: Chambers, who knew China well, never went to Granada and his "Alhambra" (on whose design the Swiss Henry Müntz also collaborated, who had been to our country but not to Granada) is no more than the expression of an orientalist fantasy, an example of a mythical Islam which cannot be granted historical accuracy.

In the Spain of the Enlightenment, the attitude toward Islamic architecture was in some ways similar to the French perspective, but with certain qualifications involving the context of a very different political and ideological appraisal of the Islamic question and more specifically the existence of numerous examples of this type of architecture on Spanish

soil, and most notably among these, the Alhambra, which was shortly set to conquer and gain absolute predominance in the field of orientalist expression. In spite of all this, it is indicative that Islamic architecture should play such a minor role in the two most important historiographic works in late 18<sup>th</sup> century Spain: those of Antonio Ponz and Eugenio Llaguno. In Ponz's *Viaje de España* (published in 18 volumes from 1772 to 1794), the scarcity of references to the Islamic is somewhat noticeable, especially considering the untiring commitment made by the secretary of the San Fernando Academy to compiling an artistic inventory, to the extent where it can only be regarded as a profound and deliberate ignorance. (On the other hand, as we will soon see, Ponz's ignorance is in sharp contrast with the interest shown by the San Fernando Academy itself in the Arabic antiquities of Cordoba and Granada.) On the few occasions when they are mentioned, Arabs are depicted as the destroyers of the glorious Roman past and creators of narrow cities and

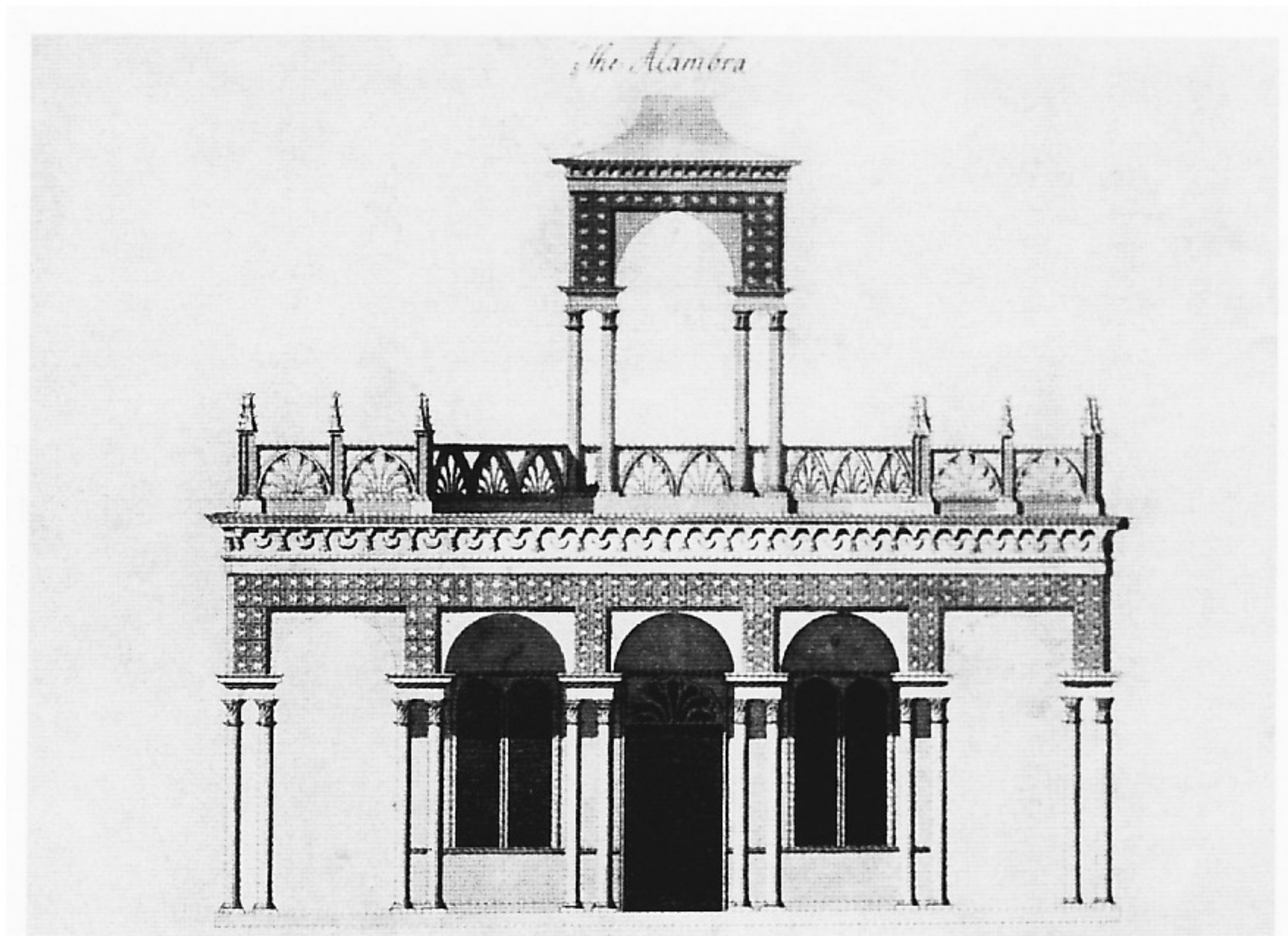


Figura 2. William Chambers. Dibujo para el pabellón de la Alhambra en los jardines de Kew, Londres, hacia 1760. William Chambers. Drawing for the Alhambra pavilion in Kew Gardens, London, c. 1760.

"small-minded" architectural styles whose few praiseworthy traits are systematically attributed to the Romans. The only exception he makes in a positive sense is the Great Mosque of Cordoba, describing it as "magnificent" and dedicating the greater part of books XVI and XVII of his *Viaje* to it, although he largely limits himself to transcribing what Ambrosio de Morales had written two centuries before, which shows an early appreciation of the Islamic among some intellectuals of the Spanish Renaissance. Unfortunately, as far as Granada and the Alhambra are concerned, *Viaje de España* breaks off just as Ponz was entering Granada and he promised in his next letters to make an artistic description of the city. The 18<sup>th</sup> and final volume (posthumous, completed by his nephew José Ponz) begins in Cadiz and after following the Cadiz and Malaga coastlines and passing up through Osuna and Antequera, ends up in Alhama, placing the last letter and the final words of the work in a Granada which was crying out to be explored and recorded.

Although Ponz's work had a rather militant way of understanding Spanish architecture, built upon the juxtaposition of periods of "light" and "shadows", it was still essentially what we would call "travel writing" and lacked the

discursive structure and form of a true "history". The first real "history of architecture" by periods was attempted by another great learned Spanish figure, Eugenio Llaguno de Amirola, but he himself did not manage to complete this ambitious undertaking. It was finished off by Juan Agustín Ceán Bermúdez, who rather than limiting himself to organising and publishing Llaguno's papers actually contributed a large amount of material from his own meticulously archived and documented historical and artistic research. The final result of this overhaul was the *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, finally published in 1829 despite it being mostly written in the final decades of the previous century. The proposed layout of the work, presented in the *Discurso Preliminar* (Preliminary Discourse), divided Spanish architecture into ten different "periods", the fifth of which was to be dedicated to Hispano-Arabic architecture. However, this preview of the program was seemingly overlooked as the work developed and it certainly bears no relevance to the final published version, for no further specific references to Islamic monuments are to be found anywhere in Llaguno's original notes or in Ceán Bermúdez's ample contributions. Brief reflections from the *Discurso Preliminar* put forward a contradictory opinion: while Muslim

sobre suelo hispano de numerosas muestras de aquella arquitectura, y entre ellas, de manera muy destacable, una Alhambra que en poco tiempo va a conquistar un predominio absoluto en las evocaciones orientalistas. Pese a todo, es sintomático que la arquitectura islámica desempeñe un papel mínimo en las dos construcciones historiográficas más importantes de la España de finales del XVIII: las de Antonio Ponz y Eugenio Llaguno. En el *Viaje de España* de Ponz (publicado en dieciocho volúmenes entre 1772 y 1794), la escasez de referencias a lo islámico resulta notoria cuando se piensa en la incansable actividad de inventario artístico llevada a cabo por el secretario de la Academia de San Fernando, hasta el punto de que tenemos que pensar en un profundo y esencial desconocimiento deliberado, que contrasta, por otra parte, con el interés prestado por la propia Academia de San Fernando, como enseguida se verá, a las antigüedades árabes de Córdoba y Granada. Los árabes son para él, en las pocas ocasiones en que los menciona, destructores del pasado glorioso romano y creadores de ciudades angostas y arquitecturas "mezquinas", cuyos escasos aspectos apreciables son sistemáticamente atribuidos a los romanos. La única excepción en sentido positivo la constituye la mezquita de Córdoba, calificada de "soberbia" y a la que dedica una gran extensión de los libros XVI y XVII de su *Viaje*, aunque se limita en gran medida a transcribir lo escrito dos siglos antes por Ambrosio de Morales, buen ejemplo de la precoz apreciación de lo islámico por algunos intelectuales del Renacimiento español. Pero, en lo que respecta a Granada y a la Alhambra, hay que lamentar que el *Viaje de España* se interrumpa justo cuando Ponz se encontraba ya en Granada y prometía en sus siguientes cartas la descripción artística de la ciudad. El tomo XVIII y último (póstumo, concluido por su sobrino José Ponz) se inicia en Cádiz y, tras recorrer el litoral gaditano y malagueño y pasar por Osuna y Antequera, termina en Alhambra, fechando la última carta y las palabras finales de la obra en una Granada que se aprestaba a recorrer y describir.

Aunque el libro de Ponz mostraba ya una manera militante (construida a base de la contraposición de períodos de "luces" y "sombras") de entender la historia de la arquitectura española, no dejaba por ello de ser un "libro de viajes" que carecía de la estructura y la forma discursiva de una auténtica "historia". La primera "historia de la arquitectura", por períodos, fue planteada por otro de los grandes ilustrados hispanos, Eugenio Llaguno de Amirola, cuyo ambicioso trabajo quedó, sin embargo, incompleto, siendo terminado por Juan Agustín Ceán Bermúdez, que no se limitó, sin embargo, a ordenar y publicar los papeles de Llaguno sino que aportó gran cantidad de noticias procedentes de sus propias investigaciones histórico-artísticas (en las que destaca su rigor en el trabajo archivístico y documental). Resultado final de esta reelaboración fueron las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, que no fueron publicadas hasta 1829, si bien su elaboración corresponde a las

últimas décadas del siglo anterior. En el proyecto de la obra que nos presenta su *Discurso preliminar*, la arquitectura española era dividida en diez "épocas", la quinta de las cuales se reservaba a la arquitectura hispanoárabe. Sin embargo, esta previsión programática quedaría desmentida en el desarrollo de la obra (al menos en la versión publicada): ni en las anotaciones originales de Llaguno ni en las amplias adiciones de Ceán Bermúdez volveremos a encontrar menciones específicas de los monumentos islámicos. Las breves reflexiones del *Discurso preliminar* nos ofrecen una valoración contradictoria: si la arquitectura musulmana posee "más arte e inteligencia" que la de los godos, su sincretismo la llevó a tomar elementos procedentes de Egipto (los "arcos puntiagudos") o Grecia (las columnas y capiteles), los cuales, sin embargo, fueron enseguida sometidos a deformaciones e insertados en un sistema ornamental lleno de adornos arbitrarios y confusos. La arquitectura islámica era culpable, sobre todo, de desconocer el equilibrio racional y las normas clásicas y mostrar, al mismo tiempo, los dos extremos condenables que se dan la mano: tosquedad y grosería en unos casos y refinamiento ostentoso y delirio ornamental en otros<sup>13</sup>. Por lo que respecta a la Alhambra, es simplemente citada en medio de una enumeración de los monumentos árabes de Granada (existentes y desaparecidos).

Ponz y Llaguno ejemplificaban un modelo de historia construida a partir de la idea de *progreso* y estructurada a base de la división entre períodos de luz (la España romana, el Renacimiento y la "resurrección" de las artes bajo Carlos de Borbón) y de oscuridad (la Edad Media —aunque con ciertas valoraciones positivas del gótico— y, sobre todo, el detestado "churriguerismo", marcado por el delirio, los excesos ornamentales y la muerte de la razón bajo el imperio de la fantasía desbordada). En este esquema, lo árabe ocupaba una posición ambigua en la que a los viejos anatemas contrarreformistas contra la "secta mahometana"

architecture possessed "more art and intelligence" than that of the Goths, its syncretism led it to adopt features from the architecture of Egypt (the "pointed arches") and Greece (the columns and capitals) which it then submitted to deformations before inserting them into an ornamental system full of arbitrary and confusing adornments. Islamic architecture was guilty, above all, of ignorance in the matters of rational balance and classical norms, and also of demonstrating two unforgivable extremes simultaneously: crudeness and vulgarity in some cases and ostentatious refinement and ornamental delirium in others." The Alhambra is simply mentioned in passing, in a list of the Arabic monuments of Granada (present and past).

Ponz and Llaguno proposed a model of history based on the idea of *progress* and structured by divisions into periods of light (Roman Spain, the Renaissance and the "resurrection" of the arts under Charles de Bourbon) and

darkness (the Middle Ages – although there were some positive evaluations of the Gothic – and above all, the detested "churrigueresque" style characterised by delirium, ornamental excess and the death of reason at the hands of unchecked fantasy). The Arabic occupies an ambiguous position within this scheme, as the old Counter-Reformationist anathemas against the "sect of Mohammed" merged with the new moral and aesthetic critique born of the Enlightenment concept of reason. But learned interest in the nation's historic past and in the study of its material remains, and an awareness that it would be impossible to ignore the Islamic legacy, were all determining factors in bringing about what is without doubt the most important landmark in 18<sup>th</sup> century study of Hispano-Arabic architecture: the expedition from Madrid sent in 1766 by the Academy to study the "Arabic antiquities" of Granada and Cordoba (most importantly, the Alhambra and the Great Mosque). The leader, military engineer, José de Hermosilla, was

venían a sumarse las críticas estético-morales elaboradas desde los nuevos planteamientos de la razón iluminista. Pero el interés ilustrado por el pasado histórico de la nación y el estudio de sus restos materiales y la conciencia de la imposibilidad de prescindir del legado islámico fueron determinantes en el que es sin duda el mayor hito dieciochesco en el estudio y valoración de la arquitectura hispanoárabe: la expedición enviada en 1766 desde Madrid por la Academia para estudiar las "antigüedades árabes" de Granada y de Córdoba (es decir, sobre todo la Alhambra y la mezquita), dirigida por el ingeniero militar José de Hermosilla, a quien acompañaban dos jóvenes arquitectos llamados a asumir un indiscutible protagonismo en la siguiente generación: Juan Pedro Arnal y, sobre todo, Juan de Villanueva. Las circunstancias de este viaje son excepcionales, pues no se trató del periplo privado de unos "curiosos", sino de una iniciativa oficial derivada de la aspiración institucional a organizar en España la enseñanza de la arquitectura sobre nuevas bases intelectuales y científicas ajenas al practicismo del mundo de los maestros de obras. El viaje se presenta, así, como una expedición específicamente arquitectónica tendente a proporcionar argumentos a las propuestas de reforma de la arquitectura, y es bien significativo que la Academia no considerara incompatible su pasión por la antigüedad grecorromana con el interés por los monumentos islámicos de Granada y Córdoba<sup>14</sup>.

Resultado de la labor desarrollada por Hermosilla y su equipo sería una extraordinaria documentación gráfica que dio lugar a la publicación (tras numerosas peripecias resumidas por Jovellanos en su *Informe sobre los monumentos de Granada y Córdoba*, de 1786<sup>15</sup>) en 1787 y 1804 de los dos volúmenes de las *Antigüedades árabes de España*. Los académicos realizaron gran cantidad de dibujos que habrían de servir de base a los grabados de la publicación definitiva. Su mirada abarcó todo el espectro arquitectónico,

accompanied by two young architects who were destined to play leading roles in the future development of this field: Pedro Arnal and, most importantly, Juan de Villanueva. The circumstances of this journey were exceptional, for this was not the wanderings of inquisitive laymen, but rather an official initiative born of an institutional aspiration to reorganize the teaching of architecture in Spain according to new intellectual and scientific theory rather than to the purely practical approach of master builders. This expedition was therefore specifically intended to provide arguments for proposed reforms in architecture, and it is highly significant that the Academy did not consider its passion for Greco-Roman antiquity to be incompatible with its interest in the Islamic monuments of Granada and Cordoba.<sup>14</sup>

The result of the valuable work carried out by Hermosilla and his team was an extraordinary graphic record which, after encountering a series of problems outlined by

Jovellanos in his *Informe sobre los Monumentos de Granada y Córdoba* (1786).<sup>15</sup> gave rise to the publication of the *Antigüedades árabes de España* in two volumes (1787 and 1804). The academics produced a great number of drawings which served as a basis for the illustrations in the final published edition. They recorded the whole architectural spectrum, from decorative detail and inscriptions to panoramic views of the Alhambra complex and the Islamic palaces, as well as making studies of Granada's two great Renaissance monuments - the Palace of Charles V and the Cathedral - with a noticeably even-handed approach which treated all these buildings on an equal footing. However, the contrast between the exactitude with which the existing parts of the Alhambra were documented and the attempt they made to design a rebuild for the ideal complex according to an ideal is somewhat revealing: it was clearly impossible for them to understand the internal logic of the Arabic palace architecture, a fact which becomes clear when we come

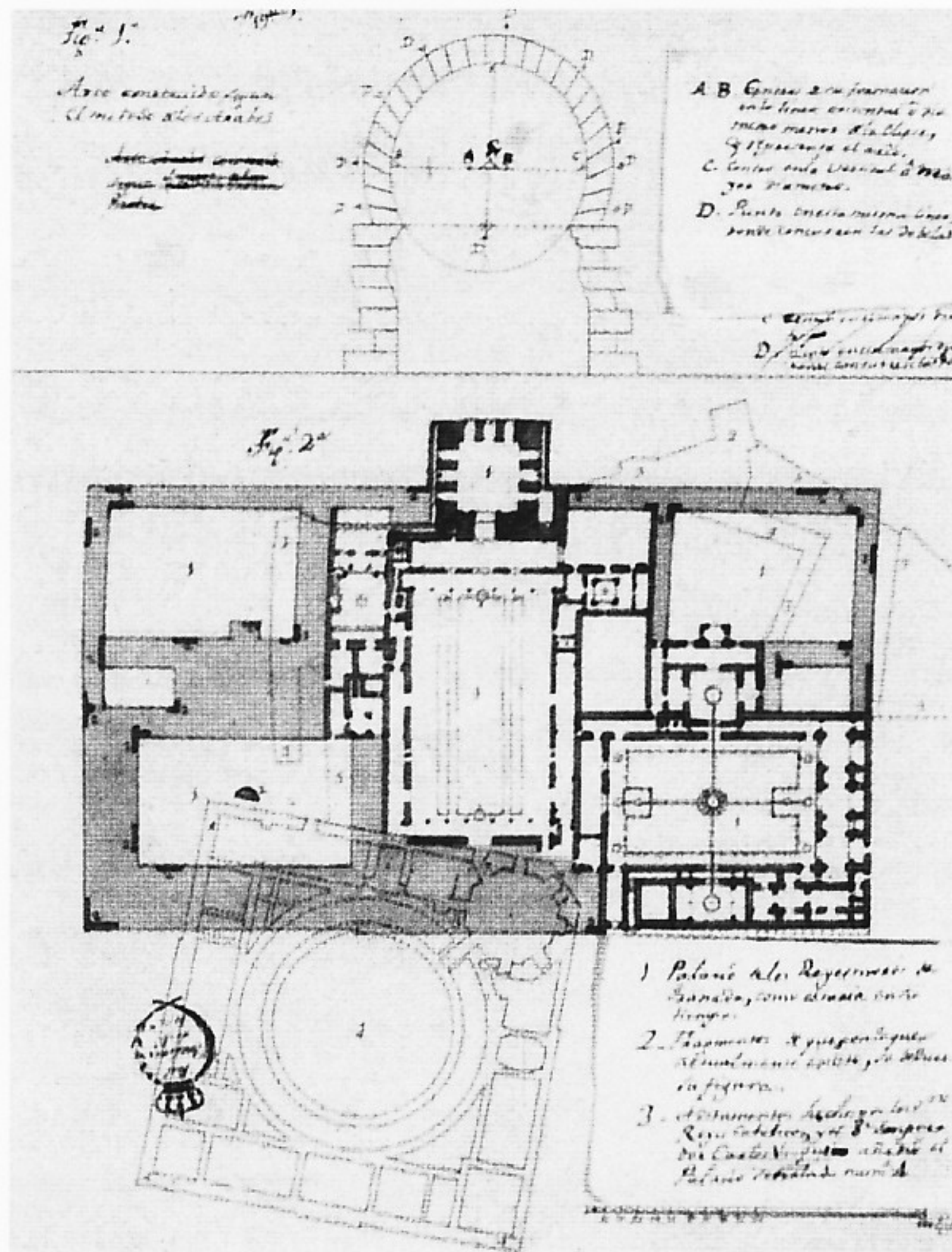


Figura 3. José de Hermosilla. Dibujo con reconstrucción hipotética de los palacios de la Alhambra, 1766. José de Hermosilla. Drawing with hypothetical reconstructions of the palaces of the Alhambra, 1766.

across a plan – next to an exact drawing of the Comares and the Lions Rooms – for two further courtyards which are practically symmetrical and would have converted the Comares Palace into the central axis of a symmetric structure bearing an uncanny resemblance to the ground plan of El Escorial, a building greatly venerated by the vast majority of Spanish architects of the Enlightenment (Fig. 3). In spite of this, Hermosilla's text<sup>16</sup> explaining the drawings recognised, in theory, the idea that the Alhambra was "an aggregate of various buildings" of "a very irregular shape". This brief text also criticises the repetition and monotony of the Alhambra's architectural features<sup>17</sup> and, consequently, of Islamic architecture in general, as well as its ornamental excesses and the extravagant nature of a lot of its decorative elements, although he generously concedes that it is "graceful",<sup>18</sup> a quality of secondary importance. However, as an engineer Hermosilla does show an appreciation of its purely structural aspects, unlike many others who considered it fragile and structurally weak: "But although this form of construction may appear unsafe in both matters, in fact a constant union and solidity can be observed in all its arches which, whether they bear great weight or very little, show no sign of stress or cracks".

The academics' official research was set against the backdrop of a city in which history and architecture were not simply the concerns of the erudite, for they had been adapted into political controversies surrounding the image of Granada itself, giving rise to such unenlightened episodes as the archaeological falsifications of Juan de Flores y Odouz, who was determined to demonstrate the Roman origins of the city at all costs.<sup>19</sup> It comes as no surprise, then, to find that in the second half of the 18<sup>th</sup> and the beginning of the 19<sup>th</sup> centuries, alongside the elite culture of Madrid's official circles, there were also interesting contributions from the heart of Granada-based culture. General questions on the architectural aesthetics of the Enlightenment became embroiled in a particular set of local problems brought about by vicissitudes of Granada's own history, casting their own hue on interpretations of the Alhambra

In Granada in 1764, for example, Juan Velázquez de Echevarría published his *Paseos por Granada y sus contornos*,<sup>20</sup> a Peripatetic fictitious dialogue between a "granadino" (a native of Granada) and an "outsider". The literary convention of contemplating the city from a high point takes us to the Watch tower (*torre de la Vela*) but, from



desde el detalle decorativo o las inscripciones hasta las grandes vistas de conjunto, incluyendo, por vez primera, una planimetría bastante exacta del conjunto de la Alhambra y de los palacios islámicos, así como, en un significativo plano de igualdad, de los dos grandes monumentos renacentistas de Granada: el palacio de Carlos V y la catedral. Sin embargo, resulta esclarecedor el contraste entre el alto grado de exactitud de los levantamientos de las partes subsistentes de la Alhambra y la tentativa de reconstrucción ideal del conjunto: la imposibilidad de comprender la lógica propia de la arquitectura palaciega islámica queda de manifiesto cuando encontramos, al lado del dibujo exacto de los cuartos de Comares y Leones, la hipótesis de otros dos patios prácticamente simétricos que hubiesen convertido el palacio de Comares en eje central de una construcción simétrica sospechosamente parecida a la planta de El Escorial (edificio objeto de veneración por parte de la gran mayoría de los arquitectos españoles de las Luces) (fig. 3). Pese a ello, el texto de Hermsilla<sup>16</sup> destinado a servir de explicación a los dibujos reconocía, en teoría, la idea de la Alhambra como "un agregado de varios edificios" de "irregularísima figura". Este breve texto critica, además, la repetición y monotonía de los elementos arquitectónicos de la Alhambra<sup>17</sup> y, por ende, de la arquitectura islámica en general, así como los excesos ornamentales y el carácter extravagante de muchos de sus ornatos, a los que no se escatima, sin embargo, el valor de segundo orden de "lo gracioso"<sup>18</sup>. Sin embargo, el ingeniero Hermsilla sabe apreciar, al contrario que otros muchos que tachan de frágil y constructivamente débil a la arquitectura islámica, los aspectos más estrictamente constructivos de la misma: "Pero aunque esta construcción parezca poco segura en ambas materias, se observa sin envargo una constante unión y solidez en quantos arcos existen en quien ni quiebra ni sentimiento alguno aparece sea mucho, sea poco el peso que sostengan".

