



¿QUÉ ES EL ARTE MUDÉJAR?

RESEÑA: FRANCINE GIESE (ED.),
MUDEJARISMO AND MOORISH REVIVAL
IN EUROPE: CULTURAL NEGOTIATIONS
AND ARTISTIC TRANSLATIONS IN THE
MIDDLE AGES AND 19TH-CENTURY
HISTORICISM (BRILL, 2019)

RODRIGO GARCÍA-VELASCO

Como pueden atestiguar los lectores de los *Cuadernos de la Alhambra*, el renacimiento decimonónico de la historia, las artes y la arquitectura del Magreb y de al-Ándalus está experimentando en sí mismo una especie de renacimiento. En el último decenio, cada vez más publicaciones han arrojado una luz importante sobre este influyente movimiento historicista y de resurgimiento, y su papel en el tenso camino hacia la autofiguración nacional que siguió a las guerras napoleónicas y a los acontecimientos de 1898.

Entre esas publicaciones recientes se encuentra este voluminoso volumen, que contiene 24 capítulos más una introducción, un índice y una bibliografía (para un total de 697 páginas). El volumen se divide en cinco partes, cada una de las cuales propone diferentes formas de profundizar tanto en la construcción del legado artístico medieval de la península ibérica como en su reinterpretación en el siglo XIX. La primera parte, titulada 'Between Fascination and Conflict' [Entre la fascinación y el conflicto], contiene estudios que valoran el resurgimiento del concepto de arte islámico medieval en tierras ibéricas. La distinción entre el «mudéjar» como fenómeno artístico medieval, y el resurgimiento en el siglo XIX de tales formas y técnicas, sigue siendo esencial en el resto del libro. La segunda parte, 'Agents and Networks' [Agentes y redes], explora la vida de los principales intelectuales, profesionales y hombres de Estado y sus redes sociales que dieron forma a este legado artístico transcultural, con capítulos que exploran los contextos medievales originales de dicha aculturación, seguidos de artículos complementarios sobre los contextos del siglo XIX. Giese y otros colaboradores sostienen que el renacimiento neomudéjar español y su primo orientalista continental, la arquitectura «neomorisca», se pusieron en marcha gracias a las interacciones intelectuales clave forjadas en las escuelas politecnicas y a través de las redes sociales y de mecenazgo de toda Europa. La tercera parte, 'Artisans and Architects as Protagonists of Transcultural Exchange and Artistic Transfer' [Artesanos y arquitectos como protagonistas del intercambio transcultural y la transferencia artística], profundiza en la configuración de estos movimientos a través de la praxis. La parte 4, 'Artistic Translations between Imagination, Politics and Ideology' [Traducciones artísticas entre la imaginación, la política y la ideología], recoge estudios que exploran los significados de la «transculturación en la práctica», utilizando la península ibérica como caso práctico para explorar este marco teórico. Por último, la quinta parte, 'Transmitting Islamic Aesthetics Across Centuries' [Transmisión de la estética islámica a través de los siglos], recoge ensayos sobre la difusión de técnicas y motivos específicos asociados al arte y la arquitectura mudéjares a lo largo del tiempo. Un último ensayo, seccionado como epílogo, explora la amenaza de la modernidad y el abandono que se cernía sobre la arquitectura neomudéjar en la España del siglo XX.

Francine Giese, editora y principal colaboradora de esta colección, describe al principio el impacto de la famosa conferencia inaugural de José Amador de los Ríos en 1859 en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* en Madrid. En ella, De los Ríos afirmaba que las influencias artísticas de las tierras