La intervención oficial de los académicos se producía, sin embargo, en una Granada en la que la historia y la arqueología estaban bien lejos de ser simple ocupación de eruditos y se habían convertido en argumentos de la discusión política en torno a la propia imagen de la ciudad, dando lugar a episodios tan oscuros como el de las falsificaciones arqueológicas de Juan de Flores y Odouz en su empeño por demostrar a toda costa el origen romano de la ciudad<sup>19</sup>. No sorprende, pues, que al lado de la cultura de élite destilada desde los círculos oficiales de Madrid, podamos comprobar, en la segunda mitad del siglo XVIII y principios de la centuria siguiente, el interés de las reflexiones surgidas del seno de la cultura granadina y en las cuales las cuestiones generales de la estética arquitectónica de las Luces se insertan en una densa problemática local que, desde los avatares de la propia historia de Granada, terminará por aportar su propia coloración a las valoraciones de la Alhambra.

Así, en 1764 publicaba en Granada Juan Velázquez de Echevarría sus *Paseos por Granada y sus contornos*<sup>20</sup>, ficticio diálogo peripatético entre "un granadino" y "un forastero". El topos de la contemplación de la ciudad desde lo alto nos conduce a la torre de la Vela, pero, desde allí, los "muchos collados" que dificultan la visión unitaria de la ciudad (y configuran un anfiteatro "donde los moros representaron bien lastimosas tragedias") sustentan, al mismo tiempo, la identificación mítica de Granada con Roma, un tema ya presente en la literatura encomiástica contrarreformista<sup>21</sup>. La cuestión de la Granada romana que, como es sabido, aún fundamenta uno de los principales debates sobre la historia de nuestra ciudad, es, en efecto, el telón de fondo sobre el que se recorta la valoración de la presencia islámica y, de manera especial, de la Alhambra y, sin duda, hay que recordar aquí el nunca aclarado papel del propio Echevarría en los fraudes de Juan de Flores.

La Alhambra que Echevarría nos describe en sus "paseos" XIII al XXVII presenta, ante todo, una situación de ruina debido a tres factores de los cuales sólo uno era inevitable: el paso del tiempo, la escasa solidez de la arquitectura árabe y la desidia culpable de los propios granadinos. Pero, si la Alhambra adolece de una debilidad constructiva, que incumple el precepto vitruviano de la *firmitas* y ocasiona la necesidad de continuos y costosos reparos, su valoración se mueve en la tensión entre el reconocimiento culpable de una cierta belleza arquitectónica inferior y la condena global de la civilización de esos árabes "muy piratas o ladrones", "supersticiosos e hipócritas"<sup>22</sup>. Sus elogios a la arquitectura de la Alhambra se encuadran dentro de los límites de un tipo de belleza de segundo orden, derivada no del análisis racional sino del deslumbramiento producido en la inmediatez de los sentimientos y ligada a las ideas de lo maravilloso, lo voluptuoso, lo refinado, la "gallardía incomparable", "singular hermosura", "primor", "variedad": categorías, en suma, que nunca pueden alcanzar

here, the "many hills" which interrupt the view of the city landscape (and form the shape of an amphitheatre "where the Moors performed terrible tragedies") echo the mythical identification of Granada with Rome, a theme already present in the eulogistic literature of the Counter-Reformation.<sup>21</sup> The theme of Roman Granada – which, as we know, is still used as a starting point for debates concerning the history of our city – is effectively a backdrop against which opinions on the Islamic presence and especially the Alhambra are set; we must not forget Echevarría's example here and the as yet unclear role he may have played in Juan de Flores' acts of fraud.

The Alhambra, as described by Echevarría in his "walks" (*Paseos Nos. XIII and XXVII*), was in a state of ruin due to three factors, only one of which was inevitable: the passage of time, the scant solidity of Arabic architecture and the reproachable apathy of "Granadinos" themselves.

But if the Alhambra is prone to structural weakness which breaks the Vitruvian principle of *firmitas* and demands constant and costly repairs, opinions oscillate within the tension between the guilty acknowledgement of a certain inferior architectural beauty and a global condemnation of that civilization of Arabs, all "pirates and thieves", "superstitious and hypocritical".<sup>22</sup> His eulogies to the architecture of the Alhambra are framed within the limits of a type of beauty of a secondary order, derived not from rational analysis but rather from an immediate dazzling of sensations, and linked to concepts of splendour, voluptuousness, refinement, "incomparable elegance", "singular loveliness", "exquisiteness", "variety" – categories, in short, which could never aspire to the supreme values of classical aesthetics but can nevertheless provoke a certain type of aesthetic emotion more linked to the psychological mechanisms of wonder than to rational aesthetic thought. The most important fact is that despite his

los valores supremos de la estética clásica pero sí producir un determinado tipo de emoción estética más ligada a los mecanismos psicológicos del asombro que a la reflexión estética racional. Importa, pues, sobre todo el hecho de que, pese a su hostilidad visceral a todo lo que representa el islam, pueda Echevarría defender la existencia de una especificidad propia de la arquitectura islámica, como se aprecia, por ejemplo, cuando comenta la distribución de los pisos altos del Patio de los Arrayanes<sup>23</sup> o cuando describe el Patio de los Leones<sup>24</sup>.

En esa misma Granada, pero después de cuatro décadas que habían permitido la formación de una pequeña élite ilustrada, un destacado miembro de esa minoría, Simón de Argote, comenzó a publicar, en 1805, sus *Nuevos paseos históricos, artísticos, económicos-políticos por Granada y sus contornos*, una ambiciosa guía de la ciudad de la que, sin embargo, llegó a editar tan sólo dos volúmenes (1805 y 1807), más un tercero que estaba preparado para su distribución cuando el autor, afrancesado, tuvo que huir para siempre de Granada tras el breve período de dominación napoleónica de la ciudad<sup>25</sup>. Pero, aunque su proyecto quedó muy incompleto, los volúmenes editados se ocuparon, precisamente, de la Alhambra, proporcionándonos un verdadero compendio de la mirada tardoilustrada sobre lo islámico, en un discurso ya depurado de las adherencias contrarreformistas que aún lastraban el discurso de Echevarría.

En la Alhambra de Argote tienen ya cabida los nuevos discursos paisajísticos y científicos. La estética de lo pintoresco, llamada a amplios desarrollos románticos, aparece ya cuando el autor se muestra sensible (por ejemplo cuando describe las vistas desde la plaza del Aljibe o desde los balcones del salón de Embajadores) a la emoción estética que despierta la irregularidad de la alameda de la Alhambra, verdadero canto a la "renovación

deep hostility towards everything Islam represents, Echevarría was able to defend the existence of specific features of Islamic architecture, as can be seen for instance in his comments on the distribution of the upper floors of the Court of the Myrtles,<sup>23</sup> or his description of the Court of the Lions.<sup>24</sup>

Also in Granada, but after four decades had passed, allowing a small elite group of intellectuals to form, a distinguished member of this minority, Simón de Argote, began to publish in 1805 his *Nuevos paseos por Granada*, an ambitious guide to the city. Only two volumes had been published (1805 and 1807) and a third had been prepared for publication when the author, a supporter of the French, was forced to flee the city forever following the brief period of Napoleonic rule in Granada.<sup>25</sup> But although his project was not completed, the published volumes were dedicated specifically to the Alhambra, providing us with a true

compendium of the late Enlightenment perspective on the Islamic, within a discourse freed from those Counter-Reformationist prejudices which encumbered Echevarría's work.

In Argote's Alhambra new landscapist and scientific discourses are accommodated. The aesthetics of the picturesque, called into use in various Romantic discourses, surface when the author is aware of the aesthetic emotion awakened in him by the irregularity he notices on the walk through the Alhambra, such as when he describes the views from the Aljibe plaza or from the balconies of the Ambassador's Room, a true homage to the "annual renewal of nature". And the echoes of learned science, in this case of geology, are manifested in his interest in the materials used and their constructive and aesthetic properties. In this context, Argote (like Hermosilla) reiterates the standard accusation of the frailty

anual de la naturaleza". Y los ecos de la ciencia ilustrada, en este caso de la geología, revierten en un interés por los materiales de la Alhambra y sus propiedades constructivas y estéticas. En este campo, Argote repite la acusación habitual (con la de Hermosilla) de ligereza y debilidad de la arquitectura islámica: la Alhambra adolece de una mala calidad de construcción, como no podía ser de otro modo dada la esencial ignorancia científica de los árabes. Tal debilidad material es vista, además, como un trasunto de la propia falta de solidez del armazón político y social islámico, y produce, en fin, edificios que son sólo el "deslumbramiento de un pasajero y fútil esplendor". Esta falta de *firmitas* obliga, además, a continuas y costosas reparaciones y es causa de un permanente estado de ruina, pero de una ruina mezquina y material que nada tiene que ver con la sublime "poética de las ruinas", una ruina grosera y moderna fruto no tanto del tiempo cuanto de la mala calidad de la construcción y de la propia rapacidad humana<sup>26</sup>.

Argote no deja de hallar ciertas bellezas arquitectónicas parciales en la Alhambra. Los palacios nazaríes son sede de ese "refinamiento suntuoso" capaz de deslumbrar los sentidos pero que aparece inmediatamente asociado a la indolencia y la voluptuosidad<sup>27</sup>. En su descripción se repiten continuamente esos calificativos de "gracioso", "primoroso", o bien "mágico", expresión lingüística de un arte que puede cautivar pero que no resiste el análisis racional y que oscila siempre entre la apreciación intuitiva y el rechazo meditado. Caben, así, elogios concretos de diferentes partes del conjunto, como la puerta del Vino, la decoración de mocárabes de la sala de las Dos Hermanas<sup>28</sup> o, sobre todo, el salón de Embajadores, cuya magnificencia, con su artesonado "digno de admiración", arranca una de las pocas valoraciones positivas sin reservas de Argote. Caben incluso ejercicios de evocación mental imaginaria de un mágico esplendor perdido, como el del Patio de los Leones, donde "el

and weakness of Islamic architecture: the Alhambra suffers from poor build quality, which is hardly surprising considering the Arabs' lack of scientific knowledge. Furthermore, this material weakness is seen as a reflection of the lack of solidity within the Islamic social and political framework itself, and in the end it produces buildings which are merely the "dazzle of a passing and futile splendour". This lack of *firmitas* also creates a need for constant and costly repairs and is the cause of a permanent state of ruin, but rather than a sublime poetic kind of ruin brought about by the passage of time, this is seen as a paltry and material process, crude and modern, due to the poor quality of its construction and to human rapacity itself.<sup>26</sup>

Argote repeatedly finds a certain architectural beauty in parts of the Alhambra. The Nasrid palaces are a venue for this "sumptuous refinement" which dazzles the senses but is also immediately associated with indolence and

voluptuousness.<sup>27</sup> In his description terms such as "graceful", "exquisite", and even "magical" are constantly repeated, forming the linguistic expression of an art which captivates but does not stand up to rational analysis. He oscillates continuously between intuitive appreciation and meditated rejection of this art. We come across eulogies for certain specific parts of the complex, such as the Wine Gate, the 'honeycomb' or 'stalactite' decoration (*muqarnas*) in the Hall of the Two Sisters<sup>28</sup> and especially in the Hall of the Ambassadors, whose magnificence and "admirable" craftsmanship constitutes one of Argote's few unreservedly positive evaluations. At times he even indulges his imagination of a lost magical splendour, such as in the Court of the Lions, where "...the deranged spectator finds himself transported as if by magic to the most magnificent palaces of gold and crystal that a magical imagination could dream up in its wildest fantasies".<sup>29</sup> But his aesthetic appreciation of the Alhambra's architecture fails when he approaches it on a

espectador enagenado creería verse transportado como por encanto, a los más magníficos alcázares de oro y cristal; que una imaginación mágica puede inventar en el más brillante de sus delirios”<sup>29</sup>. Pero la apreciación estética de la arquitectura de la Alhambra cede cuando se llega al nivel de la consideración racional. Es en el terreno de los *modelos* donde Argote ajusta definitivas cuentas con el arte islámico a partir del parangón con el otro gran modelo presente en la Alhambra: el de la tradición clásica, representada por el palacio de Carlos V. Su “Paralelo del alcázar árabe, y palacio del emperador”<sup>30</sup> nos presenta a la Alhambra como un palacio sin regularidad ni comodidad, lleno de adornos quiméricos y repetitivos, verdadero resumen de una arquitectura mezquina, carente de elegancia, sublimidad, además de constructivamente débil. La Alhambra **impresiona** en una primera mirada, pero el gusto no es arbitrario y debe basarse no en el acaloramiento de la imaginación sino en la ponderación racional, so pena de caer en “este frío y estúpido entusiasmo, que nada siente a fuerza de admirarlo todo, dexándonos caer al fin en esta especie de parálisis del espíritu que nos hace indignos e incapaces de gustar de las bellezas reales”. En la Alhambra, tan pronto se recurre a los mecanismos de la razón “el encanto se desvanece, y en todas sus partes se ve como marcada la mano mezquina”.

Y a ello contribuye decisivamente la presencia del modelo alternativo de la arquitectura cristiana imperial. Si ésta ya había atraído en 1766 la atención de Hermosilla y su equipo, Argote, conocedor del trabajo de los académicos, expresa su discrepancia de fondo en cuanto a considerar la arquitectura árabe un posible modelo. Frente a la Alhambra, el palacio de Carlos V representa el verdadero modelo positivo, ejemplo de solidez, majestad, elegancia y buena ejecución, monumento perdurable, templo de desagravio a las musas en el mismo lugar de su profanación. **Tan sólo un gusto irreflexivo y no razonado puede explicar lo**

rational level. In the context of architectural *models* he makes his final assessment of Islamic architecture via a comparison with the great classical model of the Palace of Charles V. His “Parallel of the Arabic palace, with the Emperor’s palace”<sup>30</sup> the Alhambra is presented as a palace without regularity or convenience, full of fanciful and repetitive adornment, the perfect example of a paltry architectural style lacking in elegance and nobility, and also structurally weak. The Alhambra is impressive at first glance, but good taste is not arbitrary and should not be based on stimulating the imagination but rather on rational reflection, lest we fall into the trap of “that cold and stupid enthusiasm, which feels nothing because it admires everything, making us fall in the end into a kind of spiritual paralysis which makes us unworthy and incapable of appreciating real beauty”. In the Alhambra, as soon as we have recourse to reason “the enchantment disappears, and the paltry style of its art is revealed everywhere”.

The presence of an alternative model of Imperial Christian architecture contributes decisively to this view. Although in 1766 the Arabic architectural model had attracted the attentions of Hermosilla and his team, Argote, who was aware of their work, expressed his doubts regarding its validity. Next to the Alhambra, the Palace of Charles V represents a truly positive model of solidity, majesty, elegance and good execution, a lasting monument, a temple to the Muses to make amends for the desecration of the same spot. Only unthinking and unreasoned taste can explain the inexplicable – that people who were “equipped with all the knowledge necessary to make a judgement” should get carried away with eulogies to the Alhambra and that the Academy should even exhort “our Artists to make a study of this monstrous model”.

One last point of great interest in *Nuevos Paseos* is the fact that at the very beginning of the 19<sup>th</sup> century this

Figura 4. H. Swinburne, Patio de los Leones (de *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776, 1779*). H. Swinburne, Court of the Lions (from *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776, 1779*).

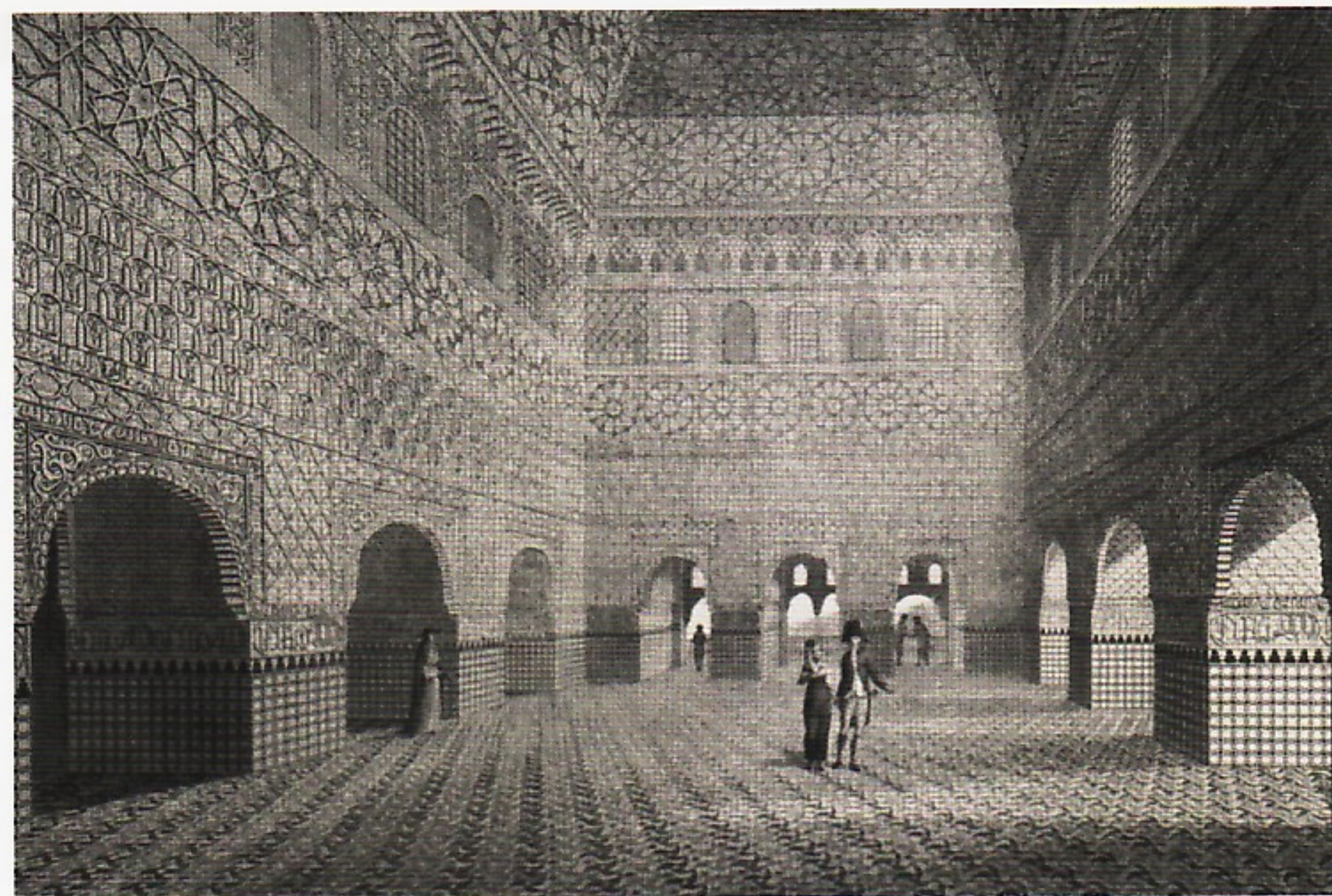
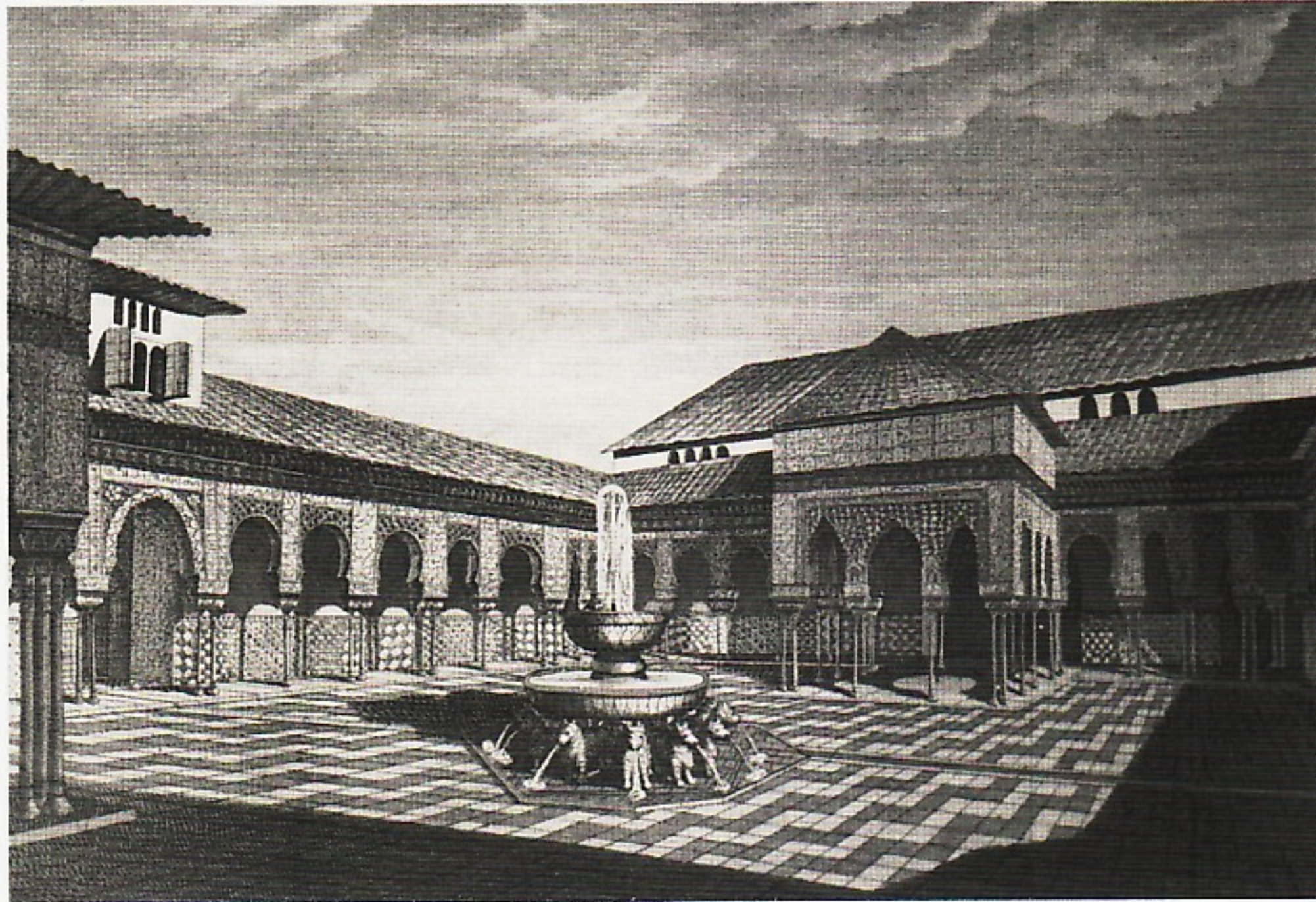


Figura 5. James Cavanah Murphy, Salón de Embajadores (de *The Arabian Antiquities of Spain*, Londres, 1815). James Cavanah Murphy, Hall of the Ambassadors (from *The Arabian Antiquities of Spain*, London, 1815).

inexplicable: que personas "adornadas de todos los conocimientos necesarios para juzgar" se deshicieran en elogios de la Alhambra y que incluso se exhortara por parte de la Academia "a nuestros Artistas al estudio de este monstruoso modelo".

Un último punto de gran interés en estos *Nuevos paseos... op. cit.*: el hecho de que esta apreciación relativa de la arquitectura islámica antigua pueda ya incluir, en estos momentos iniciales del siglo XIX, una reflexión anticipadoramente "orientalista" en el sentido político decimonónico. Y es que, según Argote, pese a las numerosas críticas de orden estético que se puedan hacer a la Alhambra, si la hubiera acompañado una cierta solidez constructiva podría demostrarnos cómo el pueblo árabe actual ("este inmenso pueblo, feroz, duro y apático, que en el día se consume baxo el sol ardiente del África") no es sino la degeneración de una cultura que en su momento fue mucho más civilizada y hoy completamente decaída.

Si la obra de Argote representa el canto del cisne de la problemática ilustrada, la primera mitad del siglo XIX contempla el desarrollo de la cultura romántica, uno de cuyos componentes esenciales es un nuevo orientalismo impensable sin el sustrato dieciochesco previo pero, al mismo tiempo, profundamente distinto. Escritores, artistas, viajeros, historiadores y teóricos del arte y de la literatura.

En esta creación de una muy determinada "imagen romántica de España", corresponde a los viajeros ingleses y franceses la parte principal en la elaboración de una nueva imagen de la Alhambra en la que la herencia de la razón ilustrada es sometida a la criba del sentimiento, desde el entusiasmo por el descubrimiento de un "Oriente" tan cercano que **para llegar a él bastaba con cruzar los Pirineos. En efecto, británicos —desde los precedentes**

relative appreciation of ancient Islamic architecture already includes "orientalist" lines of thought which are more in keeping with its later 19<sup>th</sup> century political sense. For Argote concedes that, despite the many aesthetic criticisms one can level at the Alhambra, if it had been built more solidly it would have demonstrated to us that the Arabic nation of his day ("...this immense, ferocious, tough and apathetic people who in the day bake under the African burning sun") was no more than a degenerate and fallen version of a far more civilized culture of the past.

While Argote's work represents the swan song for the concerns of the Enlightenment, the first half of the 19<sup>th</sup> century sees the development of Romantic culture. One of its essential components is a new type of orientalism which would have been impossible to conceive without its 18<sup>th</sup> century foundations but was nonetheless profoundly

different in nature: writers, artists, travellers, historians and theorists of art and literature.

Enthused by the discovery of an "Orient" so close to home that one only had to cross the Pyrenees to find it, English and French travellers, who played a leading role in the creation of a determinedly "romantic image of Spain", considered the Alhambra from a new perspective which sifted this legacy of learned reasoning through an emotional filter. The British (from the 18<sup>th</sup> century precedents of R. Twiss and, above all, H. Swinburne, to James Cavannah Murphy, David Roberts, Richard Ford and J.F. Lewis. "the Spanish Lewis" (Figs 4, 5 y 6)) and the French (Chateaubriand, Gautier, Girault de Prangey, Baron Taylor and Gustave Doré (Figs 7, 8 y 9)), as well as the significant role played by the North American Washington Irving, all contributed to the consolidation of a specifically Romantic way of viewing the Alhambra. On diverse levels ranging from Murphy's

Figura 6. David Roberts, Torre de Siete Suelos (de *Picturesque Sketches in Spain*, 1832 & 1833, Londres, 1837). David Roberts, Tower of the Seven Floors (from *Picturesque Sketches in Spain*, 1832 & 1833, London, 1837).

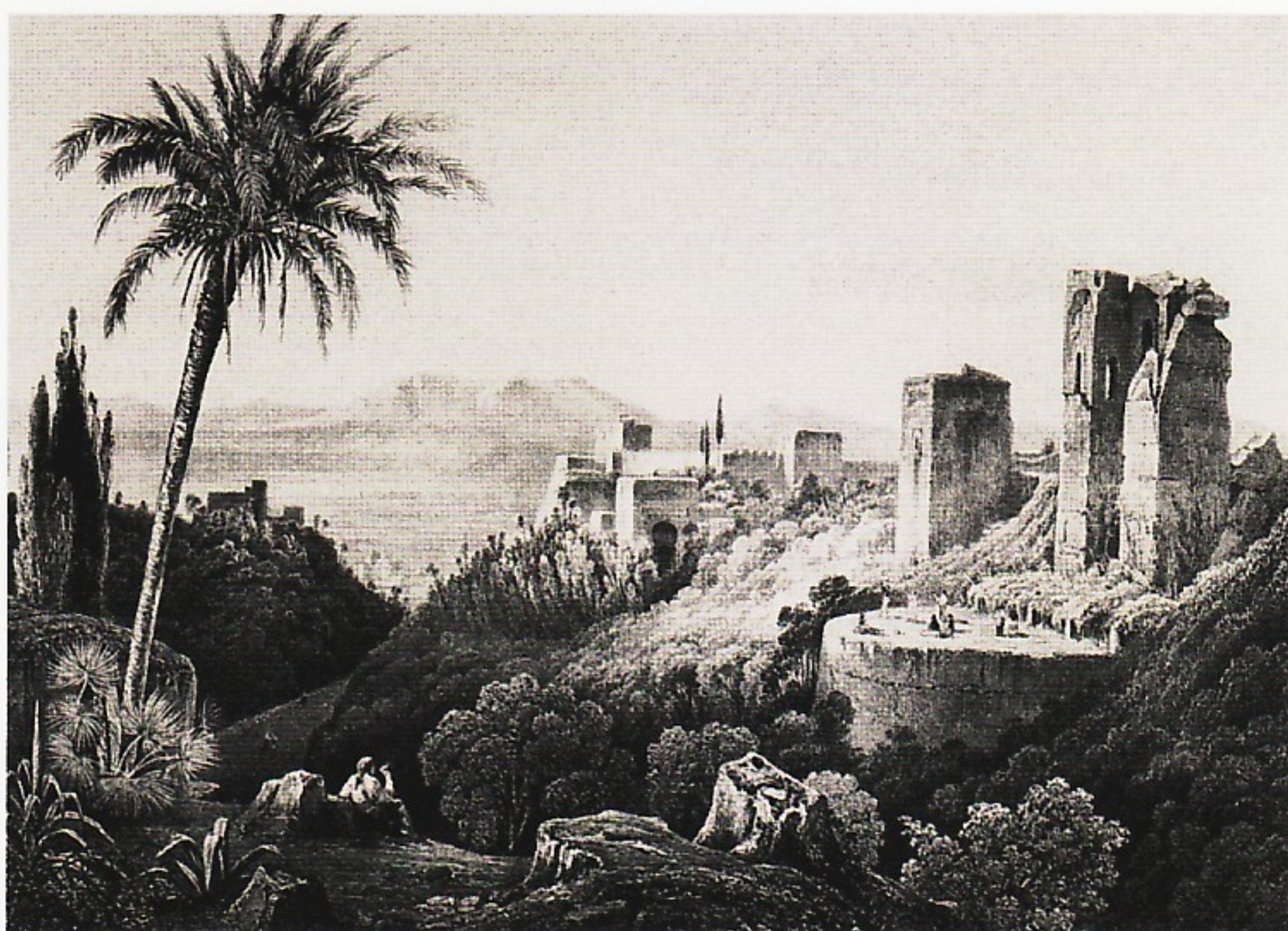


Figura 7. Girault de Prangey, vista de la Alhambra (de *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Sevilla et Grenade*, París, 1837). Girault de Prangey, view of the Alhambra (from *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Sevilla et Grenade*, Paris, 1837).



dieciochescos de R. Twiss o, sobre todo, H. Swinburne, hasta los de James Cavanah Murphy, David Roberts, Richard Ford o J. F. Lewis, "the Spanish Lewis" (figs. 4, 5 y 6)— y franceses —Chateaubriand, Gautier, Girault de Prangey, el barón Taylor o Gustave Doré (figs. 7, 8 y 9)—, además del muy relevante papel jugado por el norteamericano Washington Irving, contribuyen a la consolidación de una manera específicamente romántica de mirar la Alhambra. En dicha visión romántica, en diversos grados que van desde el "goticismo" de Murphy o la irrealidad de un David Roberts (que por momentos llega a recordarnos las ensoñaciones pictóricas de Caspar David Friedrich), hasta las exigencias de una mayor exactitud en la representación planteadas por Gautier y ejemplificadas en la obra de Girault de Prangey, quedarán progresivamente amputados los aspectos más estrictamente disciplinares de la arquitectura, resultando en cambio potenciada su consideración en términos emocionales<sup>31</sup>. Una mitificación poética de la Alhambra que no puede cargarse exclusivamente en el balance del Romanticismo como si se tratase de una pura invención decimonónica (recuérdese que ya la propia Alhambra nazarí presentaba originalmente, en sus programas epigráficos, la posibilidad de una lectura poética de la arquitectura), pero que podría muy bien sintetizarse tanto en la poética de lo legendario de los *Cuentos de la Alhambra* de Irving como en los conocidos versos de *Les Orientales* de Victor Hugo, escritos en 1827:

"La Alhambra, la Alhambra. Palacio que los genios  
han dorado como un sueño y llenado de armonías:  
fortaleza de almenas ondulantes y ruinosas.  
Donde se escuchan las mágicas sílabas de la noche.  
Cuando la luna, a través de los mil arcos árabes,  
siembra los muros de tréboles blancos".

Pero dejaremos de lado ahora la contribución de todos estos viajeros y estudiosos extranjeros para recordar que las décadas centrales del siglo XIX alumbran igualmente en España, en el marco del nuevo nacionalismo romántico, algunas grandes tentativas de reconstrucción historiográfica del arte y la arquitectura españoles. El discurso estrictamente histórico y el discurso literario-descriptivo de los viajeros comparten numerosos puntos, pero poco a poco se va construyendo un discurso propiamente historiográfico en el que las nuevas exigencias positivistas irán abriéndose paso por entre el emocionalismo y la exaltación literaria: no podemos olvidar que el orientalismo decimonónico se sustenta sobre ambos pilares.

En este panorama, en el que los textos se diversifican y al lado de los libros se registra la eclosión de las revistas artístico-literarias<sup>32</sup>, corresponde un papel destacado

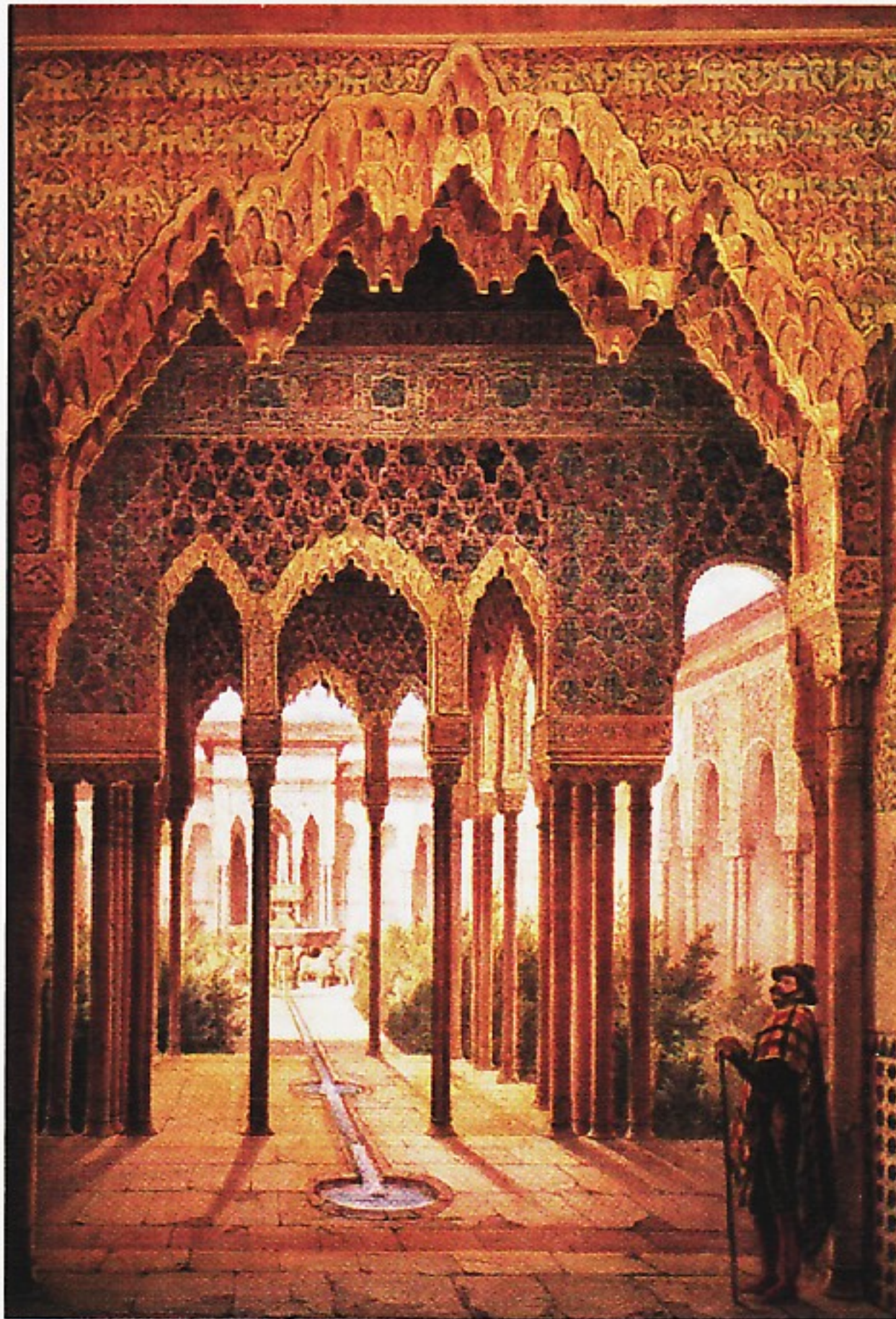


Figura 8. Barón Taylor, Patio de los Leones (de *L'Alhambra*, París, 1853, con litografías de Jean-Auguste Asselineau).  
Barón Taylor, Court of the Lions (from *L'Alhambra*, Paris, 1853, with lithographs by Jean-Auguste Asselineau).

Figura 9. Gustave Doré, *El ladrón de azulejos*, 1862.  
Gustave Doré, *The tile thief*, 1862.



"Gothicism" and David Roberts' unreality (which at times recalls the pictorial fantasies of Caspar David Friedrich) to Gautier's demands for more accurate representation exemplified by the works of Girault de Prangey, this new Romantic view progressively passed over the most strictly disciplinary aspects of architecture in favour of its evaluation in emotional terms.<sup>31</sup> The following is a poetic exaltation of the Alhambra which cannot be wholly attributed to Romanticism as if it were a purely 19<sup>th</sup> century invention (remembering that the Alhambra of the Nasrid era also presented the possibility of a poetic reading of the architecture in its epigraphs), but which could easily have been incorporated into the legendary poetic script of Irving's *Cuentos de la Alhambra* (*Tales of the Alhambra*) or in Victor Hugo's well-known verses in *Les Orientales*, written in 1827:

The Alhambra, the Alhambra. A palace which geniuses  
Have gilded like a dream and filled with harmony:  
Fortress of undulating and ruinous battlements.  
Where the magic syllables of the night are heard.  
When the moon, through a thousand Arabic arches,  
Sows the walls with white clover.

But let us now leave the contributions of all these travellers and studious foreigners to one side, and remember that the middle decades of the 19<sup>th</sup> century also saw many Spanish attempts at a historiographic reconstruction of their own art and architecture, within the framework of the new Romantic nationalism. The strictly historical discourse and the literary-descriptive discourse of the travellers have a number of features in common, but gradually a properly historiographic discourse developed in which new positivist concerns paved the way between emotionalism and literary exaltation, for it cannot be forgotten that 19<sup>th</sup> century orientalism is supported by both of these columns.

In this panorama, in which texts diversified and alongside books we witness the dawn of artistic and literary magazines,<sup>32</sup> José Caveda played a significant role. In 1848 he published his *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*,<sup>33</sup> in which Islamic architecture is discussed extensively in chapters X and XIV, with a clear sense of continuity as regards the efforts of Hispanic and European Arabism from the Age of Enlightenment onwards (citing the precedents of Jovellanos, Hermosilla and the *Antigüedades*, Casiri, Gayangos, Owen Jones, Laborde, Girault de Prangey, etc.). This idea of collective efforts does not exclude, however, the awareness of a strict differentiation between the concerns of an artist and an archaeologist<sup>34</sup>: the moment has finally arrived, says Caveda, to talk not only to the traveller and the artist but also to the true scholar, who demands a specialized kind of learning which goes beyond literary emotionalism and who is painfully aware of the scarcity of real knowledge on Islamic architecture.

The path was now laid open for the firm acknowledgment of the specific originality of Arabic architecture. Heir to the nomad's tent, it could no longer be

a José Caveda, quien publica en 1848 su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*<sup>33</sup>, en el que la arquitectura islámica es objeto de un amplio desarrollo que ocupa los capítulos X al XIV, desde un claro sentido de continuidad con respecto a los esfuerzos del arabismo hispano y europeo desde la época de las Luces (citando los precedentes de Jovellanos, Hermosilla y las *Antigüedades*, Casiri, Gayangos, Owen Jones, Laborde, Girault de Prangey, etc.). Esta idea de comunidad de esfuerzos no excluye, sin embargo, la conciencia ya de una estricta diferenciación entre los intereses del artista y el arqueólogo<sup>34</sup>: ha llegado por fin, según Caveda, el momento de hablar no ya sólo al viajero y al artista sino también al verdadero estudioso, que requiere un tipo de saber especializado que va mucho más allá del emocionalismo literario y que es dolorosamente consciente del escaso grado de conocimiento real sobre la arquitectura islámica.

Se abre paso, así, la afirmación rotunda de la originalidad específica de la arquitectura árabe. Heredera de la tienda del nómada, ya no puede entenderse como una aberración con respecto a la arquitectura clásica, y en su origen desempeñan un papel esencial esos elementos textiles que sólo unos años más tarde iban a constituir una de las bases de la teorización de Gottfried Semper<sup>35</sup>. La árabe es, sobre todo, una arquitectura original aunque mal conocida<sup>36</sup>, y esa originalidad deriva, para Caveda, declarado partidario del factorialismo de Hyppolite Taine, ante todo de su carácter de respuesta adecuada a unas condiciones ambientales: "En vano se pretenderá despojar a la arquitectura árabe de esta originalidad fantástica; emana de la naturaleza misma"<sup>37</sup>. Pero a ello se añade la especificidad de la arquitectura islámica de España, a la que trata de dotar, por vez primera, de una estructuración histórica interna, que hace derivar de las obras de Girault de Prangey y de Batissier, pero matizadas a partir de Amador de los Ríos (cuya *Toledo pintoresca*, recién aparecida, cita elogiosamente). La arquitectura islámica española se presenta dividida en tres períodos, evolucionando desde la rudeza bélica de los primeros tiempos al refinamiento delicado de la etapa final<sup>38</sup>, desde el carácter pesado y severo hasta lo risueño y delicado, en un recorrido que es también el de la conquista de una originalidad propia. Así, el primer período (mezquita de Córdoba y Medina Azahara) aún no es original y permanece apegado a lo romano-bizantino. El segundo, el de los taifas, almorávides y almohades, ofrece ya mayor personalidad, con más propensión a la pompa oriental y alejamiento de la tradición bizantina<sup>39</sup>. El tercero es, por último, el del esplendor de la Alhambra: "Es un producto de la civilización árabe que apenas se enlaza con lo pasado y que parece como la expresión del carácter de un pueblo original"<sup>40</sup>.

La Alhambra es, para Caveda, un producto histórico sólo posible en un Estado que, ante la decadencia política, opta por concentrarse en las artes del placer y convierte a Granada en "la ciudad más floreciente y culta no ya de la España mahometana sino del Asia y de Europa". La Alhambra, compendio de la andadura entera de la arquitectura islámica, es ya objeto de una valoración entusiasta y sin reservas, en la que a la reiteración de los habituales calificativos agrupados en torno al eje conceptual de "lo mágico"<sup>41</sup> se añade ahora una calibrada apreciación arquitectónica de los valores ornamentales (entre los que ocupa un significativo lugar el color), espaciales y constructivos (sobre todo las bóvedas de mocárabes). En la Alhambra,

"los edificios agrandan sus proporciones y parecen más ligeros y risueños; se cubren sus muros de almocárabes, matizados de oro, azul y bermellón, y brillan en todas sus partes los atauriques, los festones y frisos de azulejos, con variadas y singulares formas. Adquieren mayor esbelteza las columnas, pierden toda semejanza con las romanas"<sup>42</sup>.

regarded simply as an aberration with respect to classical architecture, and those textile elements which a few years later would serve as a basis for the theories of Gottfried Semper<sup>36</sup> played an essential role in this shift of opinion. The Arabic was above all an original style of architecture but as yet relatively unfamiliar,<sup>38</sup> and according to Caveda, a declared supporter of Hyppolite Taine's factorialism, it derived its originality mainly from an adequate response to certain environmental conditions: "Any attempt to rid Arabic architecture of its fantastical originality would be in vain; it emanates from Nature itself."<sup>37</sup> But he adds to this the specificity of Islamic architecture in Spain, and attempts to give it an internal historical structure for the first time, basing his framework on the work of Girault de Prangey and de Batissier, but with nuances derived from Amador de los Rios (whose then recently published work *Toledo pintoresca* is quoted with much praise). He divides Spanish Islamic Architecture into three periods, evolving from the military crudeness of early times to the delicate refinement of the final phase.<sup>39</sup> from the heavy and severe to the bright and delicate, in a story which recounts the conquest of its own originality. So, the first period (the Great Mosque of Cordoba and the Medina Azahara) is not yet 'original' and retains its Romano-Byzantine features. The second, that of the Taifas, Almoravids and Almohads, shows more character, with a propensity for oriental pomp and a split with Byzantine tradition.<sup>37</sup> The third and final phase is that of the splendour of the Alhambra: "It is a product of Arabic civilisation with few links to the past and it appears to be the expression of the character of an original people".<sup>40</sup>

For Caveda, the Alhambra is a historical product viable only in a State which, in the face of political decadence,

chooses to concentrate on the arts of pleasure, and it converts Granada into "the most flourishing and cultured city not just in Islamic Spain but in the whole of Asia and Europe". A compendium of the whole progress of Islamic architecture, the Alhambra is now regarded with unreserved enthusiasm, and the reiteration of the standard adjectives associated with the conceptual axis of "the magical"<sup>41</sup> are accompanied by a calculated architectural appreciation of its ornamental qualities (among which the role of colour is given much attention), and of its spatial and constructive aspects (especially the vaults of *muqarnas*). In the Alhambra, "...the buildings are of grander proportions and they seem lighter and brighter: the walls are covered with interlaced plaster designs (*almocárabes*) tinged with gold, blue and vermillion, and the stylised plant motifs (*atauriques*), festoons and tiled friezes shine all around with varied and unique forms. The columns are more slender and lose all resemblance to those of the Romans".<sup>42</sup>

Although in his inevitable comparison of the Islamic with the Gothic Caveda leans towards the latter mainly for constructive reasons,<sup>43</sup> his condemnation of the Arabic is not as strident as that of Argote and he still appreciates the "tenacity" of the thick adobe walls, the ingenious way of tying together the plant motifs or the craftsmanship in the plasterwork, which at times is not only ornamental but also strengthens the structure itself and, most importantly, forms the vast *muqarna* domes: for all its fantasy, luxury and voluptuousness, Arabic architecture is rational in its own way as it has not lost its awareness of climate nor structural requirements. And so the Palace of Charles V, which for Argote represented an ideal model, is now seen as and intrusion which stands out "...in a truly unpleasant manner,

Si en la inevitable comparación con el gótico Caveda se inclina por este último ante todo por razones constructivas<sup>43</sup>, la condena no es tan radical como en Argote y le permite apreciar la "tenacidad" de los gruesos muros de tierra, la ingeniosa manera de trabar en ellos elementos vegetales o la maestría en el uso del yeso, que a veces no es sólo elemento ornamental sino que da firmeza a la construcción y, sobre todo, forma las grandes cúpulas mocárabes; con toda su fantasía, lujo y voluptuosidad, la arquitectura árabe es, a su modo, racional ya que no ha perdido el sentido del clima ni de las exigencias constructivas. Y así el palacio de Carlos V, que para Argote tenía todo el valor de un *modelo*, es ahora visto como intrusión que contrasta "de un modo bien desagradable, su imponente y severo aspecto, con el liviano y risueño de las fábricas moriscas en sus alrededores levantadas".

La Alhambra ocupa también un papel protagonista en uno de los grandes hitos culturales de nuestro Romanticismo, la publicación colectiva *Recuerdos y bellezas de España* (fig. 10), iniciada en 1839 con el volumen dedicado a Cataluña y que, con textos de figuras tan significativas como José María Quadrado, Pablo Piferrer o Francisco Pi y Margall e ilustraciones de Parcerisa, trazó todo un itinerario sentimental de la arquitectura patria justo en el momento en que se comenzaba a tomar conciencia del riesgo de su desaparición. Si ya en el programa trazado por Piferrer en la introducción al primer volumen se presentaban en pie de igualdad las catedrales de Burgos y Toledo, la mezquita de Córdoba y la Alhambra, en 1850 se publica el tomo correspondiente al *Reino de Granada*, escrito por Francisco Pi y Margall (y que, como el resto de la serie, sería objeto de una reedición, con añadidos y nuevas ilustraciones, en 1885, en la colección titulada *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*).

with its imposing and severe character, against the lightness and delicacy of the Moorish works which surround it".

The Alhambra also plays a prominent role in one of the great cultural landmarks of our version of Romanticism, the collective publication *Recuerdos y Bellezas de España* (Fig. 10), begun in 1839 with a volume dedicated to Catalunya. With texts by such important figures as José María Quadrado, Pablo Piferrer and Francisco Pi y Margall and illustrations by Parcerisa, it traced a nostalgic itinerary through Spain's architectural heritage just at a moment when people were beginning to acknowledge the risk of it disappearing. In the plan outlined by Piferrer in the Introduction to the first volume the cathedrals of Burgos and Toledo, the Great Mosque of Cordoba and the Alhambra were all presented on an equal footing, and in 1850 the issue corresponding to the Kingdom of Granada, written by Francisco Pi y Margall, was duly published (like the rest of

the series, it was later republished with various additions and new illustrations in 1885 in the collection entitled *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*).