islámicas, una vez trasladadas al cristianismo en lugares como Toledo, fueron fundamentales para conformar la «civilización española». Esta praxis artística fue etiquetada como «mudéjar», vinculando así el arte a la etnia, ya que mudéjar era —y sigue siendo— el término aplicado a las poblaciones musulmanas vencidas que quedaron bajo el dominio castellano y aragonés tras las conquistas de los siglos XII y XIII. Como nos recuerda Giese, dicha arquitectura mudéjar fue separada por De los Ríos y sus contemporáneos de las influencias artísticas «europeas» románicas, góticas y renacentistas en la Iberia medieval (p. 15). Pedro de Madrazo, político conservador e historiador del arte contemporáneo, desafió a De los Ríos preguntándole si ese arte era de verdad producto de «manos» musulmanas. Así, Madrazo calificó los estilos islámicos no andaluces de «árabe bastardo», «mauritano bastardo» o «cristiano bastardo» (p. 13). En este contexto, como afirma Giese, el concepto de mudéjar como forma cristianizada del arte iberioislámico 'paved the way out of this dilemma by offering a reasonable alternative that not only embraced Spanish nationalism but also the country's deep-rooted Catholicism' [allanó el camino para salir de este dilema al ofrecer una alternativa razonable que no solo abarcaba el nacionalismo español, sino también el arraigado catolicismo del país] (p. 71).

Pero, ¿existe el arte «español», «islámico» o «mudéjar»? Esta pregunta, que Francine Giese plantea al principio del capítulo 1, fue fundamental para articular tanto la forma de reinterpretar el arte y la arquitectura de Al-Andalus en el siglo XIX; cómo arquitectos, artesanos y museos se comprometieron creativamente con ese legado a través de la praxis; como la forma en que los estudiosos pueden interactuar con este doble patrimonio —mudéjar y neomudéjar— en la actualidad. De hecho, la construcción del «mudéjar» como marco ontológico artístico-histórico sigue siendo fácilmente empleada por los estudiosos, a pesar de las connotaciones raciales y orientalistas del término. Para Giese, una manera de avanzar podría ser considerar el arte mudéjar como 'one way of representing the transcultural reality of medieval Iberia' [una forma de representar la realidad transcultural de la Iberia medieval]. (p. 17). Esta hibridez es la premisa clave de este libro. Así, Giese sostiene que tanto la arquitectura mudéjar como los movimientos de resurgimiento del siglo XIX se caracterizan por 'different cultural layers' [diferentes capas culturales], que no se acumularon de forma ordenada ni sedimentaria 'but merged at once to form the characteristic features of hybridity' [sino que se fusionaron a la vez para formar los rasgos característicos de la hibridez] (p. 536). La tesis que se avanza en el último capítulo, escrito por Giese y Laura Álvarez Costa y que sirve de conclusión para el resto del libro, es que los esfuerzos por aclarar y depurar las fronteras entre las tradiciones artísticas durante los siglos XIX y XX han tenido como consecuencia el olvido del arte mudéjar y neomudéjar precisamente por sus características híbridas, estratificadas y entrecruzadas.

Las nociones de «transculturación» e interconexión ocupan un lugar destacado en el volumen. Algunos de los capítulos contienen evaluaciones teóricas de dicha hibridez, aplicadas luego a técnicas y motivos constructivos concretos (especialmente los ensayos recogidos en las partes 4 y 5). Los colaboradores parecen seguir las tesis de Peter Burke sobre el «hibridismo cultural»¹ como consecuencia de los «encuentros interculturales» y el «intercambio cultural» (p. 110). Este intercambio se relaciona posteriormente en el capítulo 13, escrito por Giese y Sarah Keller, con las nociones de 'otherness' [alteridad] y 'entanglement' [enredo]. Se trata de propuestas interesantes, aunque conviene señalar que este enfoque de la «aculturación» no es novedoso, y a veces se ha desechado como un concepto obvio y ahistórico. En este sentido, ¿podemos dar cuenta de las diferencias y disrupciones culturales en la conformación del arte mudéjar? ¿Hubo momentos de mayor «hibridismo» o intercambio cultural que otros? ¿Fue un