Pi depicts the political history of the Nasrid reign as a series of bloody vengeance, and oriental complacency, cruelty and treachery, compatible with the greatest aesthetic refinement and the most exquisite voluptuousness. The Alhambra is thus presented as the appropriate architectural backdrop for such a society and it is interpreted once more from the perspective of "the magical", with the Nasrid palaces serving as "the abode of pleasure and poetry" or the expression of the "ardent fantasies" of the Arabic nation.<sup>44</sup> But like Caveda he does not limit himself to emotional outpourings and he makes room for strict architectural analysis: the Alhambra will certainly always be "...that palace in which every stone is a legend", but at the same time "each courtyard and chamber is a lesson in the history

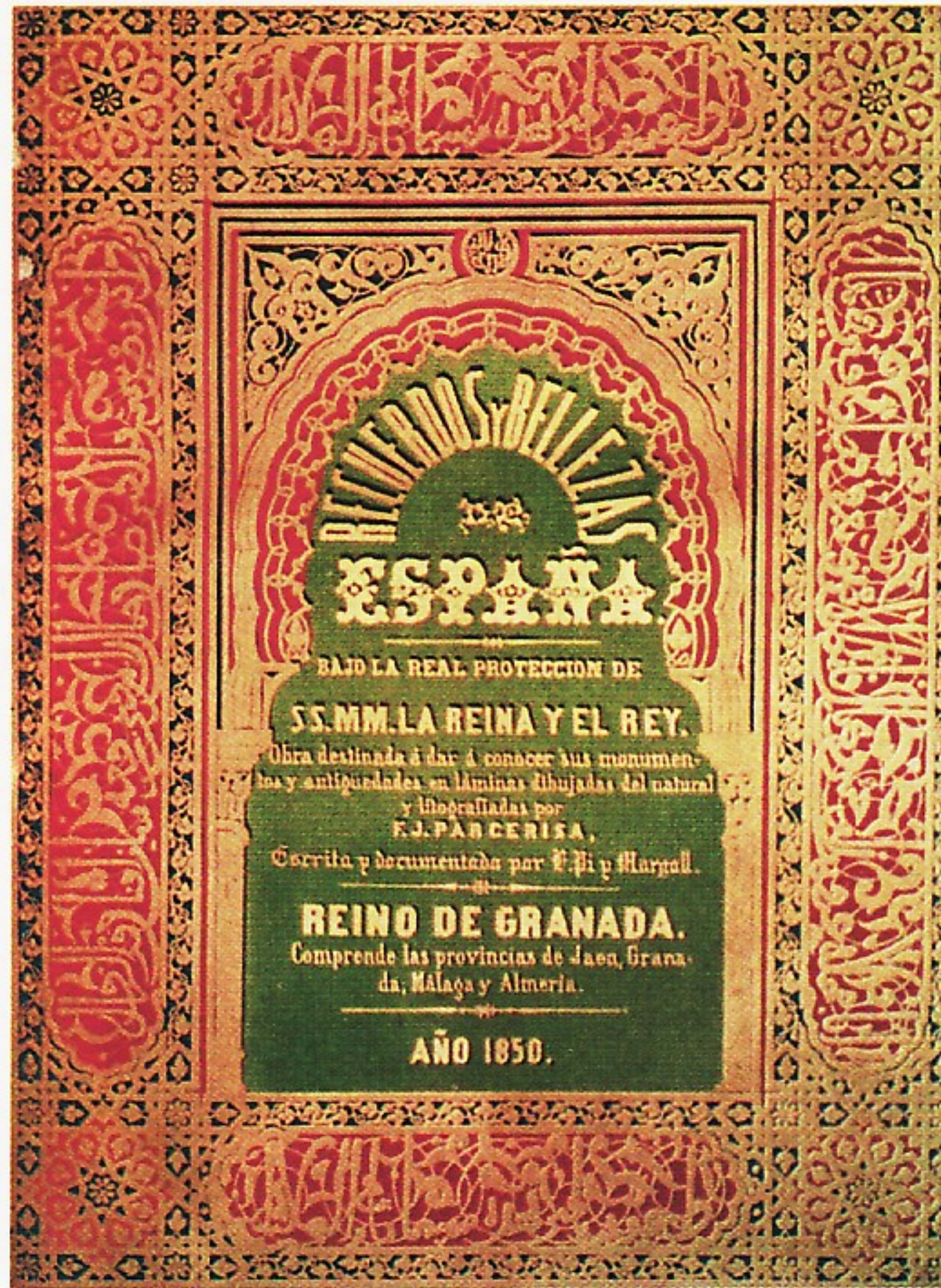


Figura 10. F. Pi y Margall y F. J. Parcerisa, *Reino de Granada de Recuerdos y bellezas de España*, 1850. Portada. F. Pi y Margall and F. J. Parcerisa, *Kingdom of Granada in Recuerdos y Bellezas de España*. Front cover, 1850.

of art" and its courtyards and room should be studied "as models of architecture". This implies the recognition of definitive aesthetic values in Islamic architecture, among which the use of colour plays a special role: "The Arabs used colour as a valuable resource: they tried to bring a certain enchantment, a certain magic to their monuments; and they achieved this both with colour and with their interlaced plasterwork, their tracery and their tiling".<sup>45</sup> For Pi, the Alhambra is not just a world of magical fantasy but also a concrete lesson in the wise usage of colour in architecture, and his assertions form part of the great 19<sup>th</sup> century debate on colour which constitutes the springboard for the Alhambrist Owen Jones' monumental contribution.

The geometry of the Alhambra can also provide us with lessons in architecture. Note, for example, the calculated ambiguity with which Pi describes the Court of the Myrtles: if in one sense it is a "sea of unfamiliar sensations", in another it gives rise to an analysis of Arabic architecture's own rationality in its play on different perspectives and points of view. The same can be said of the cupola of the Hall of the Abencerrajes, which had also been highly praised by Caveda: Pi talks of it with enthusiasm because underneath

its apparent capricious and colourful irregularity, its deceptive delirium, reason can be found expressed in its geometry, and according to the author nobody knew better than the Arabs how to "...enclose beauty and poetry within rigorously geometric forms".

Pi y Margall's reflections, however, are tainted with a certain melancholy which embodies one of the final versions of the theory on the poetry of ruins. He finds traces of the Alhambra's past history all over the place, the multiple marks of the passage of time which he would like to erase in order to freeze the monument in its original primordial state. And the topic of lament for its physical and material decadence slips into the mechanisms of poetic nostalgia. The traveller-artist-poet's visit to the Hall of the Ambassadors mixes admiration for what remains with regret for what has been lost, particularly with view to the loss of colour<sup>46</sup> and of numerous ornamental features, so that emotions are mixed and "...enthusiasm rapidly turns to despondency and pleasure to bitterness. Upon seeing so much desecration, upon noticing the lack of so many objects used for its beautification, upon considering that every century leaves its mark on it, it is easy to foresee its

La historia política del reino nazarí es narrada todavía por Pi como una trama de sangrientas venganzas, molicie, crueldad y perfidias orientales, compatibles con el mayor refinamiento estético y la más exquisita voluptuosidad. La Alhambra se nos presenta, así, como el marco arquitectónico adecuado para una sociedad semejante, y es entendida, una vez más, desde las categorías de "lo mágico", viendo en los palacios nazaríes la "morada del placer y la poesía" o la expresión de la "ardiente fantasía" del pueblo árabe<sup>44</sup>. Pero, al igual que en Caveda, ya no todo son efusiones emocionales, sino que hay lugar para el estricto análisis arquitectónico: la Alhambra nunca deja de ser, ciertamente, "ese palacio en que cada piedra es una leyenda", pero al mismo tiempo "cada patio y cada cámara [es] una lección para la historia del arte" y sus patios y salones deben ser estudiados "como modelos de arquitectura". Ello implica reconocer a la arquitectura islámica valores estéticos definidos, entre los cuales ocupa un lugar especial el color: "Los árabes encontraron en los colores un gran recurso: pretendieron comunicar cierto encanto, cierta magia a sus monumentos; y lo consiguieron tanto con los colores como con sus almocárabes, sus tracerías y sus alicatados"<sup>45</sup>. La Alhambra no es sólo un mundo de ensoñaciones mágicas sino una muy concreta lección de sabia utilización del color en la arquitectura, y las apreciaciones de Pi se insertan, así, en ese gran debate decimonónico sobre el color que constituye el terreno del que surge la monumental contribución alhambrista de Owen Jones.

También de la geometría alhambresca cabe extraer enseñanzas arquitectónicas. Véase, si no, la calculada ambigüedad de Pi al describir el Patio de los Arrayanes; si, por una parte, es "un mar de sensaciones desconocidas", por otro hay ya lugar para el análisis de la racionalidad propia de la arquitectura árabe en el juego de las distintas perspectivas y puntos de vista. Lo mismo puede decirse de la cúpula de los Abencerrajes, que tan valorada había sido también por Caveda, y que es elogiada ahora con entusiasmo porque, bajo la aparente irregularidad caprichosa y colorista, es decir, bajo un delirio que no es más que engañoso, se puede encontrar la razón expresada en la geometría, y nadie mejor que los árabes, según el autor catalán, han sabido "encerrar belleza y poesía en formas rigurosamente geométricas".

Las reflexiones de Pi y Margall se tiñen, sin embargo, también de una melancolía en la que podemos hallar una de las últimas versiones de la poética de las ruinas. Por todas partes encuentra en la Alhambra las huellas de la historia posterior, los múltiples rastros de un paso de los siglos que el autor quisiera anular para congelar el monumento en su estado originario primordial. Y el tópico del lamento por la decadencia física y material de la Alhambra se desliza hacia los mecanismos de la nostalgia poética. La visita del viajero-artista-poeta al salón de Embajadores mezcla la admiración por lo existente y el lamento por lo perdido,

y de manera muy especial, la desaparición del color<sup>46</sup> y de numerosos elementos ornamentales, de forma que las emociones se mezclan y

“se convierte pronto el entusiasmo en abatimiento y el gozo en amargura. Al observar en ella tantas profanaciones, al advertir la falta de tantos objetos como la embellecieron, al considerar que cada siglo va dejando en él su huella, se presiente fácilmente su futura ruina; y entonces, ay, entonces todo respira allí melancolía”<sup>47</sup>.

Y lo mismo ocurre en el Patio de los Leones<sup>48</sup>.

Pero Pi alcanza su máximo tono elegíaco al narrar las desventuras de la Alhambra en época moderna y constatar a cada paso el contraste entre el esplendor pasado y la mezquindad presente. La conquista de 1492 o la llegada de un emperador “orgullosa” que “aplamará con la inmensa mole de su palacio los más hermosos salones de la Alhambra”<sup>49</sup> son hechos humanos a los que parece colaborar la propia naturaleza que, con sus terremotos, parece haberse contaminado del afán destructivo de los hombres. Y sobre todo lamenta de manera muy especial la presencia en la Alhambra de una nueva población que nada tiene ya que ver con los creadores del monumento, nefasta por su ignorancia e indigna de habitar el sagrado recinto. El contraste entre el deslumbrante pasado y la indignidad de sus actuales habitantes es de nuevo un tema recurrente<sup>50</sup>. A la decadencia física y moral de la Alhambra corresponde, además, el “abatimiento” de Granada, auténtica ciudad fantasma en la que lo único de valor que queda es la evocación de su glorioso pasado y el pintoresquismo de su naturaleza, pero no la realidad presente. Si el viajero ama la naturaleza y el pasado, dice Pi, que vaya a Granada, donde encontrará con qué satisfacer tales anhelos, pero “si buscáis la animación febril de nuestro siglo [...] volved porque no os esperan sino horas de fastidio”<sup>51</sup>.

future ruin; and then, ah, and then – everything there will sigh in melancholy”<sup>47</sup>. Similar comments are made about the Court of the Lions.<sup>48</sup>

But Pi reaches his most elegiac tones upon narrating the Alhambra’s misfortunes in modern times, describing at every step its past splendour compared to its present poverty. The 1492 conquest or the arrival of a “proud” Emperor who would “crush the most beautiful Halls of the Alhambra with the immense mass of his palace”<sup>49</sup> are human events with which even Nature itself, contaminated by the destructive bent of man, seems to collaborate with its earthquakes. And above all he particularly regrets the presence of the Alhambra’s new inhabitants, who had nothing to do with the creators of the monument and were harmful due to their ignorance and unworthy of occupying this sacred place. The contrast between the glorious past

and the indignity of its current inhabitants is another recurring theme.<sup>50</sup> Furthermore, the Alhambra’s physical and moral decline corresponds with the “degradation” of Granada, and authentic ghost town where the only thing of value remaining is the memory of its glorious past and its picturesque character, but certainly not its present reality. If a traveller loves nature and the past, says Pi, he should go to Granada, where he will find fulfilment for such longings, but “...if you are looking for the feverish activity of our century [...] then come home for nothing awaits you there but hours of boredom”.<sup>51</sup>

Most importantly in Pi’s work, however, is that alongside the principal axes of Romantic aesthetic discourse we also find a novel preoccupation for the establishment of historical accuracy, demanding that every piece of information on a building or a monument is based



Lo significativo es, sin embargo, cómo al lado de los ejes principales del discurso estético romántico encontramos también en Pi una novedosa preocupación por la fundamentación de la veracidad histórica, exigiendo que toda noticia acerca de un edificio o monumento se base en contrastables datos documentales y no en tradiciones cuestionables. Si tan sólo cuatro años antes Nicolás Magán había podido defender desde las páginas del *Semanario Pintoresco Español* el carácter inofensivo de las leyendas populares en torno a un edificio y el valor de ornato y poesía con que embellecían a la historia<sup>52</sup>, ahora, cuando Pi se enfrenta al cúmulo de leyendas en torno a los abencerrajes, se pregunta: "Mas, ¿es cierto?, ¿no miente acaso la tradición? Detente fantasía"<sup>53</sup>. Si Caveda había exigido ya diferenciar el verdadero estudio histórico de las efusiones literarias, el "detente" de Pi adquiere aquí todo el valor de inauguración de una nueva época intelectual.

La estricta contemporaneidad desde la que habla Pi de la Alhambra tiene, además, otra novedosa consecuencia: la aparición de la cuestión de las restauraciones, que comienza a convertirse en un tema candente justo en esas décadas centrales del siglo XIX que ven aparecer la moderna preocupación por la salvaguarda del patrimonio y la constitución de los elementos de un discurso teórico al respecto<sup>54</sup>. Si dos años antes Caveda constataba que algunas de las salas de la Alhambra se encontraban "ya alteradas por las recientes restauraciones"<sup>55</sup>, el texto de Pi y Margall presenta también referencias a estos incipientes problemas, que serán amplificadas en la segunda edición de la obra, e incluyen toda una serie de alusiones críticas a la nefasta labor de los restauradores y "enjabelgadores" [sic]. Una crítica negativa de la cual, sin embargo, el catalán exceptúa a las conocidas y polémicas restauraciones realizadas por Rafael Contreras<sup>56</sup> en los baños: "La restauración de estos aposentos debida al señor Contreras es acertada y magnífica.

on documentary evidence which can be compared and contrasted, and not on questionable traditions. If only four years previously Nicolás Magán had been capable of defending the inoffensive nature of the popular legend surrounding a building and the adornment and poetry which embellished history<sup>52</sup> in the *Semanario Pintoresco Español*, Pi now confronted the accumulation of legends surrounding the Hall of the Abencerrajes by raising the question: "But, is it true? Perhaps tradition is lying? Halt the fantasies".<sup>53</sup> While Caveda had already called for a differentiation between real historical study and literary effusions, Pi's "halt" acquires all the qualities of the inauguration of a new intellectual era.

The strictly contemporary viewpoint from which Pi discusses the Alhambra also has another novel consequence: the appearance of the debate on restorations, which began to gain ground as a burning question precisely in those central decades of the 19<sup>th</sup>

century, when the modern preoccupation appears for the safeguarding of heritage and we see the constitution of the basic elements of a theoretical discourse on the subject.<sup>54</sup> Two years before this Caveda had stated that some of the halls of the Alhambra had already been "... altered in recent restorations",<sup>55</sup> and Pi y Margall's text also contains references to these incipient problems, which are extended in the second edition of his work to include a whole series of critical allusions to the disastrous efforts of the restorers and "whitewashers" (sic). Despite the Catalán's overall negative criticism, he does however make an exception in the case of the well-known controversial restorations of the baths carried out by Rafael Contreras<sup>56</sup>: "The restoration of these chambers by Mr Contreras is appropriate and magnificent. There is nothing in them which is not in harmony with either the character of Arabic architecture or of the monument".<sup>57</sup>

Nada hay en ellos que no esté en armonía con el carácter de la arquitectura árabe ni el del monumento”<sup>57</sup>.

Si Caveda o Pi podían, pese a su estricta pertenencia a la matriz del pensamiento romántico, reclamar ya también una visión estrictamente arquitectónica de la Alhambra era porque en la arquitectura de las ciudades europeas del siglo XIX la cuestión de la historia de la arquitectura se planteaba no ya como mero discurso erudito sino desde una estricta operatividad. Los diferentes historicismos enfocaban la cuestión de los “estilos” no tanto desde el puro conocimiento histórico cuanto desde el desesperado anhelo de la mayor parte de los arquitectos decimonónicos de hallar en la historia ese estilo propio del siglo XIX que los ingenieros encarnaban en la arquitectura del hierro<sup>58</sup>. Así, si en España Ángel Fernández de los Ríos sostuvo con energía la tesis de sólo el mudéjarismo, por él mismo conceptualizado (*El estilo mudéjar en arquitectura*, 1859), podía representar el punto de encuentro simbólico de las distintas culturas fundidas en el crisol hispánico, esa defensa del mudéjar implicaba también la necesidad de reconsiderar lo árabe, de forma que, en su *Toledo pintoresca*, de 1845, reclama Fernández de los Ríos:

“que nuestros arquitectos vuelvan la vista sobre ese precioso género de arquitectura que se ha anatematizado 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”.

El siglo XIX contempla, paralelamente al interés romántico de los viajeros por la arquitectura islámica, la inserción del neoárabe en la metrópoli moderna. El discurso orientalista provoca ahora la circunscripción de este tipo de arquitecturas a lugares o espacios directamente asociados a la imagen tópica del islam y, sobre todo, engarzan la idea

If Pi or Caveda, despite their strict identification with the matrix of Romantic thought, could also demand a strictly architectural interpretation of the Alhambra, it was due to the fact that in the architecture of 19<sup>th</sup> century European cities the question of the history of architecture had transformed from a purely erudite discourse into a working practicality. The different historical theories focused on the question of “styles” from a viewpoint that was not purely historical, for there was also a desperate longing on the part of most 19<sup>th</sup> architects for using history as a basis to carve out their own particular style of the times, which engineers could then put into practice with new iron-based architecture.<sup>58</sup> In Spain, for example, Ángel Fernández de los Ríos argued vociferously in defence of the thesis of “Mudejarism” (*mudejarismo*), a concept which he himself invented in *El estilo mudéjar en arquitectura* in 1859, and which represented a symbolic meeting point for the different cultures of the Hispanic melting pot. His defence of the Mudejar style also implied

the need to reconsider the Arabic influence, insisting in his 1845 work *Toledo pintoresca* that “our architects look again at that beautiful style of architecture which has been condemned without ever getting to know it, and that our archaeologists make some efforts to study Islamic civilisation via its own monuments, since there are so many examples from many different eras still left in our country today”.

Parallel with the Romantic interest of travellers in Islamic architecture, the 19<sup>th</sup> century saw the insertion of the neoarabic into the modern metropolis. Orientalist discourse now brought about the circumscription of this type of architecture to places or spaces directly associated with the clichéd image of Islam and, in particular, the idea of oriental “voluptuousness” was woven into the creation of new spaces for bourgeois social interaction. At first, the ornamental shapes and motifs of Arabic style were used in

de la "voluptuosidad" oriental en la materialización de los nuevos espacios de la sociabilidad burguesa. Así, en un principio las formas y motivos ornamentales árabes se utilizan para los interiores de baños públicos (en el marco de las nuevas corrientes higienistas magistralmente estudiadas por Vigarello<sup>59</sup>) o de cafés. Así, en el nuevo París de Haussmann, la verdadera "capital del siglo XIX", el arabismo arquitectónico se despliega en baños, salas de baile o circos, con una referencia incesante a la Alhambra y a la mezquita de Córdoba, edificios representativos de un Oriente andaluz cercano. Duban y Visconti utilizarán el vocabulario árabe, inmediatamente reconocible por el público, para la arquitectura efímera de las fiestas nacionales, registrándose, sin embargo, el fenómeno, de gran interés para la formación de la conciencia nacional contemporánea, del paso paulatino del alhambrismo romántico a la referencia directa a la recién conquistada Argelia.

Figura clave de transición de la problemática romántica a un "alhambrismo" directamente implicado en los debates de la arquitectura contemporánea es la del británico Owen Jones. Jones realizó dos estancias en Granada, en 1834 y 1837. En la primera de ellas estuvo acompañado por el francés Jules Goury, implicado, gracias a su relación con Gottfried Semper, en el gran debate sobre el color en la arquitectura, en el que Jones interviene de una manera decisiva paralelamente a las contribuciones del propio Semper o de I. Hittorf<sup>60</sup>. En el clima de este amplio debate, Jones parte de precedentes como los de Richard Ford, que había deducido el color original de las yeserías de la Alhambra a partir de sus restos visibles, o Girault de Prangey para una labor de análisis de los componentes arquitectónicos, cromáticos y ornamentales de la Alhambra que se plasmará en su *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (fig. 11), publicado en Londres en 1842 y en París en 1845<sup>61</sup>, y dotado de 101 estampas que se beneficiaban ya de la disponibilidad de un nuevo medio

the interior of public baths (within the setting of the new hygienist wave masterfully analysed by Vigarello<sup>59</sup>) and also in cafés. In the new Paris of Haussmann, the true "capital of the 19<sup>th</sup> century", architectural Arabism infiltrated baths, dance halls and circuses, with constant references to the Alhambra and the Great Mosque of Cordoba as buildings which were representative of a nearby Andalusian Orient. Duban and Visconti began to use Arabic vocabulary, immediately recognised by the general public, in the context of the ephemeral architecture of national celebrations. There was, however, a marked shift in perspective from the steady infiltration of Romantic "Alhambrism" to the immediate example of the recent conquest of Algeria, a phenomenon which contributed greatly to the formation of contemporary national conscience.

A key figure in this shift from Romantic ideology to an "Alhambrism" directly implicated in the debates of

contemporary architecture is the British artist Owen Jones. Jones made two journeys to Granada, in 1834 and again in 1837. On the first of these he was accompanied by the Frenchman Jules Goury, who was involved, due to his relationship with Gottfried Semper, in the great debate on colour within architecture. Jones intervened in a decisive manner in this debate, parallel to the contributions of Semper himself or those of I. Hittorf.<sup>60</sup> In the climate of this widespread debate, Jones uses as a springboard precedents established by the likes of Richard Ford, who had deduced the original colours of the Alhambra's plasterwork from their visible remains, and Girault de Prangey, who analysed the architectural, chromatic and ornamental components of the Alhambra in his *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (Fig. 11), published in London in 1842 and in Paris in 1845,<sup>61</sup> and boasting 101 illustrations which benefited from the availability of the recently invented technique of

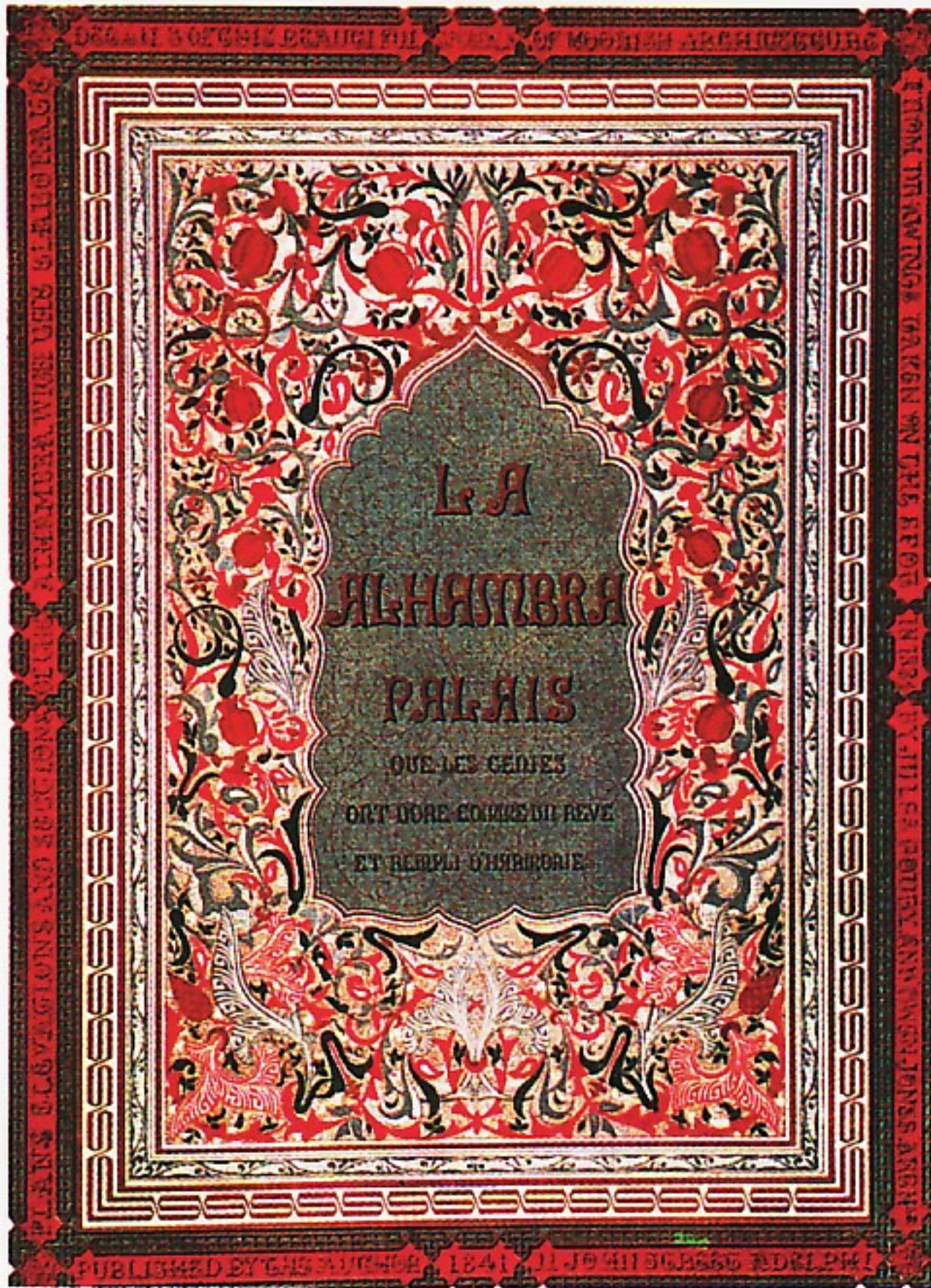


Figura 11. Owen Jones y Jules Goussier, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, Londres, 1842. Portada. Owen Jones and Jules Goussier, *Plans, elevaciones and secciones of the Alhambra*, 1841. Front cover.

chromolithography,<sup>62</sup> ideal for this interest in colour. In this work, which included translations of the inscriptions and a brief history of Granada by Pascual Gayangos, Jones defends the independence of *Moorish art*, dominated by elegance and refinement, with respect to *Arabian art*, characterised by grandeur. Following an exhaustive on-site study, analysis of the residues of colour, castings, paper replicas, etc., the British artist envisaged an Alhambra completely bedecked with colour, whilst also showing special interest in the *muqarnas*, the Nasrid "ogives", the decoration on the false arches..., that is to say, those features which make the Alhambra the most shining example of coherence between architecture and decoration or between form and colour. A decade later in 1856, in one of the most influential written works on architecture in the second half of the 19<sup>th</sup> century entitled *The Grammar of Ornament*, Jones would finally vindicate this universal role of the aesthetic scheme of the Alhambra upon defining the ornamental principles of modern architecture: "The Alhambra is the shining example of perfection for *Moorish art*, just as the Parthenon is for Greek art. No more appropriate work can be found to illustrate a Grammar of Ornament such as this one, in which each ornament contains a grammar within itself". The Alhambra is the laboratory from which we can deduce ornamental and chromatic principles of universal validity (the principles, for example, of "dilation", "movement" or "optic weight").

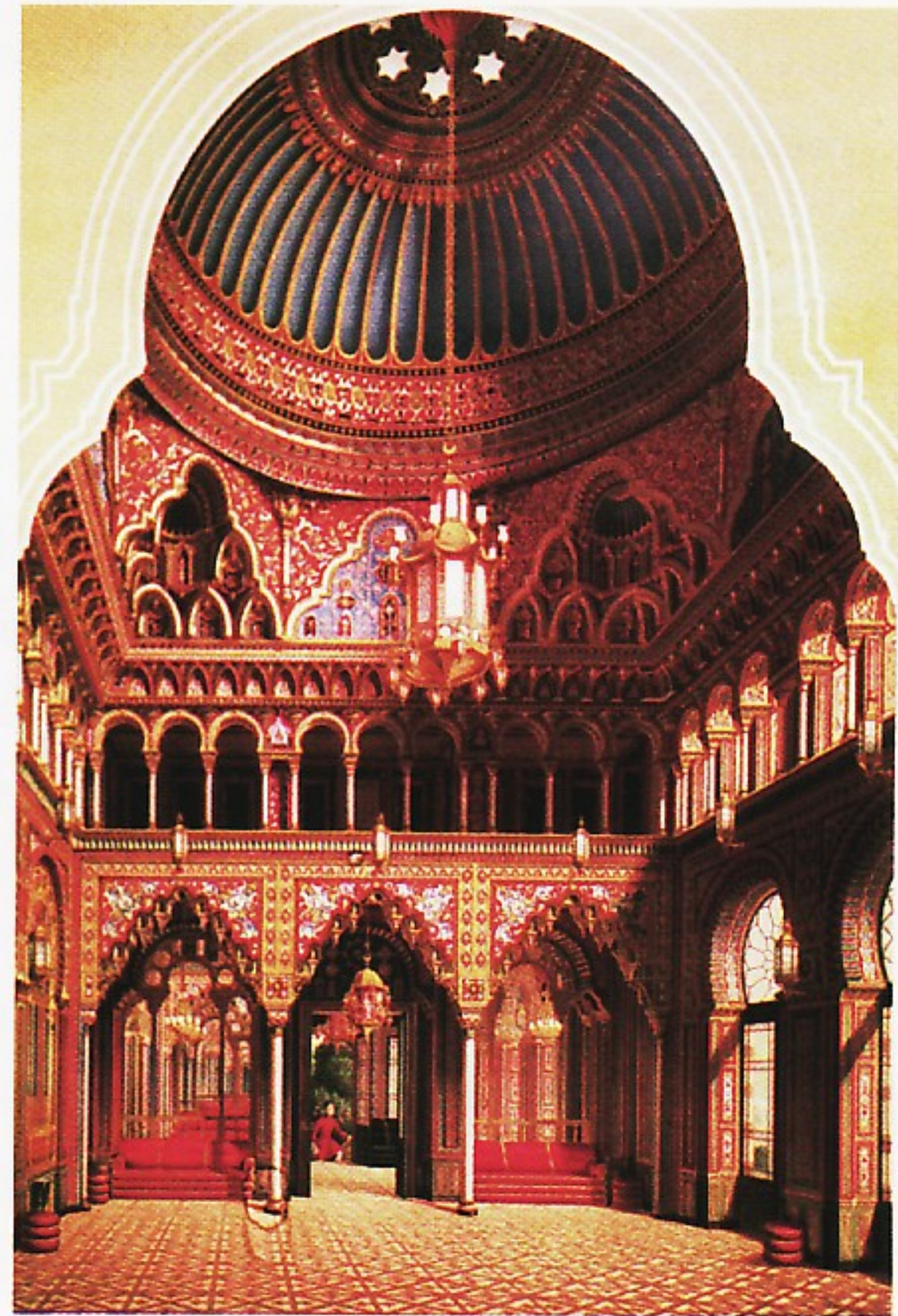


Figura 12. K. L. von Zanth, interior árabe de la villa Wilhelma, Stuttgart, 1855. K. L. von Zanth, *Arabic interior of the Villa Wilhelma*, Stuttgart, 1855.

It should not be forgotten that Jones' aesthetic theory was to have numerous practical applications in fields such as book illustration and designs for wallpaper, tiles and textiles (in the Great Exhibition in London, 1851 Jones presented, among other things, his textile design named *Alhambra*). Likewise, Jones can also be said to have influenced the construction of one of the first great neoarabic buildings in Europe, the villa of Wilhelma in Stuttgart, begun in 1855 by one of Jones' supporters, Von Zanth (Fig 12).

For its part, neoarabic architecture in Spain finds its support in Spain in a series of historiographic works which, since the 1850s, attempted to develop a strict architectural discourse as an alternative or supplement to that of the Romantic outpourings. While Caveda had already been calling for this new way of looking at the history of architecture since 1848, the 'Granadino' Juan Facundo Riaño, a disciple of Pascual Gayangos and linked with Krausism, wrote a work in 1880 entitled *Los orígenes de la arquitectura árabe, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato*, in which (as A. Isaac points out<sup>63</sup>) he postulates, from a defence of the strict rationality of Arabic architecture, an archaeological positivism which banishes Romantic evaluations and a comparative method finally able to bring about a real internal history to Arabic art (although as far as the Alhambra is concerned, he

técnico idóneo para este interés por el color, la cromolitografía<sup>62</sup>. En esta obra, con traducciones de las inscripciones y una breve historia de la Granada árabe a cargo de Pascual Gayangos, Jones defiende la independencia del *moorish art*, dominado por la elegancia y el refinamiento, con respecto al *arabian art*, marcado por la grandeza. A partir de un trabajo exhaustivo de estudio sobre el terreno, análisis de los restos cromáticos, vaciados, calcos en papel, etc., el artista británico imagina una Alhambra completamente cubierta de color, pero muestra también un interés especial por los mocárabes, las "ojivas" nazaríes, las decoraciones de los falsos arcos..., es decir, los elementos que hacen de la Alhambra la cima de la coherencia entre arquitectura y decoración o entre forma y color. Una década más tarde, en 1856, en su *The Grammar of Ornament*, uno de los escritos sobre arquitectura más influyentes en la segunda mitad del XIX, Jones reivindicará, finalmente, este papel universal del sistema estético de la Alhambra a la hora de definir los principios ornamentales de la arquitectura moderna: "La Alhambra está en la cima de la perfección del *moorish art*, como el Partenón para el arte griego. No podemos encontrar obra tan adecuada para ilustrar una Gramática del Ornamento como ésta, en la que cada ornamento contiene una gramática en sí mismo". La Alhambra es el laboratorio del que cabe deducir principios ornamentales y cromáticos de validez universal (los principios, por ejemplo, de la "dilatación", el "movimiento" o el "peso óptico").

No podemos dejar de recordar que las teorías estéticas de Jones tendrán numerosas aplicaciones directas en campos como el de la ilustración de libros o los diseños para textiles (en la Exposición Universal de Londres de 1851 Jones presentó, entre otras cosas, su diseño textil *Alhambra*), papeles pintados o azulejos. Del mismo modo, también puede considerarse un resultado de la influencia de Jones una de las primeras grandes realizaciones del neoárabe europeo, la villa Wilhelma de Stuttgart, edificada a partir de 1855 por Von Zanth, quien, no en vano, era uno de los suscriptores de la obra de Jones (fig. 12).

Por su parte, la arquitectura neoárabe en España encuentra su apoyatura en una serie de obras historiográficas que, desde la década de 1850, pretendían elaborar un discurso arquitectónico estricto alternativo o complementario al de las efusiones románticas. Si Caveda reclamaba ya desde 1848 esta nueva manera de mirar la historia de la arquitectura, el granadino Juan Facundo Riaño, discípulo de Pascual Gayangos y vinculado al krausismo, escribe en 1880 su obra *Los orígenes de la arquitectura árabe, su transición en los siglos XI y XII y su florecimiento inmediato*, en la que, como señala A. Isaac<sup>63</sup>, postula, desde la defensa de la estricta racionalidad de la arquitectura árabe, un positivismo arqueológico que destierre

los juicios románticos y un método comparativo capaz de aportar por fin una verdadera historia interna al arte árabe (aunque, por lo que respecta a la Alhambra, mantiene que su originalidad dentro de esta historia específica es escasa).

Además de Riaño, hay que destacar en este sentido la obra historiográfica de Rafael Contreras. Si ya se ha hecho alusión a las inquietudes que mostraban Caveda y Pi y Margall por la problemática cuestión de las restauraciones de la Alhambra, un lugar central en este debate lo ocupa, en efecto, Rafael Contreras Muñoz. Hijo del arquitecto José Contreras y erróneamente citado a veces él mismo como arquitecto (título que no llegó a poseer pese a ser elegido miembro del Royal Institute of British Architects), Rafael Contreras fue el responsable de la conservación y restauración de la Alhambra entre 1847 y 1888. Su labor en este campo resultó polémica ya que, basada en los flexibles criterios decimonónicos que postulaban, siguiendo las ideas de Viollet-le-Duc, un tipo de restauración "ideal", introdujo en la Alhambra, entre otras cosas, elementos sin justificación histórica alguna y derivados de un "orientalismo" vago y genérico (fig. 13). En 1847 presentó Contreras a Isabel II un modelo a escala de la sala de las Dos Hermanas, obteniendo el encargo de un gabinete árabe para el Palacio Real (finalmente realizado en Aranjuez) y el título de "restaurador adornista" de la Alhambra, y fue uno de los principales promotores de las reproducciones en yeso de elementos y partes de la Alhambra, contribuyendo así en gran medida a la difusión popular del orientalismo alhambrista. Sin embargo, quizás lo que más nos interese ahora es la publicación en 1878, en directa relación con su actividad de conservador, de su *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*<sup>64</sup> (al que seguiría, en 1885, *La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*).

maintains that it is hardly original within this specific history).

In addition to Riaño, the historiographic works of Rafael Contreras should also be considered within this context. The concerns of Caveda and Pi y Margall regarding the problematic question of restorations in the Alhambra have already been mentioned, but Rafael Contreras Muñoz actually occupies a central role in this debate. Son of the architect José Contreras and erroneously labelled at times as an architect himself (a title he never attained despite being elected as a member of the Royal Institute of British Architects), Rafael Contreras was the person responsible for the conservation and restoration of the Alhambra from 1847 to 1888. His work in this field was controversial given that, based on flexible 19<sup>th</sup> century criteria for an "ideal" type of restoration (according to the ideas of Viollet-le-Duc), he introduced elements with no historical justification whatsoever and derived from a vague and generic "orientalism" (Fig. 13). In 1847 Contreras presented a scale

model of the Hall of the Two Sisters to Isabel II, and was commissioned to build an Arabic study for the Royal Palace (which was finally built at Aranjuez) as well as being granted the title "ornamental restorer" of the Alhambra. He was one of the main developers of the plasterwork reconstructions of features and sections of the Alhambra, and as such he contributed greatly to the popular diffusion of Alhambrist orientalism. However, what most interests us here is the publication, directly related to his conservation work, of his *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*<sup>64</sup> in 1878 (followed by *La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente* in 1885).

In this work, his description is not presented as an erudite endeavour but rather as the culmination of his restorative efforts,<sup>65</sup> from a perspective which is firmly in opposition to the Romantic literary effusions, a fact which contrasts surprisingly with some of his acts in the field of restoration: "We do not need oriental fantasy to give these incomparable structures the importance they deserve".<sup>66</sup>

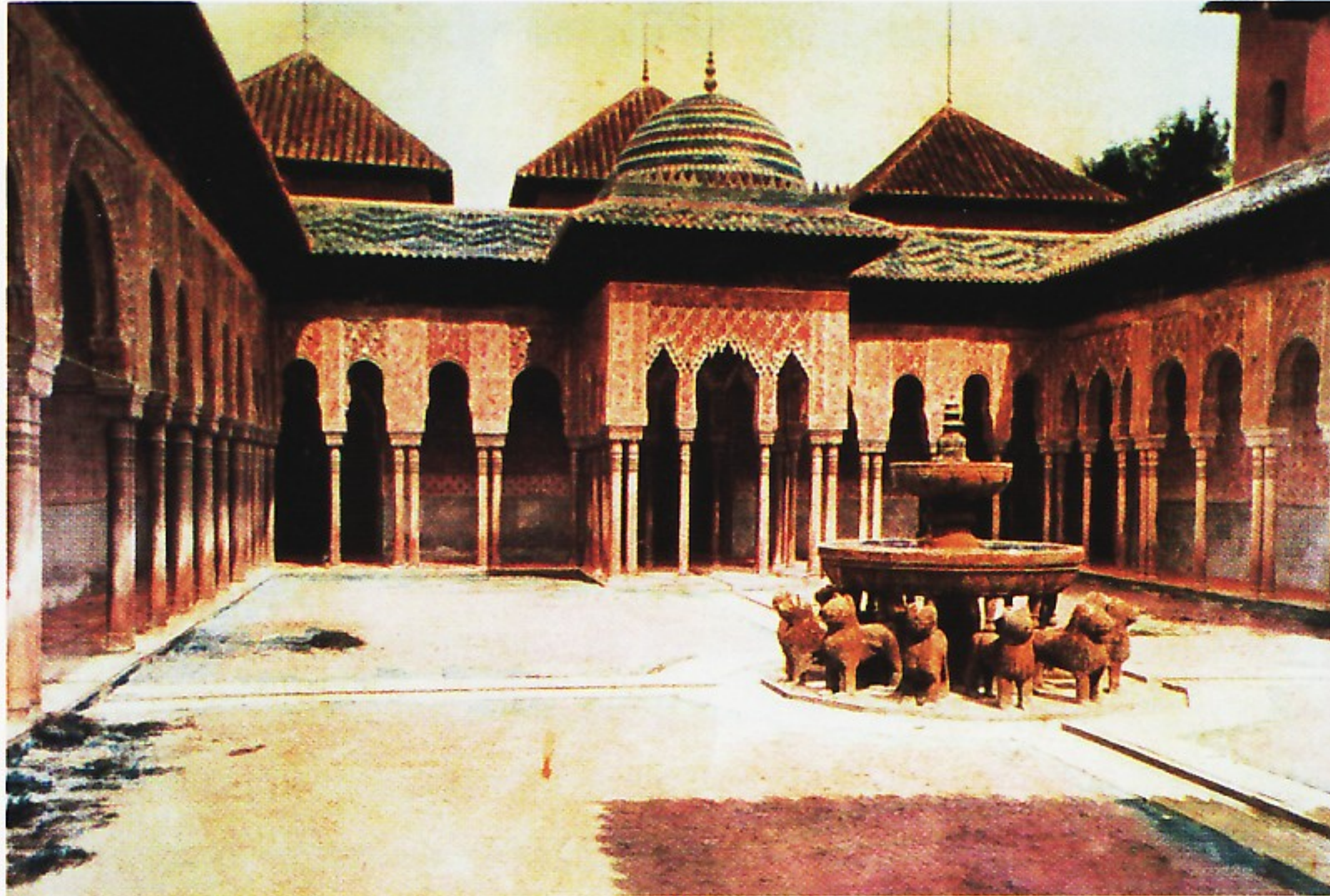


Figura 13. R. Garzón, fotografía del Patio de los Leones, h. 1880, con los tempêtes orientalizantes.  
R. Garzón, photograph of Court of the Lions, c. 1880, with oriental style framing.

This settling of scores with the poetic discourse of "the magical" is based on the predominance of rational architectural analysis over emotional aesthetic feeling. Contreras proposes in this way to reveal the essential symmetry hidden underneath "...what we thought to be merely the product of fantasy or of the insomnia provoked by a magical tale", and he refers to the Alhambra as an authentic "theorem" in which everything is ordered "by the same geometric reason of harmony between the sides of the triangle which opens and closes the vaults of its halls. One single formula to plan its distribution, and the same one for working the walls as for fretting the slender galleries".<sup>67</sup> But this is a far more specific symmetry to the architecture of the Alhambra than the one Hermosilla was searching for (whose attempts at a symmetrical reconstruction are explicitly criticised<sup>68</sup>), far more hidden and very different from the classical style. Angular lines of perspective, continuity of decoration...reveal their own methods of composition which were later corrupted by the monotony of Christian architecture's regularity: "And if these sides are now aligned and enclosed by monotonous lines of Mudejar eaves, rest assured it was the conquering Christian genius who transformed them with the severity of the straight line, allowing neither domes, nor crests, nor spires, which according to the modern taste of an intolerant school of thought, interfere with the decoration".<sup>69</sup> Compared with this forced classical regularity, the Alhambra offers a principle of unmonotonous simplicity which would be pleasing to see in our modern constructions: "This is the regularity of the

Alhambra, and not what the classical critics of the last century believed, with their facades, their angles and their overall 'straightness' in the most absolute sense of the word".<sup>70</sup> As Caveda had already suggested, and contrary to Riaño's opinion, the final centuries of Islamic Spain were, for Contreras, the ones which produced a truly original art. The Alhambra represents, therefore, the climax and compendium of the historical evolution of Hispano-Arabic architecture: "The Alhambra palace expresses the culminating peak of seven centuries of culture, and what is most worthy of attention, the transition from the puritanism of the oriental Koranic schools of thought to ideological expansion, along the same lines of tolerance in which the Renaissance was born in the 13<sup>th</sup> century".<sup>71</sup>

Of additional interest, Contreras' intellectual endeavour also offers up some cartographic work, a characteristic mark of a family which provided Granada with two of its three great urban maps of the second half of the 19<sup>th</sup> century. To the plan of the Alhambra included in his book, in which he informs us that it was "made in 1865", we must also add his general plan of Granada from 1872. His father, José Contreras, had already drawn up a splendid plan in 1853 which had finally fulfilled the requirement of the 1847 Order for the topographical mapping of the principal Spanish cities. While the 1853 map bore some ornamental details showing the Contreras' interest in Islamic and more specifically Alhambresque decoration, the new city map drawn up by Rafael in 1872 ("with the enclosure of its old

En dicha obra, su descripción se nos presenta no como un empeño erudito sino como la culminación de su labor restauradora<sup>65</sup>, desde una actitud rotundamente contraria a las efusiones literarias románticas que contrasta sorprendentemente con algunas de sus actuaciones en este ámbito de la restauración: "No necesitamos de la fantasía oriental para dar la importancia que se merecen a estas obras incomparables"<sup>66</sup>. El ajuste de cuentas con la poética de "lo mágico" se basa en el predominio del análisis arquitectónico racional sobre el sentimiento estético emocional. Contreras se propone, así, desvelar la simetría esencial que se oculta bajo "lo que creíamos producto sólo de la fantasía o del insomnio que produce un cuento mágico" y habla de la Alhambra como verdadero "teorema" en el que todo se ordena "bajo la misma razón geométrica de armonía entre los lados del triángulo que arranca y cierra las bóvedas de sus estancias. Una y sola fórmula para repartir la distribución, y la misma para labrar las murallas que para calar las esbeltas galerías"<sup>67</sup>. Pero se trata, desde luego, de una simetría específica de la arquitectura alhambresca, bien diferente a la que quiso encontrar Herosilla (cuyo intento de reconstrucción simétrica es explícitamente criticado<sup>68</sup>), mucho más oculta y distinta a la clásica. Ejes angulares de perspectiva, continuidad de la decoración... revelan modos compositivos propios después corrompidos por la monotonía de la regularidad de la arquitectura cristiana:

"Y si estos costados se encuentran hoy alineados y cobijados por líneas monótonas de aleros mudéjares, indicado está suficientemente que era el genio del conquistador cristiano el que los transformaba con la severidad de la línea recta, no permitiendo cúpulas, crestas ni agujas, que según el gusto moderno de una escuela intolerante, interrumpen la decoración"<sup>69</sup>.

Frente a esta forzada regularidad clásica, la Alhambra ofrece un principio de sencillez no monótona que quisiéramos ver en nuestras construcciones modernas: "Esta es la regularidad de la Alhambra, y no lo que creyeron los clásicos del siglo último, con sus fachadas, sus ángulos y su conjunto recto en el más absoluto significado de la palabra"<sup>70</sup>. Como ya planteara Caveda, y en contra de la opinión de Riaño, para Contreras son los últimos siglos de la España islámica los que producen un arte verdaderamente original. La Alhambra se presenta, en suma, como culmen y compendio de la evolución histórica de la arquitectura hispanoárabe:

"El palacio de la Alhambra expresa el punto culminante de siete siglos de cultura, y lo que es más digno de atención, el tránsito del puritanismo de las escuelas coránicas de Oriente a la expansión ideológica, al par que tolerante con que se anunciaba el Renacimiento en el siglo XIII"<sup>71</sup>.



Un interés complementario ofrece, en el empeño intelectual de Contreras, su trabajo cartográfico, sello característico de una familia que proporcionó a Granada dos de sus tres grandes planos urbanos de la segunda mitad del siglo XIX. Así, al plano de la Alhambra que incluye su libro, en el que nos informa además de que fue "hecho en 1865", habría que añadir su plano general de Granada, de 1872. Ya su padre, José Contreras, había realizado en 1853 el espléndido plano con el que se daba por fin cumplimiento a la orden de 1847 sobre levantamiento de planos topográficos de las principales ciudades españolas. Si en este plano de 1853 algunos detalles ornamentales dejaban ver el interés de los Contreras por la ornamentación islámica y más concretamente alhambresca, el nuevo plano de la ciudad que realiza Rafael en 1872 ("con el recinto de sus antiguas murallas y monumentos árabes") evidencia ya de modo mucho más claro una atención especial al pasado islámico de Granada. Editado a escala 1:7500 en forma plegada y acompañando a un detallado callejero, destacaba de manera específica en la representación del casco urbano todos los monumentos árabes (con fondo negro), así como, con trazo discontinuo, las murallas desaparecidas: el pasado árabe comenzaba ya a integrarse en los nuevos usos turísticos de la ciudad.