1 Peter Burke, *Cultural Hybridity* (Cambridge, Reino Unido: Polity Press, 2009) [Edición en español: *Hibridismo cultural*, Tres Cantos, España: Akal, 2013]

fenómeno exclusivamente descendente? Estas cuestiones se insinúan ciertamente al leer, por ejemplo, el artículo de Michael A. Conrad sobre el Toledo del siglo XIV (capítulo 6), pero no se reúnen ni se abordan de forma global. En este contexto, el énfasis en el «hibridismo» artístico que se propone en este volumen puede interpretarse en cierta medida como una continuación de las propias ideas que De Los Ríos —y más tarde Américo Castro— utilizaron para explicar la trayectoria histórica mixta y sincrética de España y sus pueblos.

Los puntos fuertes de este libro residen en su revalorización del historicismo decimonónico y en los polifacéticos movimientos de renacimiento islámico que se encuentran en las partes de la 1 a la 4, tanto dentro de España como en conexión con Francia y Europa central. Los capítulos 4, 7, 8, 9 y 12, escritos por Francine Giese, Christian M. Schweizer, Ariane Varela Braga y Katrin Kaufmann (*et al.*), proporcionan un contexto útil para algunas de las redes de intelectuales que dieron forma al resurgimiento del legado islámico de Iberia, como por ejemplo análisis del impacto de arquitectos franceses y alemanes clave y sus viajes a España, como Christian Friedrich von Leins, Emil Otto Tafel o Emile Boeswillwald. Este último arquitecto diseñó el famoso Palacio de Xifré en Madrid entre 1862 y 1865 para el empresario catalano-cubano José Xifré Downing. Este palacio, destruido posteriormente en la década de 1950, influyó en la difusión del estilo en toda la capital española durante la segunda mitad del siglo XIX (capítulo 8, escrito por Giese). Aún más decisiva en la difusión del «neomudéjar» fue la Alhambra, y el *alhambriismo* decimonónico, ya que se difundió a través de los yesos y maquetas de la Alhambra de Rafael Contreras (capítulo 11, de Giese y Alejandro Jiménez Hernández) y de exposiciones en museos, como el Patio Alhambra de 1854 de Owen Jones (capítulo 16, de Giese y Varela Braga). El impacto de la Alhambra se extendió a sus denostadas obras de restauración, que, a pesar de su ya inimaginable intervencionismo, fueron el origen de la restauración del patrimonio en la España del siglo XIX (capítulo 11). Las dimensiones transnacionales de este movimiento de resurgimiento también quedan claras en el trabajo de Katrin Kaufmann *et al.* sobre la mayormente desconocida Colección Alhambra de San Petersburgo (capítulos 12 y 17, así como las láminas de estos modelos incluidas al final del volumen). No obstante, los edificios neomoriscos construidos fuera de España también influyeron en la reimaginación española de la arquitectura medieval. Como subraya Giese, solo después de que el arquitecto prusiano Carl von Diebitsch diseñara el famoso «kiosco morisco» —que los españoles visitaron con envidia en la sección prusiana de la Exposición Universal de París de 1867—, los arquitectos, artistas y académicos españoles se esforzaron por incorporar la estética neomudéjar en los pabellones nacionales de las cada vez más importantes Exposiciones Universales (capítulo 4, de Giese).

La parte 5 se centra en la transmisión de los principales motivos de mampostería, la ornamentación de las superficies y las tecnologías de construcción a lo largo del tiempo. Es una sección útil en su valoración del redescubrimiento de tales técnicas durante el siglo XIX: por ejemplo, los estudios de Sarah Keller sobre las vidrieras de inspiración gótica neomorisca (capítulo 15), o la difusión de las rejillas para ventanas hechas de estuco, piedra o madera conocidas como *transennae* (celosías) y que se encuentran en la Alhambra o en la Mezquita de Córdoba (capítulo 23). También hay relatos de Giese y Varela Braga sobre el refrito decimonónico de las bóvedas de crucería en forma de estrella (capítulo 19) y los ornamentos de *la sebka* (capítulo 20); así como una valoración del Patio de los Leones y su «universalización», sobre todo a partir del modelo de Owen Jones (capítulo 18). Sin embargo, estas técnicas se discuten de forma desordenada y se tratan sobre todo en relación con el renacimiento del siglo XIX, sin explicaciones exhaustivas de los contextos artísticos originales de las técnicas y motivos.