En la segunda mitad de la centuria, la eclosión de la arquitectura neoárabe, sustentada por toda esta nueva historiografía de corte positivista, se ve favorecida, además de por los aspectos generales del debate arquitectónico del eclecticismo y del clima ideológico orientalista, por factores específicos de la historia hispana como el inicio de las campañas de Marruecos, que tanta influencia tienen en el desarrollo de la pintura orientalista española. El neoárabe se despliega, así, en numerosas obras (muchas de ellas hoy desaparecidas), en un abanico tipológico bastante reducido pero muy bien identificado: palacetes y villas (y en especial espacios interiores marcados por el mito del lujo oriental, salones de fumar o salas de

walls and Arabic monuments") is much clearer evidence of the special attention paid to Granada's Islamic past. Published to scale 1:7500 in folded format and accompanied by a detailed street plan, it specifically marked all the Arabic monuments (on a black background) within the city limits, as well as the trajectory of the disappeared city walls (in dotted lines). The Arabic past was now beginning to be integrated into the new touristic functions of the city.

In the second half of the century, the hatching of neorabic architecture, sustained by all this new historiography of a positivist bent, was helped along not only by general aspects of architectural debates on eclecticism and the orientalist ideological climate, but also by specific factors in Spanish history such as the start of the Morocco campaigns, which so influenced the development of

Spanish orientalist painting. The neorabic theme, therefore, appeared in numerous works (many of which no longer exist) within a narrow but well-defined typological span: mansions and villas (and particularly in special interior spaces marked by the myth of oriental luxury, smoking rooms or billiard rooms), the interiors of restaurants and cafés, bullrings (a typology in which the aforementioned debate on the neomudejar style is manifested), kiosks and public baths. Among the best examples of a neorabic theme often circumscribed to the decorative domain and directly inspired by the Alhambra, the following are worth a mention<sup>72</sup>: the Arabic Study (*Gabinete*) of the palace of Aranjuez (built by Rafael Contreras in 1848 and inspired by the Alhambra's Hall of the Two Sisters), the Hall of the Palace of Vista Alegre (designed by N. Pascual y Colomer for the Marquis of Salamanca), the palace of Xifré (circa 1860, E. Boeswillwald) (Fig. 14), the Alhambra Theatre (1875, Ortiz

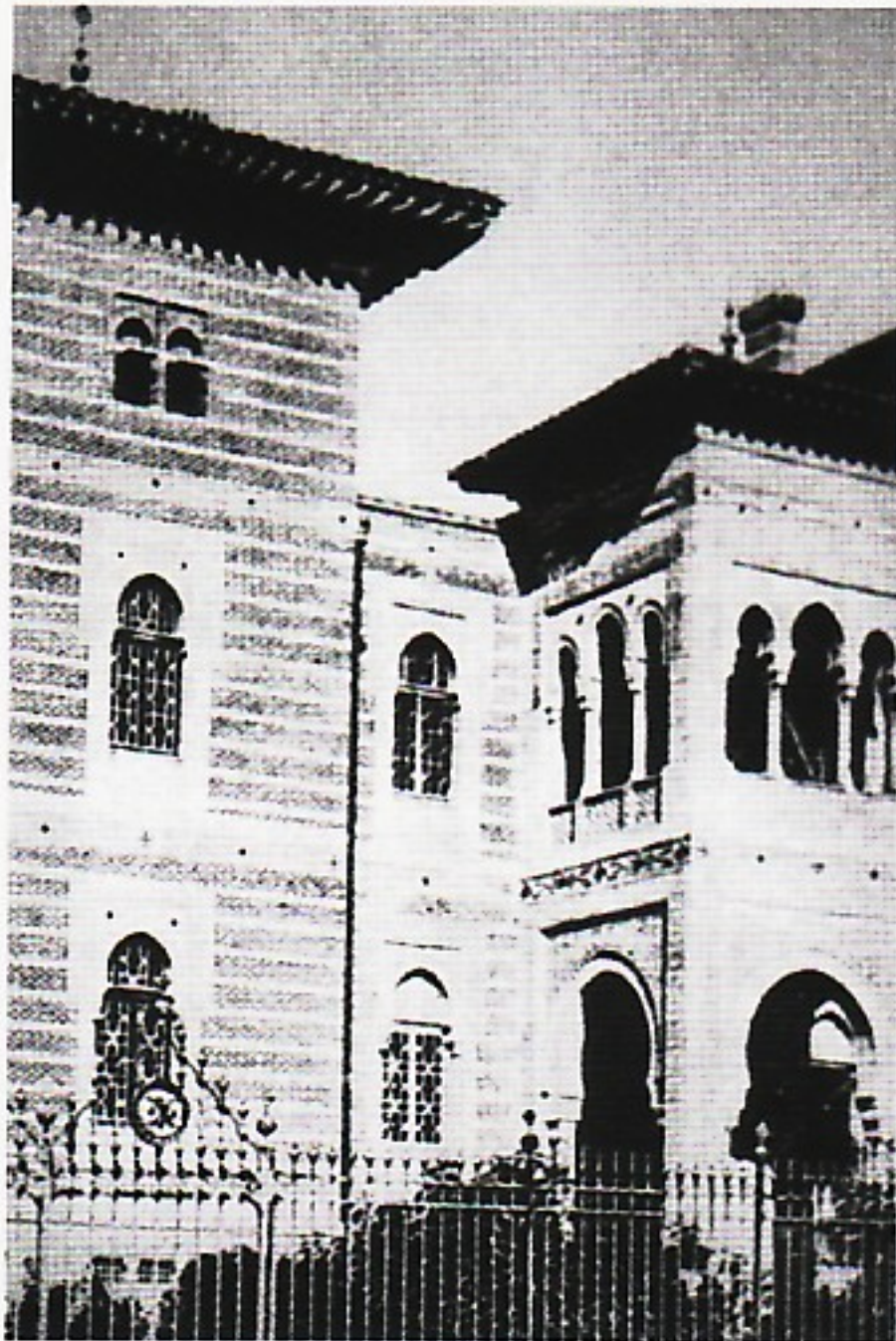


Figura 14. E. Boeswillwald, Palacio Xifré, Madrid, 1862 (destruido). E. Boeswillwald, Palacio Xifré, Madrid, 1862 (destroyed).

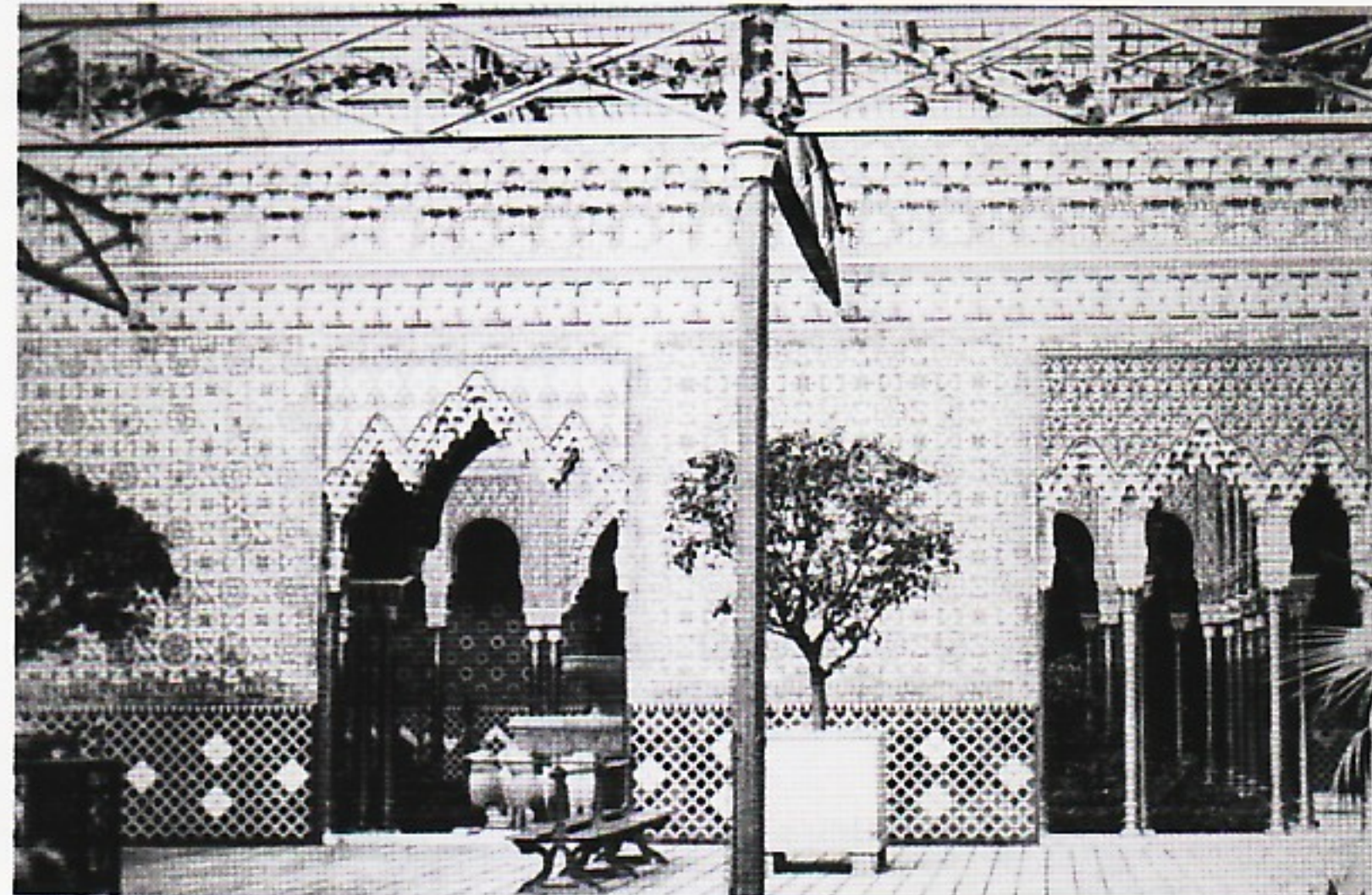


Figura 15. Owen Jones, recreación de la Alhambra en el segundo Crystal Palace, Sydenham, 1854. Owen Jones, reproduction of the Alhambra in the second Crystal Palace, Sydenham, 1854.

de Villajos), the courtyard of the Anglada palace (1876, Rodríguez Ayuso), the palace of the Conde de Valencia de Don Juan (built by Enrique Fort y Guyenet for the politician and archaeologist Guillermo de Osma), the bed chamber and bathroom of the Duchess of Sesto at the palace of Alcaices (1876, disappeared), the "Giralda" of Arbós (Tarragona), the Arabic hall of the Utrera Town Hall of today (Seville), the Café España of Valencia (1889) and the neoarabic courtyard of the Casino de Murcia (1900).

The great universal Exhibitions of the second half of the 19<sup>th</sup> century play a specific role within this context. The tense coexistence between the new technological world and the appreciation of national history as a defining feature of the spirit of each nation was expressed in the ephemeral architecture of these great montages of the triumph of merchandising. The national pavilions thus took on the role of national edification which surpassed their function as a showcase for the products displayed within them, thereby raising the question of architectural style which, in such buildings, was supposed to sum up the national "character". As observed by María José Bueno, Spain's official pavilions showed a stylistic wavering between glorifying its Arabic roots, valuing the evocative "plateresque" classicism of the glories of its Empire and opting for the thesis, as defended by Amador de los Ríos, of the Mudejar as the integral style to represent the

whole of Spanish history. But in any case, when they opted for neoarabic pavilions, exact archaeological reconstructions were ruled out and references were taken from the whole Hispano-Arabic repertoire, although the Alhambra was still significantly predominant as the generic reference to Arabic Spain.<sup>73</sup>

In the first of these Exhibitions, in London in 1851, the Alhambra was present, although by the hand of Owen Jones, who was responsible for the fact that parts of the spectacular metallic structure of Crystal Palace were painted in colours derived from the chromatic scheme which he had observed in the Alhambra. In 1854, when Crystal Palace was rebuilt in Sydenham, Jones created his famous replica of the Court of the Lions in its interior (Fig. 15). In Paris in 1867, however, in the neoplateresque pavilion of Alejandro de la Gándara, Rafael Contreras' reproductions of Alhambresque tiling were displayed, and in Vienna in 1873, alongside Lorenzo Álvarez Capra's official neomudejar pavilion, the neoarabic "wine stand" (*caseta de vinos*) of "los González de Jerez" was installed.

It is in 1878 in Paris, however, that we witness what María José Bueno calls an "explosion of Alhambrism" with the pavilion of Agustín Ortiz de Villajos in the *rue des Nations*. Following the resignation of Alvarez Capra (the architect, as

billar), interiores de restaurantes o cafés, plazas de toros (una tipología en la que se plantea el mencionado debate sobre el neomudéjar), kioscos o baños públicos. Entre los mejores ejemplos de un neoárabe, a menudo circunscrito al terreno decorativo y directamente inspirado en la Alhambra, cabe mencionar<sup>72</sup> el gabinete árabe del palacio de Aranjuez (realizado en 1848 por Rafael Contreras e inspirado en la sala de las Dos Hermanas de la Alhambra), el salón del palacio de Vista Alegre (diseñado por N. Pascual y Colomer para el marqués de Salamanca), el palacio Xifré (h. 1860, E. Boeswillwald) (fig. 14), el Teatro Alhambra (1875, Ortiz de Villajos), el patio del palacio Anglada (1876, Rodríguez Ayuso), el palacio del conde de Valencia de Don Juan (realizado por Enrique Fort y Guyenet para el político y arqueólogo Guillermo de Osma), la alcoba y baño de la duquesa de Sesto en el palacio de Alcañices (1876, desaparecido), la "Giralda" de Arbós (Tarragona), el salón árabe del hoy Ayuntamiento de Utrera (Sevilla), el Café España de Valencia (1889) o el patio neoárabe del Casino de Murcia (1900).

Un papel específico corresponde, en este sentido, a las grandes exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. En la arquitectura efímera de estas grandes puestas en escena del triunfo de la mercancía se ponía en práctica la tensa coexistencia entre el nuevo universo tecnológico y la valoración de la historia patria como elemento constructor del espíritu de cada una de las naciones. Los pabellones nacionales asumían, así, un valor de enseña nacional que iba mucho más allá de su función de contenedor de los productos expuestos en su interior, planteándose la cuestión del estilo arquitectónico que, en tales edificios, había de resumir el "carácter" nacional. Como ha estudiado María José Bueno, los pabellones oficiales de España muestran una oscilación estilística que vacila entre exaltar las raíces árabes, valorar el clasicismo "plateresco" evocador de las glorias del Imperio u optar por la tesis, defendida por Amador de los Ríos, del mudéjar como estilo integrador de toda la historia hispana. Pero, en cualquier caso, cuando se opta por los pabellones neoárabes se descartan reconstrucciones arqueológicas exactas y se acumulan citas de todo el repertorio hispanoárabe, aunque con un muy significativo predominio de la Alhambra como referente genérico de la España árabe<sup>73</sup>.

Ya en la primera de las exposiciones, la de Londres de 1851, estuvo presente la Alhambra, aunque de la mano de Owen Jones, responsable de que partes de la espectacular estructura metálica del Crystal Palace fueran pintadas con colores derivados del sistema cromático que Jones había estudiado en la Alhambra. En 1854, cuando el Crystal Palace se reconstruyó en Sydenham, Jones realizó en su interior su famosa réplica del Patio de los Leones (fig. 15). En París, en 1867, en el neoplateresco pabellón de Alejandro de la Gándara

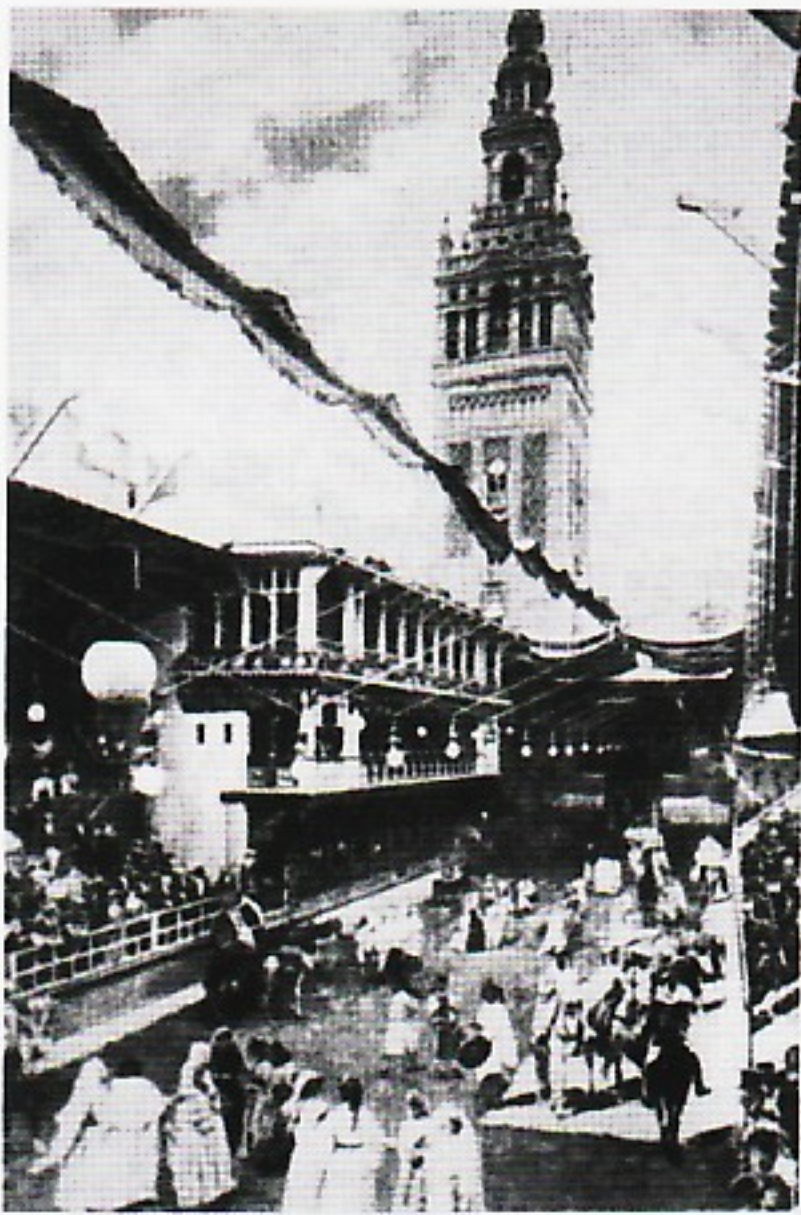


Figura 16. Dermaz, *Andalousie au temps des maures*, Expositión Universal de París, 1900. Dermaz, "Andalousie au temps des maures", Universal Exhibition of Paris, 1900.

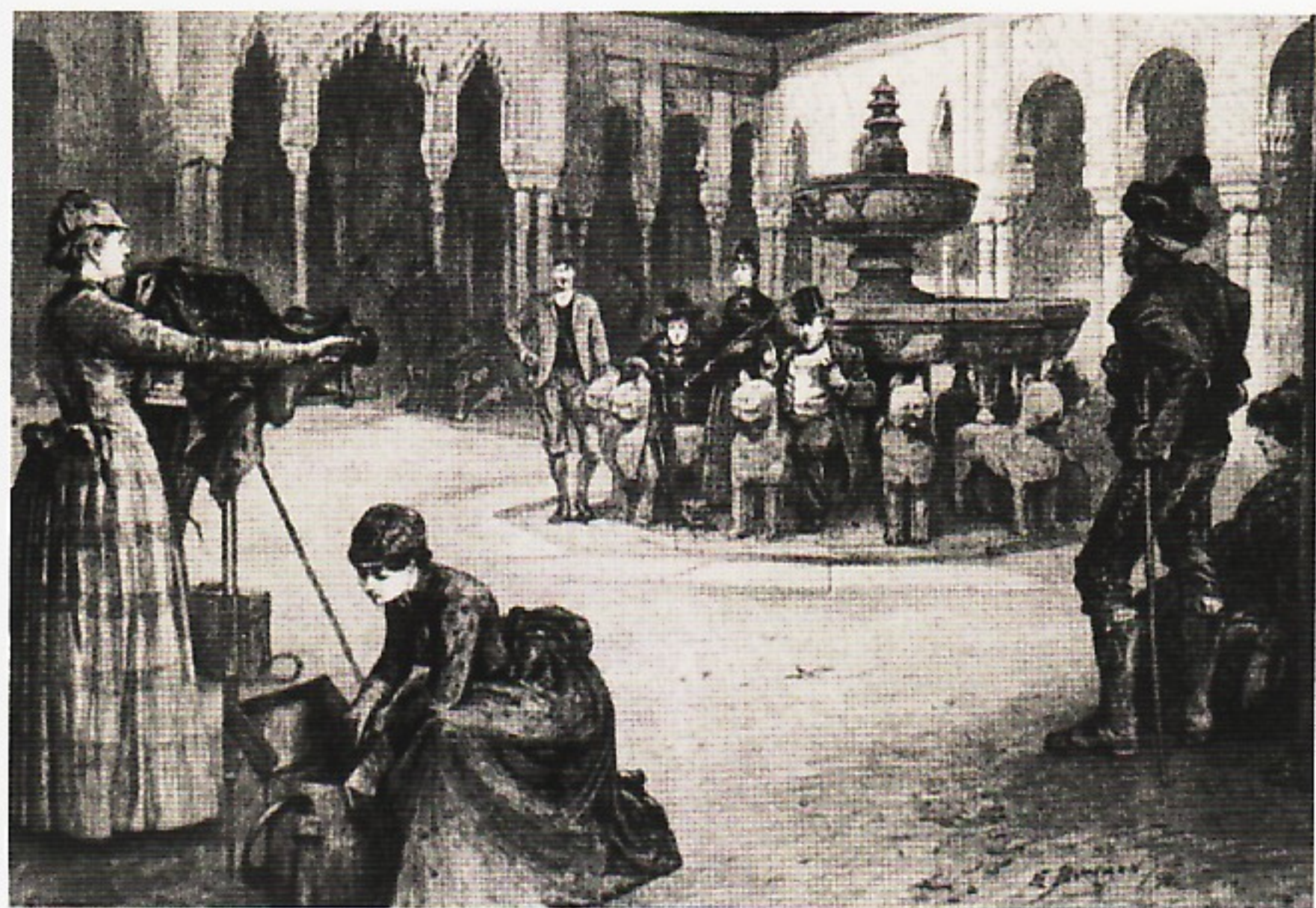


Figura 17. E. Buckman, *Modern Goths*, 1890. E. Buckman, *Modern Goths*, 1890.

we have seen, for the Vienna pavilion in 1873), the question of the most adequate style to express the "national character" (Renaissance or Arabic?) became one of the hottest points of architectural debate in late 19<sup>th</sup> century Spain. As a result of the final ruling of the commission charged with resolving the debate, which called for "...a façade upon which all the Arabic styles created, developed, and expressed in the various existing buildings of Spain are brought together and intermixed", Ortiz de Villajos designed a building in five sections which drew great praise on the part of Ángel Fernández de los Ríos, in which all types of Islamic references were mixed together and freely manipulated.

In the 1889 Exhibition, remembered in history thanks to the Eiffel Tower, we find alongside this iron monument to technological progress the *rue de l'Histoire de l'Habitation Humaine* and the *Rue du Caire*, which illustrate the new architectural orientalism based on the idea of reproducing "local colour". And at the turn of the century, again in Paris at the 1900 Exhibition, Spain's official pavilion returned to using plateresque language in a homage to Renaissance splendour very much in tune with the 1898 crisis, although Jesús Urioste would maintain the neoarabic spirit with a pavilion situated inside the Palace of the Machines (despite the fact that Spain's official pavilion was neoplateresque). However, it would be the French architect Dernaz who, at the

same show, would take the orientalist image of Arabic Spain to the extreme with his design of the pavilion *Andalousie au temps des maures*, in which a *trompe-l'oeil* of the Alhambra was presented as a backdrop for anachronistic tournaments, fiestas, and a multitude of extras.

In the year 1910, at a moment in which the image of *the Moorish* had already become integrated into the imagination of elite 'Granadinos' as part of the mythical configuration of a city closed off to modern progress (Fig. 17), we find ourselves at the closing point of this tour through Alhambresque orientalism, for in this year three fundamental events together acquire all the value of a resolution to a series of debates: the construction of the Spanish pavilion at the Universal Exhibition of Brussels, the publication of Luis Seco de Lucena's *Plano de Granada Árabe* and the building of the "Alhambra Palace" Hotel in Granada.

Following the neoplateresque efforts of 1900, the decision was made to recover Spain's identification with the neoarabic style for the 1910 pavilion at the Brussels exhibition.<sup>74</sup> But this national event also had clear repercussions at a local level in Granada, not only because Nicolás de Escoriaza was the commissioner of the pavilion, but also for more profound reasons which, as Francisco de Paula Valladar would point out, deeply affected the image of the city. To further accentuate this direct link with the city,

se exhibieron, sin embargo, reproducciones de alicatados alhambrescos de Rafael Contreras, y en 1873, en Viena, al lado del pabellón oficial neomudéjar de Lorenzo Álvarez Capra, aparecía la neoárabe "caseta de vinos" de "los González de Jerez".