El volumen es algo irregular en cuanto a la cobertura de la historia de al-Ándalus medieval y de la Iberia cristiana. Esta herencia medieval se analiza en los capítulos 2, 3, 5 y 6, todos ellos de Michael A. Conrad, así como en el capítulo 10, de Luis Araus Ballesteros, el capítulo 13, de Giese y Keller, y

el capítulo 14, de Elena Paulino Montero. En conjunto, estos artículos constituyen un políptico de la historia del arte ibérico durante la Baja Edad Media. En el capítulo 2 se describe el entorno intelectual del rey Alfonso X, en un relato que establece el escenario de los encuentros artísticos entre cristianos e islámicos, pero que solo se vincula vagamente a la conformación de prácticas arquitectónicas híbridas. El capítulo 3, sobre el impacto de la arquitectura mudéjar después de la toma de posesión de los Trastámara, también pone de relieve las influencias nazaríes continuas en los edificios reales castellanos durante un período tradicionalmente percibido como de intolerancia religiosa y desorden político. Sin embargo, estos artículos no dan lugar a un estudio exhaustivo de las prácticas de construcción granadinas o magrebíes (los estudios técnicos de la parte 5 abordan algunas de estas cuestiones). El contexto norteafricano y granadino se introduce en el capítulo 5, que se centra en las transferencias del siglo XIV entre Iberia y el norte de África y en los (fascinantes) viajes de Abenjaldún a las cortes islámicas y cristianas de Iberia después de 1362. Sólo en el capítulo 14, de Paulino Montero, se hace un tratamiento más completo de elementos arquitectónicos específicos nazaríes apropiados bajo el rey Pedro I, como la proliferación de salas centralizadas basadas en la *qubba* islámica. El resultado es quizás un marco interpretativo demasiado débil para la arquitectura maríní y nazarí, a pesar de su centralidad en la conformación del «estilo mudéjar», según Giese y sus colaboradores. Dicho esto, los estudios sobre las prácticas constructivas de las élites urbanas del Toledo del siglo XIV (capítulo 6) y de la aristocracia castellana del siglo XV (capítulo 10) proporcionan útiles repositorios de ejemplos menos conocidos de hibridez arquitectónica no real. Desgraciadamente, estos relatos sobre el mudejarismo medieval se detienen bruscamente en el siglo XV, cuando, en realidad, las técnicas constructivas y los motivos que entran dentro de la categorización de «mudéjar» continuaron durante siglos después de 1492. Una descripción de la continuación de tales prácticas tras las expulsiones y conversiones podría haber contribuido a la petición de Giese y sus colaboradores de centrarse en la praxis de la hibridez cultural más que en las viejas nociones histórico-artísticas de geografía e identidad.

El énfasis en el impacto de la arquitectura de la Sevilla y la Toledo cristianas, por un lado, y de la Granada nazarí, por otro, se traduce también en una atención casi exclusiva a los intercambios castellano-andaluces como eje de la configuración del arte mudéjar medieval. Este planteamiento puede dar la impresión al lector no iniciado de que la mampostería mudéjar no dejó una huella tan firme en otras zonas de la península ibérica, especialmente en la Corona de Aragón. Ciudades moldeadas por la mampostería islámica como Calatayud, Teruel o Zaragoza —y no digamos el reino de Valencia— merecían un tratamiento más completo en este estudio. De hecho, las afamadas prácticas constructivas islámicas de Zaragoza o Teruel también tuvieron un papel sustancial en la configuración del lenguaje visual arquitectónico neomudéjar del siglo XIX. Asimismo, habría sido útil un análisis de la arquitectura mudéjar y neomudéjar en Portugal. Tal como está, el volumen ofrece una visión bastante limitada del desarrollo de la arquitectura «mudéjar» en tierras castellanas; o, mejor dicho, en los principales centros urbanos de Castilla la Nueva.