Es, sin embargo, en 1878, en París, donde se registra, con el pabellón de Agustín Ortiz de Villajos en la *rue des Nations*, lo que M<sup>a</sup> J. Bueno ha llamado una "explosión de alhambrismo". Tras la renuncia de Álvarez Capra (arquitecto, como vimos, del pabellón de Viena de 1873), el debate sobre el estilo más adecuado al "carácter nacional" (¿Renacimiento o árabe?) se convierte en uno de los puntos álgidos de la discusión arquitectónica en la España de finales del xix. Como resultado del dictamen final de la comisión encargada de decidir sobre el asunto, que pide "un frontis en el cual se reunieran y compenetraran todos los estilos arábigos creados, desenvueltos y caracterizados en los varios edificios existentes en España", Ortiz de Villajos diseña un edificio de cinco cuerpos en el que se mezclan todo tipo de referencias islámicas, manipuladas con gran libertad y que suscitaría los elogios de Ángel Fernández de los Ríos.

En 1889, en la exposición que ha pasado a la historia gracias a la Torre Eiffel, al lado de ese monumento de hierro al progreso tecnológico la *Rue de l'Histoire de l'Habitation Humaine* y la *Rue du Caire* ilustran el nuevo orientalismo arquitectónico, basado en la idea de la reconstrucción del "color local". Y, ya en el cambio de siglo, en la exposición de 1900, de nuevo en París, el pabellón oficial de España volvía a recurrir al lenguaje plateresco, en un recuerdo del esplendor renacentista muy en sintonía con la crisis del 98, aunque Jesús Urioste mantendría el neoárabe en un pabellón situado en el interior del palacio de las Máquinas (a pesar de que el pabellón oficial de España era neoplateresco). Sin embargo, sería el arquitecto francés Dernaz quien, en esta misma muestra, llevaría al paroxismo la imagen orientalista de la España árabe (fig. 16) al diseñar el pabellón *Andalousie au temps des maures*, en el que, entre anacrónicos torneos, fiestas y multitud de figurantes, se presentaba como telón de fondo un *trompe-l'oeil* de la Alhambra.

El año 1910, en un momento en el que la imagen de *lo moro* ha pasado ya a integrarse en el imaginario de las élites granadinas como parte de la configuración mítica de una ciudad cerrada al cambio moderno (fig. 17), puede constituir el cierre de este recorrido por el orientalismo alhambresco, ya que en él se concentran tres hechos fundamentales que adquieren todo el valor de cierre de una problemática: la construcción del pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas, la publicación del *Plano de Granada árabe* de Luis Seco de Lucena y la edificación en Granada del **Hotel Alhambra Palace**.

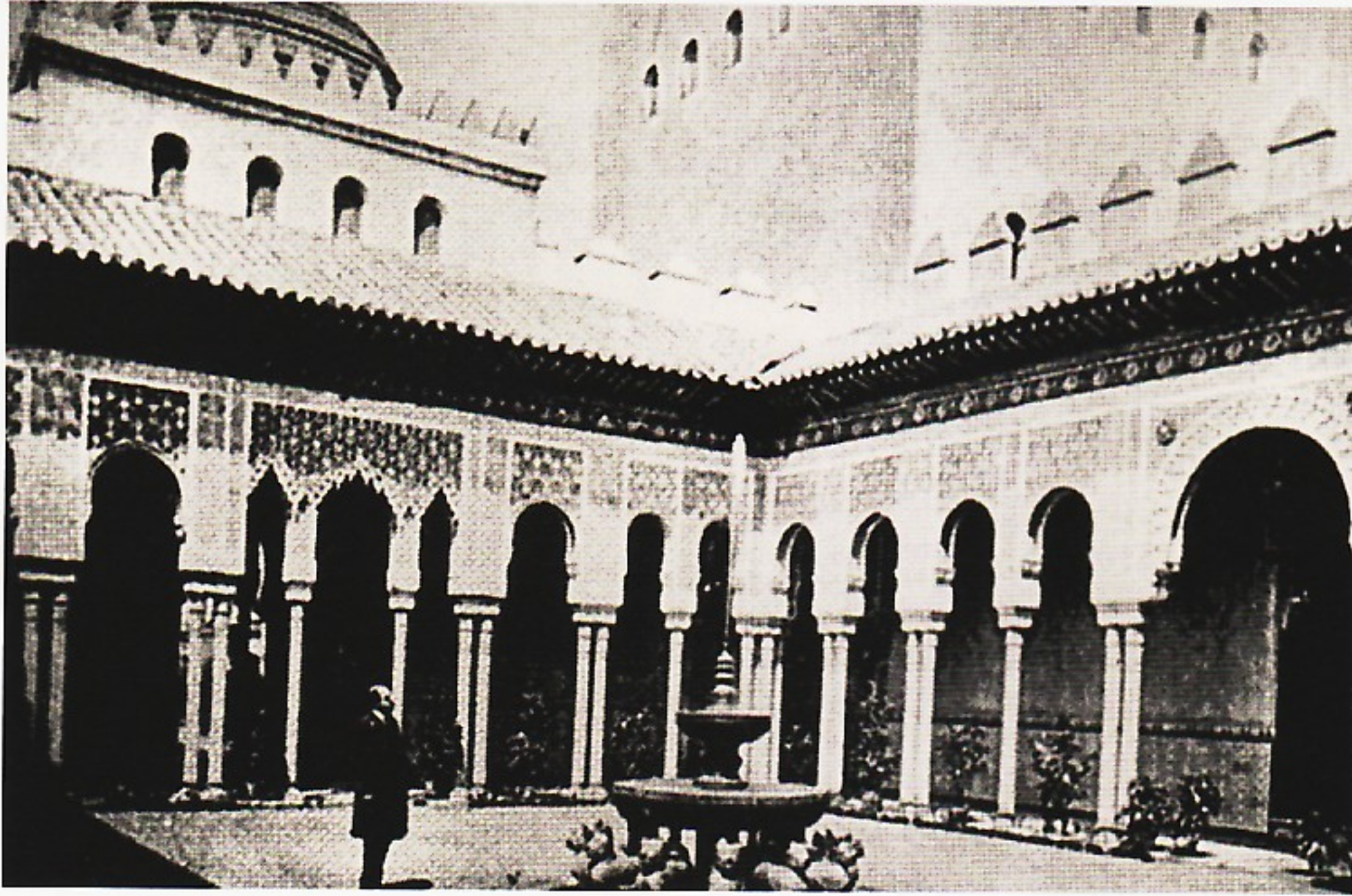


Figura 18. Modesto Cendoya, reproducción del Patio de los Leones en el pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas, 1910. Modesto Cendoya, reproduction of the Court of the Lions in the Spanish pavilion at the Universal Exhibition of Brussels, 1910.



Figura 20. Modesto Cendoya, Hotel Alhambra Palace, Granada, 1910. Modesto Cendoya, Hotel Alhambra Palace, Granada, 1910.

Para el pabellón de la exposición de Bruselas de 1910<sup>74</sup> se optó, después del neoplateresco de 1900, por recuperar la identificación de lo español con el estilo neoárabe. Pero este hecho nacional tuvo también una clara repercusión local en Granada, no sólo por el hecho de que fuese Nicolás de Escoriaza el comisario del pabellón, sino por más hondas razones que, como destacaría Francisco de Paula Valladar, afectaban profundamente a la imagen de la ciudad. Para acentuar más aún esta directa ligazón con Granada, el proyecto del edificio fue encargado a Modesto Cendoya, que había sido nombrado conservador de la Alhambra en 1907 y que por esas mismas fechas estaba construyendo el hotel arriba mencionado. El arquitecto contó, además, con la colaboración de Antonio Santisteban, director del taller de restauración de la Alhambra, para la realización de lo que constituía el núcleo de este "improbable castillo-palacio nazarí": una reproducción bastante exacta, aunque reduciendo el número de arcadas, del Patio de los Leones (fig. 18). Como afirma Rodríguez Domingo: "El resultado era de una elegancia inédita en los pabellones españoles hasta ese momento, de una acentuada contención decorativa respecto a lo que habían significado los excesos y fantasías sin límite del historicismo neoárabe de la segunda mitad del siglo XIX"<sup>75</sup>.

Precisamente una de las cosas que se exponían en el interior del pabellón de Bruselas era el recién publicado *Plano de Granada árabe* (fig. 19) del que era autor el periodista granadino Luis Seco de Lucena<sup>76</sup> y que, pese a sus numerosas deficiencias, representaba una tentativa de reconstrucción histórica de la Granada nazarí. Pero, si esta última podía ser objeto de aproximaciones históricas, también proporcionaba ya argumentos para un "orientalismo" moderno: el Hotel Alhambra Palace, proyectado por el mismo Modesto Cendoya (con la colaboración del británico Lowel para las yeserías y la decoración interior),

Modesto Cendoya – who had been appointed curator of the Alhambra in 1907 and who at around the same time was also building the hotel mentioned above – was put in charge of the pavilion construction project. Furthermore, the architect was working in association with Antonio Sebastián, director of the restoration workshop of the Alhambra, for the realisation of what constituted the nucleus of this "improbable Nasrid castle-palace": a fairly accurate replica of the Court of the Lions, although with a reduction in the number of arcades (Fig. 18). As Rodríguez Domingo confirms: "The result was of an elegance hitherto unseen in the Spanish pavilions up to this point, of a marked decorative restraint with respect to the endless excesses and fantasies represented by the neoarabic historicism of the second half of the 19<sup>th</sup> century".<sup>75</sup>

In fact, one of the exhibits in the Brussels pavilion was the recently published *Plano de Granada Árabe* (Fig. 19) drawn up

by the Granada-born journalist Luis Seco de Lucena,<sup>76</sup> which despite its many failings made an attempt at an historical reconstruction of Nasrid Granada. But although this may have been the object of historical approximations, it also provided arguments for a more modern "orientalism": the Alhambra Palace Hotel, designed by Modesto Cendoya himself (in association with the British-born Lowel for the plasterwork and interior decoration) imposed itself heavily on the city – and continues to do so – with its Alhambresque mass (Fig. 20) (although with the addition of the Sevillian Torre del Oro (Golden Tower)). Pseudo-Islamic architecture was thus now on offer for the general consumption of the tourist market, but at the same time was integrated into an ideal image of the city, alien to its real history: the final episodes of Alhambrist orientalism did no more than reinforce the myth of a golden Granada standing at the margins of the evolution of history and, consequently, of modernity.

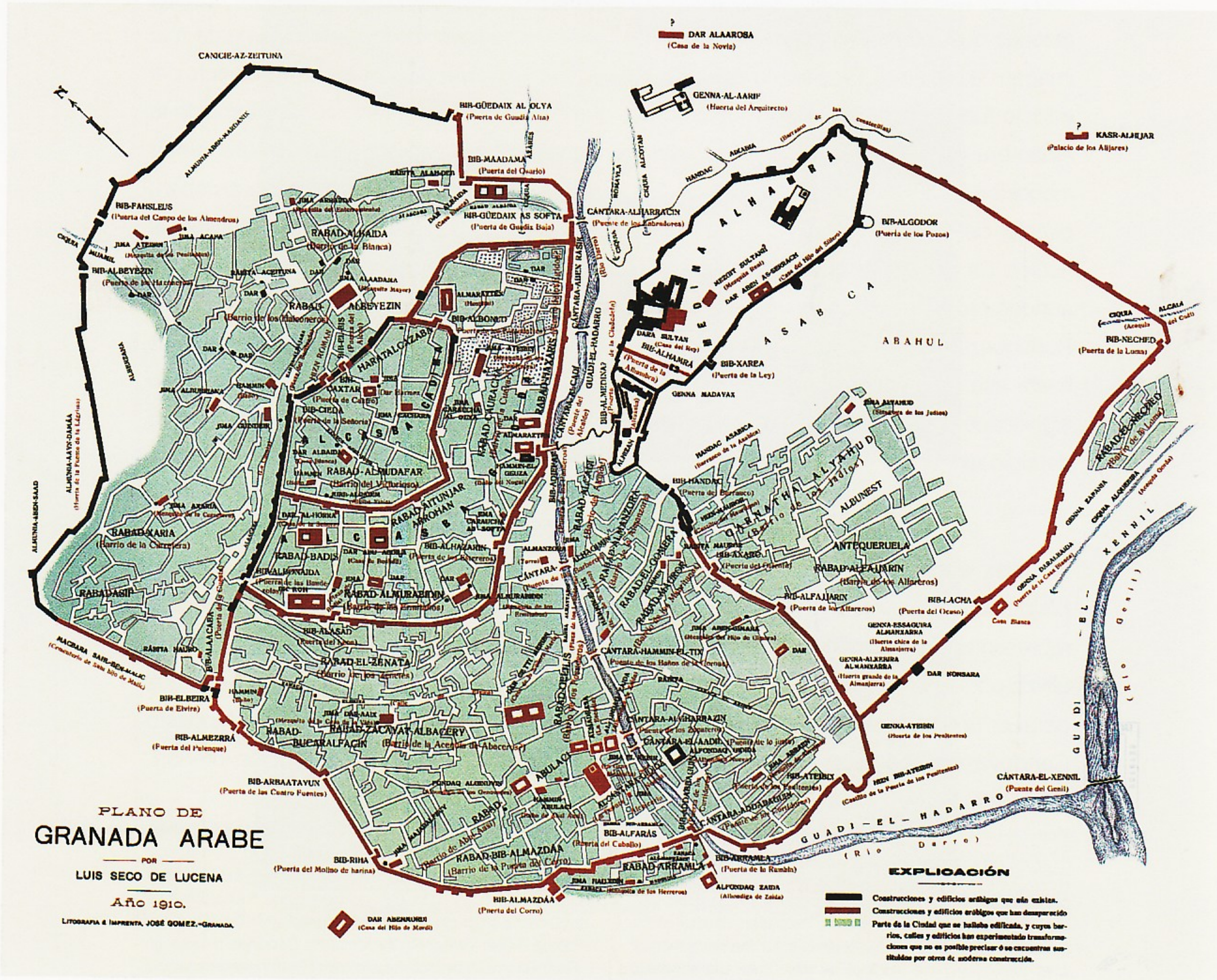


Figura 19. Luis Seco de Lucena, Plano de la Granada árabe, 1910. Luis Seco de Lucena, Plan of Arabic Granada, 1910.



se imponía y se sigue imponiendo pesadamente sobre la ciudad con su mole alhambresca (fig. 20) (aunque con el añadido de la Torre del Oro sevillana). La arquitectura pseudoislámica se ofrecía así al consumo turístico, pero al mismo tiempo se integraba en una imagen ideal de la ciudad, ajena a su historia real: los últimos episodios del orientalismo alhambrista no hacían sino reforzar el mito de una Granada áurea y al margen del devenir de la historia y, por ende, de la modernidad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Una cuestión sobre la que contamos con dos recientes aportaciones de gran interés procedentes del campo de la Antropología histórica: GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., y MALPICA CUELLO, A. (eds.), *Pensar la Alhambra*, Granada-Barcelona, 2001, GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, 2002.

<sup>2</sup> Edición castellana. *Orientalismo*, Madrid, 1990 (las citas siguientes se refieren a esta edición) Véase también DANIEL, N., *Islam and the West: the Making of an Image*, Edimburgo, 1960; GROSRIECHARD, A., *Estructura del harén. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico*, Barcelona, 1981; SOTO PÉREZ, J. L., *Arabismo e Ilustración*, Oviedo, 1985; AA.VV., *Orient et Lumières*, Grenoble, 1987; THOMSON, A., *Barbary and Enlightenment European Attitudes towards the Maghreb in the 18<sup>th</sup> Century*, Leyde-Nueva York, 1987; RODINSON, M., *La fascinación del islam*, Madrid, 1989; NETTON, J. R., "The Mysteries of Islam", en ROUSSEAU, G. S., y PORTER, R. (eds.), *Exoticism in the Enlightenment*, Manchester, 1990, pp. 23-45; GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada, 1993; DESMET-GREGOIRE, H., *Le Divan magique. L'Orient turc en France au 18<sup>e</sup> siècle*, París, 1994; MOUSSA, S., "Le bédouin, le voyageur et le philosophe", *Dix-Huitième Siècle*, 28, 1996, p. 142-158; BRUANT, C.

## NOTES

<sup>1</sup> A discussion in which there have been two recent contributions of great interest within the field of historical anthropology: GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. and MALPICA CUELLO, A. (eds.), *Pensar la Alhambra*, Granada-Barcelona, 2001, GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, 2002.

<sup>2</sup> Spanish edition. *Orientalismo*, Madrid, 1990 (the following quotations refer to this edition). See also DANIEL, N., *Islam and the West: the Making of an Image*, Edinburgh, 1960; GROSRIECHARD, A., *Estructura del harén. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico*, Barcelona, 1981; SOTO PÉREZ, J. L., *Arabismo e Ilustración*, Oviedo, 1985; various authors, *Orient et Lumières*, Grenoble, 1987; THOMSON, A., *Barbary and Enlightenment European Attitudes towards the Maghreb in the 18<sup>th</sup> Century*, Leyde-New York, 1987; RODINSON, M., *La fascinación del Islam*, Madrid, 1989; NETTON, J. R., "The Mysteries of Islam", in ROUSSEAU, G. S. - PORTER, R. (eds.), *Exoticism in the Enlightenment*, Manchester, 1990, p. 23-45; GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada, 1993; DESMET-GREGOIRE, H., *Le Divan magique. L'Orient turc en France au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1994; MOUSSA, S., "Le bédouin, le voyageur et le philosophe", *Dix-Huitième Siècle*, 28, 1996, p. 142-158; BRUANT, C.

*Huitième Siècle*, 28, 1996, pp. 142-158; BRIJANT, C. (ed.), *Figures de l'Orientalisme en architecture*, núm. especial de la *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 73/74, 1996; CALATRAVA, J., *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*, Granada, 1999 (en especial el cap. VII); GONZALEZ ALCANTUD, J. A., *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, 2002; LAURENS, H., *L'Orient arabe: arabisme et islamisme de 1789 à 1945*, Paris, 2002.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> Referencia al título de una obra pionera de este revisionismo histórico: GUSDORF, G., *La naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, 1976.

<sup>6</sup> LEROY, J. D., *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758, p. 18.

<sup>7</sup> Artículos "École", de D'ALEMBERT, y "Arabesque", de BLONDEL, en la *Encyclopédie* (volúmenes V y I, respectivamente). Véase al respecto CALATRAVA, J., *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Granada, 1992.

<sup>8</sup> Art. "Serail", en el volumen XV de la *Encyclopédie*.

<sup>9</sup> Véase FRANKL, P., *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960; AA.VV., *Le gothique retrouvé*, Paris, 1991; LOVEJOY, A., y BARIDON, M., *Le gothique des Lumières*, Paris, 1991.

<sup>10</sup> RAQUEJO, T., *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1989, pp. 42-49.

<sup>11</sup> *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, 1706, nueva edición 1714.

<sup>12</sup> "Se vio entonces nacer un nuevo Gótico muy extravagante en sus ideas, pero singularmente ligero y delicado, que se hizo universal en poco tiempo y que podemos ver ejecutado en todas las iglesias construidas después. Se cree que esta segunda manera de Gótico nos vino de los árabes, y así se le llama propiamente Arabesco, para distinguirlo del precedente, al que se llama simplemente Gótico" (*Essai sur l'architecture*, Paris, 1750, pp. 280-281).

<sup>13</sup> "Sin embargo se puede asegurar que la arquitectura árabe en general era tosca y grosera en las casas y comunes habitaciones, firme y duradera en los acueductos y aljibes, pesada y robusta en los castillos y atalayas, rica y ostentosa en los templos o mezquitas" (*Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, vol. I, pp. XXV-XXVI).

<sup>14</sup> Véase RODRIGUEZ RUIZ, D., *La memoria frágil. José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España*, Madrid, 1992.

<sup>15</sup> Véase HENARES CUÉLLAR, I., "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.

<sup>16</sup> *Descripcion de la Fortaleza de la Alhambra, sus edificios y contornos, el Templo de la Santa Yglesia Cathedral de Granada, y sepulcros de los señores Reyes Católicos*, 1767, manuscrito, publicado como apéndice n.º 1 en RODRIGUEZ RUIZ, D., *op. cit.*, pp. 267-271.

<sup>17</sup> "La estructura distribución y adorno en todos los edificios Árabes es una misma sin variar un ápice y así vista una columna, una vasa, un capitel, un Arco una puerta, una ventana, se ven las

(edn), *Figures de l'Orientalisme en architecture*, special issue of the *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 73/74, 1996; CALATRAVA, J., *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*, Granada, 1999 (especialmente capítulo VII); GONZALEZ ALCANTUD, J.A., *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, 2002; LAURENS, H., *L'Orient arabe: arabisme et islamisme de 1789 à 1945*, Paris, 2002.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>5</sup> Referencia al título de una obra pionera de este revisionismo: GUSDORF, G., *La naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris, 1976.

<sup>6</sup> LEROY, J. D., *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1758, p. 18.

<sup>7</sup> Artículos "École", de D'Alembert, y "Arabesque", de Blondel, en la *Encyclopédie* (volúmenes V and I, respectivamente). See also CALATRAVA, J., *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Granada, 1992.

<sup>8</sup> Art. "Serail", in volume XV of the *Encyclopédie*.

<sup>9</sup> See FRANKL, P., *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, 1960; various authors *Le Gothique retrouvé*, Paris, 1991; LOVEJOY, A., BARIDON, M., *Le gothique des Lumières*, Paris, 1991.

<sup>10</sup> RAQUEJO, T., *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1989, pp. 42-49.

<sup>11</sup> *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, 1706, new edition 1714.

<sup>12</sup> "A new style of Gothic was then born, very extravagant in its ideas, but singularly light and delicate, which quickly became widespread and which can be seen in all the churches built after this date. It is believed that this second version of the Gothic came to us via the Arabs, and it is therefore known as Arabesque in order to distinguish it from the former, which is simply known as Gothic" (*Essai sur l'architecture*, Paris, 1750, pp. 280-281).

<sup>13</sup> "However it can be assured that Arabic architecture was rough and crude in houses and common rooms, firm and long-lasting in the aqueducts and wells, heavy and robust in castles and watchtowers, rich and ostentatious in temples and mosques" (*Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, vol. I, pp. XXV-XXVI).

<sup>14</sup> See RODRIGUEZ RUIZ, D., *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, 1992.

<sup>15</sup> See HENARES CUÉLLAR, I., "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.

<sup>16</sup> *Descripcion de la Fortaleza de la Alhambra, sus edificios y contornos, el Templo de la Santa Yglesia Cathedral de Granada, y sepulcros de los señores Reyes Católicos*, 1767, manuscrito, published as Appendix n.º 1 in RODRIGUEZ RUIZ, D., *op. cit.*, pp. 267-271.

<sup>17</sup> "The structure, distribution and adornment of Arabic buildings are all the same without the slightest hint of variation and once one has

demás El adorno o decoración de los muros y Techos es constantemente de una misma especie".

<sup>18</sup> "Lo que seguramente es propio y característico de los Árabes, son los adornos de que interior y exteriormente estaba cargado todo el Palacio y aún quedan infinitos. / Todos son de yeso formados o baciados en Moldes de innumerables diversísimas y extravagantes figuras algunas muy hermosas".

<sup>19</sup> SOTOMAYOR, M., *Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración*. D. Juan de Flores y Oddouz, Granada, 1988

<sup>20</sup> Edición facsímil de la Universidad de Granada, 1993, 2 vols., con estudio preliminar de Cristina Viñes. Véase además CARRASCO URGOITI, S., "Paseos (Juan Velázquez de Echevarría) y Nuevos Paseos (Simón de Argote): haz y envés de un libro-guía", en TORRES MARTÍNEZ, J. C., y GARCÍA ANTÓN, C. (eds.), *Estudios de literatura española de los siglos XX y XXI. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, 1998, pp. 174-179.

<sup>21</sup> Véase CALATRAVA, J., "Encomium Urbis: la Antigüedad y Excelencias de Granada (1608) de Francisco Bermúdez de Pedraza", en CORTÉS PEÑA, A. L., LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L., y LARA RAMOS, A. (eds.), *Iglesia y sociedad en el Reino de Granada (siglos XVI-XVIII)*, Granada, 2003, pp. 467-486.

<sup>22</sup> Son significativas a este respecto sus reservas a propósito de los baños, en las que se mezcla el nuevo higienismo ilustrado con la pervivencia de la censura religiosa: "No sólo lo tomaban por pasatiempo o por medicina saludable, sino que hacían de ellos punto de religión [...]. De la religión y de la conveniencia hicieron vicio, y más cuando el impostor los usaba con desenfreno y los recomienda en el Alcorán como símbolo de la interior pureza [...]. Todo conspiraba a fomentar la luxuria con capa de ser precisos para la sanidad del cuerpo" (*Paseos...*, Paseo XXV, pp. 138-139).

<sup>23</sup> Al Forastero, que afirma "Yo atribuiría esta deformidad al barbarismo morisco", replica el G.: "Yo no, que los moros me deben mejor concepto que el que deben generalmente a todos. La deformidad yo la confieso, pero me persuado a que no tendría su principio en el desconcertado capricho, porque otras muchas obras de los mismos veremos con muy exacta correspondencia; de que infiero que cuando aquí faltó razón tendrían para ello" (*ibid.*, Paseo XVIII, p. 77).

<sup>24</sup> "Este es uno de los prodigios del arte de la arquitectura árabe. ¿Podrá alguno a vista de esta pieza dudar de que no fue sólo el capricho quien dirigió esta obra? ¿Habrà quien no conozca que éste es un cierto orden particular a esta nación que, aunque mixto de los conocidos, tiene una cierta esencia respecto de todos cinco tan certera como la del compuesto respecto de los otros cuatro?". F: "Me parece esto con más proporción que la pudiera resultar de una fantasía que no fuese regulada por modelo [...]. Quitéseles el delirio en materia de religión y en lo demás son, creo que bastante digo, una nación del mundo" (*ibid.*, Paseo XXII, pp. 111-112).

<sup>25</sup> *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos*. Granada, 1805-1807, edición facsímil Granada, 1985. Véase CALATRAVA, J., "Un retrato de Granada a principios del siglo XIX: los 'Nuevos Paseos' de Simón de Argote", en *Demófilo*, 35, tercer trimestre de 2000, núm. monográfico Granada. *Sociogénesis de una ciudad*, pp. 95-110.

seen one column, one base, one capital, one Arch, one doorway, one window, one has seen then all. The adornment or decoration on the walls and ceilings is consistently of a single type".

<sup>18</sup> "What is certainly true and characteristic of the Arabs is the adornment covering the inside and outside of the Palace throughout and infinite examples remain. / It is all carved or moulded in plaster into innumerable diverse and extravagant shapes, some of which are very graceful".

<sup>19</sup> SOTOMAYOR, M., *Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración*. D. Juan de Flores y Oddouz, Granada, 1988.

<sup>20</sup> Facsimile Edition of the University of Granada, 1993, 2 vols., with preliminary study by Cristina Viñes. See also CARRASCO URGOITI, S., "Paseos (Juan Velázquez de Echevarría) and Nuevos Paseos (Simón de Argote): 'haz y envés de un libro-guía'", in TORRES MARTÍNEZ, J. C. and GARCÍA ANTÓN, C. (eds.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, 1998, pp. 174-179.

<sup>21</sup> See CALATRAVA, J., "Encomium Urbis: la Antigüedad y Excelencias de Granada (1608) de Francisco Bermúdez de Pedraza", in CORTÉS PEÑA, A. L. - LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. - LARA RAMOS, A. (eds.), *Iglesia y sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVIII)*, Granada, 2003, pp. 467-486.

<sup>22</sup> His reservations concerning the baths are significant in this respect, for they mix together the new views on hygiene among the educated with the persistence of religious censorship: "They did not only use them to pass the time or as a health measure, but they also made a religious point of it. Of religion and convenience they created a vice, and more so when the impostor made free use of them and they were recommended in the Koran as a symbol of internal purity... Everything was designed to foment luxury under the pretext of it being necessary for the health of the body" (*Paseos...*, Paseo XXV, pp. 138-139).

<sup>23</sup> To the Outsider, who says "I would attribute this deformity to Moorish barbarism", replies the Granadino: "Not I. For I have a better concept of the Moors than everyone generally has. I confess that there is a deformity, but I am persuaded that it is not born of a disconcerting whim, for we will see many other works of theirs which correspond exactly; from which I infer that they would have good reason for it" (*ibid.*, Paseo XVIII, p. 77).

<sup>24</sup> "This is one of the prodigies of Arabic architectural art. Could anyone doubt upon seeing this piece that it was not a mere whim which directed this work? ¿Can there be anyone who does not know that there is a certain order peculiar to this nation which, although mixed in terms of knowledge, has a certain essence with respect to all five as sound as that of the composite with respect to the other four?". F: "This seems to me to have more proportion than that which could result from a fantasy not regulated by a model..." Take away their delirium in the matter of religion and in the rest they are, I believe I say enough, a nation of the world" (*ibid.*, Paseo XXII, pp. 111-112).

<sup>25</sup> *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos*. Granada, 1805-1807, facsimile edition Granada, 1985. See CALATRAVA, J., "Un retrato de Granada a principios del siglo XIX: los 'Nuevos Paseos' de Simón de Argote",

<sup>26</sup> "En efecto ya los célebres aposentos de los baños están en la mayor parte por el suelo: el excelso salón de Comaresch está penetrado en toda su extensión por grandes y profundas hendiduras: el Patio de los Leones, y las habitaciones a que da entrada, van perdiendo la mayor parte, su ornato: y la sala que está a su frente, y que comúnmente se cree estuvo destinada para audiencia pública; no presenta más que escombros. Una mano destructora y rapaz se ha unido a la del tiempo, y ha despojado en su mayor extensión a este edificio de sus porcelanas o azulejos, que hacían el mejor y más sólido de sus adornos; y la mansión más augusta del cetro mahometano, muy distante de ofrecer en sus ruinas la imagen del poder, de la dignidad, y del genio sublimador de las artes, que presentan tan magestuosamente los vestigios de Palmira, los de Athenas, y los de la antigua Roma, va dentro de muy poco a desaparecer en polvo, tierra y nada" (*Nuevos paseos*, ed. cit., vol. II, p. 68).

<sup>27</sup> Cuando describe, con tintes elegíacos, el estado de ruina de los baños, los considera sede del "voluptuoso aseo" musulmán (vol. II, p. 168), o, en otro momento, lugar del "aseo de sus supersticiosas purificaciones" (vol. III, p. 44).

<sup>28</sup> "Aunque adornada con el mismo gusto: pero de un modo más prolijo y exquisito que el salón de Comaresch; como las labores del ornato arabesco siempre son menudas, agradan más en esta sala, por ser más proporcionadas a su extensión, que es cuadrada y mucho más pequeña; lo que también las hace parecer menos confusas y más regulares que en aquella grande pieza" (vol. II, p. 131).

<sup>29</sup> Vol. II, p. 118.

<sup>30</sup> *Nuevos paseos...* Op. cit., vol. III, pp. 32-55.

<sup>31</sup> Además de las referencias citadas en otras notas del presente trabajo, tres obras imprescindibles a este respecto (ambas con amplia bibliografía) son AA.VV. (cat. exposición), *Imagen romántica de España*, Madrid, 1981, 2 vols.; GALERA ANDREU, P., *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, 1992; AA.VV., *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995.

<sup>32</sup> Por poner tan sólo un ejemplo de la presencia de la Alhambra en las revistas románticas, véase el artículo de Manuel de la Corte, "Recuerdos de un viajero. La Alhambra y el Generalife", *Semanario Pintoresco Español*, 1842, pp. 338-339 y 345-347. Véase HENARES CUÉLLAR, I., y CALATRAVA, J., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, 1982.

<sup>33</sup> *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, edición facsímil del Colegio de Arquitectos de Zaragoza, 1986.

<sup>34</sup> "Podrán por ventura satisfacer las estampas que de ellos poseemos a los artistas que sólo se contentan con los rasgos principales de su carácter; pero de seguro no llenan las miras del arqueólogo avezado a buscar en las antiguas ruinas la fisonomía de las pasadas civilizaciones" (*Ensayo histórico...*, p. 196).

<sup>35</sup> Un excelente estudio sobre esta problemática en FANELLI, G., y GARGIANI, R., *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*, Madrid, 1999.

<sup>36</sup> "No lo dudemos: los árabes han retratado fielmente esta originalidad de su carácter en sus mezquitas y palacios, en sus

in *Demófilo*, 35, third quarter of 2000, monographic no. Granada. *Sociogénesis de una ciudad*, pp. 95-110.

<sup>26</sup> "In effect the famous baths are for the most part in ruins on the floor, the sublime hall of Comaresch is covered in large, deep cracks throughout: the Court of the Lions, and the rooms leading off it, are in the process of losing most of their decoration; and the hall in front of it, commonly thought of as dedicated to public audiences, has nothing left to offer but rubble. A destructive and rapacious hand has joined forces with the hand of time, and has stripped most of this building of its porcelain or tiling, which improved its adornment and made it more solid; and the most august mansion of this Islamic centre, far from offering in its ruins the image of power, of dignity, of the sublime genius of the arts, so magisterially represented by the vestiges of Palmira, or those of Athens, or those of ancient Rome, instead very soon will disappear and turn to dust, earth and nothing" (*Nuevos Paseos*, edn cit., vol. II, p. 68).

<sup>27</sup> When he describes, with elegiac tones, the state of ruin of the baths, he considers them the venue for the Muslims' "voluptuous toilet" (vol. II, pg. 168), or, on another occasion, "...the toilet of their superstitious purifications" (vol. III, pg. 44).

<sup>28</sup> "Although adorned with the same taste, but in a more detailed and exquisite way than in the Hall of Comaresch; as ornate arabesque work is always on a small scale, it is more pleasing in this hall because it is in a better proportion to the room's dimensions, which are square shaped and much smaller; which also makes the work appear less confusing and more regular than in that great hall" (vol. II, p. 131)

<sup>29</sup> Vol. II, p. 118.

<sup>30</sup> *Nuevos Paseos...*, vol. III, pp. 32-35

<sup>31</sup> As well as references cited in other parts of this work, three indispensable works on this subject (both with an extensive bibliography) are: various authors, (exhibition cat.), *Imagen romántica de España*, Madrid, 1981, 2 vols.; GALERA ANDREU, P., *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid, 1992; various authors, *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995.

<sup>32</sup> To quote just one example of the presence of the Alhambra in Romantic magazines, see Manuel de la Corte's article "Recuerdos de un viajero. La Alhambra y el Generalife", *Semanario Pintoresco Español*, 1842, pp. 338-339 and 345-347. See HENARES CUÉLLAR, I. and CALATRAVA, J., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, 1982

<sup>33</sup> *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, facsimile edition Zaragoza College of Architects, 1986.

<sup>34</sup> The illustrations we have of them may perhaps bring satisfaction to artists who are simply happy to peruse their main characteristics; but they surely do not satisfy the sight of an experienced archaeologist in search of the physiognomy of past civilizations within ancient ruins" (*Ensayo histórico...*, p. 196).

<sup>35</sup> There is an excellent study on this debate in FANELLI, G. and GARGIANI, R., *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*, Madrid, 1999.

baños y harenes. Las épocas de su dominación, el desarrollo progresivo de su cultura, los recuerdos de su cortesanía, el orientalismo que aclimataron en el Mediodía de Europa, su risueña imaginación y sus extrañas creencias, vivos se ostentan en estos restos magníficos de su arquitectura, todavía no bien clasificados, y aún no del todo conocidos en sus detalles y pormenores" (*Ensayo histórico...*, pp. 196-197).

<sup>37</sup> Contestación de Caveda al discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, sobre el tema *Originalidad de la arquitectura árabe*, leído en 1859 por el granadino Francisco Enríquez y Ferrer, quien, entre otras cosas, confesaba haber aprendido en Granada su amor por esta arquitectura y se alzaba contra los prejuicios que han impedido que sea bien conocida pronosticando que pronto habría de rasgarse el velo de este desconocimiento. Véase ISAC, A., *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>38</sup> "Demarcan el desarrollo gradual de la civilización de sus constructores y expresan las modificaciones de su índole desde que sangrientos y fanáticos destruyeron el imperio de los godos hasta que más humanos y civilizadores se propusieron engrandecer sus conquistas con el lujo oriental y el cultivo de las artes" (*Ensayo histórico...*, pp. 200-201).

<sup>39</sup> "Muéstrase llena de brío y lozanía, aspira a la originalidad, y si no del todo la consigue, prospera, y adquiere bastante independencia para obtenerla en el siglo XIII" (*ibid.*, p. 221).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>41</sup> "El Patio de los Leones, el de los Estanques, el salón de las dos Hermanas, el de los Embajadores, que constituyen el principal mérito de la Alhambra, reúnen la novedad a la extrañeza, la profusión de los ornatos a su delicada ejecución, y con sus elegantes y delgadas columnas, con sus arcos esbeltos y ligeros, con sus estucos y mosaicos, con sus risueñas fuentes y surtidores, nos hacen dudar que sea una ficción el palacio de las hadas, y nos presentan la realidad como un encanto" (*ibid.*, p. 199).

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>43</sup> "Hay en ésta más genio, más conocimiento del arte, más elevados pensamientos, una noble severidad, un atrevimiento, un brío y lozanía, que jamás los sectarios de Mahoma supieron comunicar a sus acicaladas construcciones". Y es que, frente a la elevada ciencia constructiva gótica, la islámica presenta materiales mezquinos y una construcción mucho más ignorante, por más que ello se oculte bajo "el atavío deslumbrador de su fastuosa y variada decoración" (*ibid.*, p. 234).

<sup>44</sup> "Descúbrese en todas partes la mano de los árabes, de ese pueblo de ardiente fantasía, que no satisfecho con soñar ardientes palacios para sus monarcas, cubrieron de caprichosas labores los muros de sus casas y convirtieron en moradas del placer las más oscuras viviendas" (*Reino de Granada*, p. 474).

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 483-484.

<sup>46</sup> "¡Lástima que este salón haya perdido ya casi por entero su oro y su pintura! ¡Lástima que las injurias del tiempo hayan venido a romper la armonía que había de reinar en otro tiempo entre el techo y el pavimento, entre los detalles y el conjunto!" (*ibid.*, p. 499).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 500.

<sup>48</sup> "Todo se presenta en este patio por de pronto lleno de belleza y vida; pero ¿es tampoco posible salir de él sin pesar cuando se

<sup>38</sup> "Let us not doubt it: the Arabs have faithfully represented this originality of their character in their mosques and palaces, in their baths and harems. The eras of their domination, the progressive development of their culture, the memory of their courtly manners, the orientalism which they adapted to southern Europe, their vivid imaginations and strange beliefs, are alive in these magnificent remains of their architecture, not yet well classified, and still somewhat unknown in their details and distinctions" (*Ensayo histórico...*, pp. 196-197).

<sup>37</sup> Caveda's reply to the introductory speech on the subject *Originalidad de la arquitectura árabe* in the San Fernando Academy, given in 1859 by the Granada-born Francisco Enríquez y Ferrer, who, among his other comments, confessed to having discovered his love for this architecture in Granada and protested against those prejudices which had prevented it from being better known, predicting that that it would soon be necessary to tear off the veil of this ignorance. See ISAC, A., *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>38</sup> "They mark the gradual development of the civilisation of its constructors and they express the alterations in their nature from when, bloodthirsty and fanatical, they destroyed the empire of the Goths to when, more humane and civilised, they set themselves to the aggrandizement of their conquests with oriental luxury and cultivation of the arts" (*Ensayo histórico...*, pp. 200-201).

<sup>39</sup> "It is full of great spirit and freshness, it aspires to originality, and if it doesn't quite achieve it, it still prospers, and acquires enough independence to achieve it in the 18<sup>th</sup> century" (*ibid.*, p. 221)

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>41</sup> "The Court of the Lions, that of the Pools, the Hall of the Two Sisters, that of the Ambassadors, which constitute the principal merits of the A., bring together the novelty of surprise, the profusion of the decorations with their delicate execution, and with its elegant and slender columns, with its svelte and light arches, with its stuccos and mosaics, with its bright fountains and waterways, it makes us doubt that fairy-tale palaces are actually fiction, and it presents reality as an enchantment" (*ibid.*, p. 199).

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>43</sup> "There is in this [style] more genius, more knowledge of the art, more elevated thinking, a noble severity, a boldness, a spirit and freshness than the members of the sect of Mohammed ever knew how to communicate to their fanciful constructions". Compared to the elevated science of Gothic construction, the Islamic uses poor materials and a much more ignorant method of construction, for all that it hides this under "the dazzling attire of their sumptuous and varied decoration" (*ibid.*, p. 234).

<sup>44</sup> "The hand of the Arabs is to be found everywhere: this people of ardent fantasies who, not content with dreaming up ardent palaces for their monarchs, also covered the walls of their houses in capricious ornament and converted the darkest dwellings into dens of pleasure" (*Reino de Granada*, p. 474).

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 483-484.

<sup>46</sup> "What a shame that this hall has now lost almost all its gold and its paint! What a shame that the injuries of time have come to break the harmony which must have reigned in other times between the ceiling and floors, between the details and the whole!" (*ibid.*, p. 499).

observe que están secas las fuentes de sus extremidades, cubierta de mezquinas tejas su afiligranada galería sostenidas con palancas de hierro sus columnas por estar amenazando ruina?" (*ibid.*, p. 503).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>50</sup> Por ejemplo: "Invadirá la nueva población los esmaltados cármes que fueron el placer de las sultanas y se desgarrará el manto de flores con que la ciudad se cubre". O también: "¡Lástima que tan suntuosos restos hayan venido a ser el abrigo de gente que no puede llegar a conocer la belleza de los lugares que habita!" (*ibid.*, p. 476).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>52</sup> "La ermita del Cristo de la Luz de Toledo", *Semanario Pintoresco Español*, febrero de 1846, pp. 33-35.

<sup>53</sup> *Reino de Granada*, p. 512.

<sup>54</sup> El cúmulo de estudios al respecto es evidentemente inabarcable, pero quisiera tan sólo llamar la atención sobre tres obras de carácter global y de especial interés: CHOAY, F., *Allégorie du patrimoine*, Paris, 1992; CASIELLO, E. (ed.), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venecia, 1996; RIVERA BLANCO, J., *De Varia Restauratione. Teoria e historia de la restauración arquitectónica*, Valladolid, 2001.

<sup>55</sup> *Ensayo histórico...*, p. 245.

<sup>56</sup> Véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *La Alhambra entre la conservación y la restauración*, núm. monográfico de *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, xiv, 1977.

<sup>57</sup> *Reino de Granada*, p. 530, nota 2.

<sup>58</sup> Uno de los mejores resúmenes de estos debates sigue siendo el de PATETTA, L., *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milán, 1975; para el caso español, ISAC, A., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, 1987.

<sup>59</sup> VIGARELLO, G., *Lo limpio y lo sucio*, Madrid, 1991.

<sup>60</sup> Véase por ejemplo, VAN ZANTEN, D., *The architectural polychromy of the 1830s*, Harvard, 1977; MIDDLETON, R. D., "Hittorf's polychrome campaign", en MIDDLETON, R. D. (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, Londres, 1984, pp. 174-195; VAN ZANTEN, D., "Architectural polychromy: life in Architecture", *ibid.*, pp. 196-215.

<sup>61</sup> Existe una edición española reciente: JONES, O., GOURY, J., *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid, 2001, con estudio preliminar de María Ángeles Campos Romero.

<sup>62</sup> FERRY, K., "Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography", *Architectural History*, 46, 2003, pp. 175-188.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, pp. 60-62. Véase también, sobre los aspectos conceptuales del "neorabismo", RODRIGUEZ DOMINGO, J. M., "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España", en *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 1999, pp. 265-285.

<sup>64</sup> Edición facsimil, con introducción de José Laborda, de la Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1993.

<sup>65</sup> "Después de habernos ocupado durante veintisiete años de restaurar los singulares arabescos de la Alhambra, de revelar inscripciones perdidas, y de restablecer el monumento que se hallaba casi hundido al estado característico de su notable antigüedad, podemos reasumir en un pequeño libro el fruto de

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 500.

<sup>67</sup> "At first everything in this courtyard seems full of beauty and life; but is it possible to leave it without feeling weighed down by the observation that the fountains at the end have run dry, its filigreed gallery is covered with paltry roof tiles, its columns are held up with iron bars, due to the threat of its ruin?" (*ibid.*, p. 503).

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>69</sup> For example: "The new population will invade the glazed cármes [Arabic mansions] which were the pride of the sultanas and the mantle of flowers which covered the city will be torn off". Or also: "What a shame that these sumptuous ruins have now become the shelter of people who cannot hope to appreciate the beauty of the places in which they live!" (*ibid.*, p. 476).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>71</sup> "La Ermita del Cristo de la Luz de Toledo", *Semanario Pintoresco Español*, February 1846, pp. 33-35.

<sup>72</sup> *Reino de Granada*, p. 512.

<sup>73</sup> The host of studies on this matter is clearly too much to cover here, but I would like to call attention to three works of global character and of particular interest: CHOAY, F., *Allégorie du patrimoine*, Paris, 1992; CASIELLO, E. (edn), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venice, 1996; RIVERA BLANCO, J., *De Varia Restauratione. Teoria e historia de la restauración arquitectónica*, Valladolid, 2001.

<sup>74</sup> *Ensayo histórico...*, cit., p. 245.

<sup>75</sup> See ALVAREZ LOPERA, J., *La Alhambra entre la conservación y la restauración*, monographic number of *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIV, 1977.

<sup>76</sup> *Reino de Granada*, p. 530, note 2.

<sup>77</sup> One of the best summaries of this debate is still PATETTA, L., *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milan, 1975; in the case of Spain, ISAC, A., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, 1987.

<sup>78</sup> VIGARELLO, G., *Lo limpio y lo sucio*, Madrid, 1991.

<sup>79</sup> See, for example, VAN ZANTEN, D., *The architectural polychromy of the 1830s*, Harvard, 1977; MIDDLETON, R.D., "Hittorf's polychrome campaign", in MIDDLETON, R.D. (edn), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, London, 1984, pp. 174-195. VAN ZANTEN, D., "Architectural polychromy: life in Architecture", *ibid.*, pp. 196-215.

<sup>80</sup> A recent Spanish edition exists: JONES, O. – GOURY, J., *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, Madrid, 2001, with a preliminary study by María Ángeles Campos Romero.

<sup>81</sup> FERRY, K., "Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography", *Architectural History*, 46, 2003, pp. 175-188.

<sup>82</sup> *Op. cit.*, pp. 60-62. See also, regarding the conceptual aspects of "neorabism", RODRIGUEZ DOMINGO, J.M., "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España", in *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 1999, pp. 265-285.

<sup>83</sup> Facsimile edition, with Introduction by José Laborda, of the Zaragoza Delegate of the Official College of Architects of Aragón, Zaragoza, 1993.

<sup>84</sup> After having dedicated twenty-seven years to restoring the unique arabesques of the Alhambra, of revealing lost inscriptions, of

nuestras investigaciones y descubrimientos, bajo forma más artística que la usada por los que nos precedieron en descripciones de índole semejante" (*Estudio descriptivo...*, p. 5).

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>68</sup> "¡Qué uniformidad tan deliciosa para aquellas gentes! De este modo se contentaron con lo que existía, imaginándose lo que había desaparecido [...]. Lo que habían hallado nuestros académicos no era el mérito especial de la Alhambra, era la interpretación equivocada de su carácter y de su símbolo. El libro y el plano de la academia quedaron en nuestro tiempo relegados al olvido, y si no bastaran las teorías para negar su importancia, lo demostraríamos por las recientes excavaciones que hemos hecho con este propósito" (*ibid.*, p. 153).

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>72</sup> Véase HERNANDO, J., *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid, 1989, pp. 231-247; NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española (1808-1914)*, Madrid, 1993, pp. 330-366; RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., *La arquitectura "neoárabe" en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, tesis doctoral inédita, Granada, 1997.

<sup>73</sup> Véase BUENO FIDEL, M<sup>a</sup> J., *Arquitectura y nacionalismo: Pabellones nacionales en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, Málaga, 1987.

<sup>74</sup> Véase RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)", en *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 28, 1997, pp. 125-139.

<sup>75</sup> Art. cit., p. 132.

<sup>76</sup> Edición facsímil de este plano, con estudio introductorio de Antonio ORIHUELA, Editorial Universidad de Granada, 2002.

returning the monument which was on the point of collapse to the characteristic state of its remarkable antiquity, we can now summarise in a small book the fruit of our investigations and discoveries (*Estudio descriptivo...*, cit., p. 5).

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>68</sup> "What delicious uniformity for these people! In this way they could be content with what remained, imagining what had disappeared [...]. What our academics had found was not the special merit of the Alhambra, but rather an incorrect interpretation of its nature and its symbol. The academy's book and plan were relegated to obscurity in our times, and if there weren't enough theories to deny its importance, we would demonstrate it via the recent excavations carried out for this purpose" (*ibid.*, p. 153).

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>72</sup> See HERNANDO, J., *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 1989, pp. 231-247; NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española (1808-1914)*, Madrid, 1993, pp. 330-366; RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., *La arquitectura "neoárabe" en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, unpublished doctoral thesis, Granada, 1997.

<sup>73</sup> See BUENO FIDEL, M<sup>a</sup> J., *Arquitectura y nacionalismo: Pabellones nacionales en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, Malaga, 1987.

<sup>74</sup> See RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)", in *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 28, 1997, pp. 125-139.

<sup>75</sup> Art. cit., p. 132.

<sup>76</sup> Facsimile edition of this plan, with introductory study by Antonio Orihuela, (Eds.) Editorial Universidad de Granada, 2002.

# 10

- 01 El Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea. The Alhambra Manifesto. 50 Years Later. The Monument and Contemporary Architecture
- 02 Acogida de visitantes en monumentos y sitios del Patrimonio Mundial. Visitor Reception at World Heritage Sites and Monuments