El volumen también está limitado en su enfoque de los intercambios entre el arte magrebí y andalusí, por un lado, y el mundo islámico al este de Túnez, por otro. Se trata de un escollo crucial a varios niveles. En primer lugar, se puede percibir como que contribuye a un enfoque esencialista del legado artístico islámico occidental. Esto es precisamente lo contrario de lo que pretende el volumen: de hecho, como sugiere Giese en el primer capítulo, las ideas sobre la existencia de una forma distintiva y «española» de la arquitectura islámica estaban ligadas a las ideas decimonónicas sobre el control cultural y político español. Sin embargo, al omitir un estudio cuidadoso de las dimensiones extraibéricas de dicho legado artístico, tanto durante la Edad Media como en el contexto del colonialismo europeo del siglo XIX, este

volumen parece cosificar esas mismas ideas. En segundo lugar, este enfoque puede estar exagerando la importancia de los procesos de «transculturación» entre Marruecos y al-Ándalus, y entre Granada y Castilla, en la configuración de los legados arquitectónicos islámicos a ambos lados del Estrecho. Así, Giese y sus colaboradores subrayan la movilidad de artesanos, intelectuales y técnicas entre Iberia y el Magreb durante la Edad Media. Sin embargo, estos intercambios también se produjeron lateralmente, a través del Mediterráneo hacia el Levante mediterráneo, Persia y el Mar Rojo. Del mismo modo, la conversación con la estética tardootomana —y la oposición a ella— seguramente afectó a las prácticas de la arquitectura neomorisca en lugares como los Balcanes y Austria-Hungría. Sin querer diluir las prácticas artísticas del Islam occidental dentro de una visión universalista del «arte islámico», está claro que estas conexiones extraibéricas deben estar en el centro de nuestros relatos si queremos trascender realmente una perspectiva hispanocéntrica de la historia del arte andalusí. En este sentido, podemos prestar atención al llamamiento de Finbarr Barry Flood y Gülu Necipoğlu para estudiar el arte islámico como un ‘interconnected, multifocal and multivocal arena of inquiry’ [ámbito de investigación interconectado, multifocal y multivoca], que reconoce ‘the dialectic between transregional and regional, as well as diachronic and synchronic artistic forms and practices’ [la dialéctica entre las formas y prácticas artísticas transregionales y regionales, así como diacrónicas y sincrónicas]².

En tercer lugar, el relato propuesto sobre la proliferación de la arquitectura «neomudéjar» y «neomorisca» no tiene en cuenta el impacto que necesariamente tuvieron los agentes y las redes marroquíes, argelinas y tunecinas modernas en ese proceso de reinención y redescubrimiento. Es cierto que el alcance del proyecto de investigación de cuatro años en el que se basa este volumen se limitó a Iberia, de modo que no se tuvo en cuenta el norte de África. No obstante, un estudio de los numerosos edificios coloniales y autóctonos neomoriscos de Tánger o Tetuán o de las estructuras «estilo Jonnart» de Argel habría sido muy bien acogido. Como ha demostrado recientemente Eric Calderwood, los autores, artistas, intelectuales y estadistas marroquíes se involucraron por igual con las imaginaciones coloniales y nacionalistas españolas del pasado andalusí a la hora de construir las ideas de la «nación» marroquí en el período que siguió a la guerra de 1860. En otras palabras, el complejo proceso mediado de transculturación, nacionalismo y orientalismo a través del cual se redescubrió al-Ándalus fue multidireccional³.

A pesar de estas cuestiones, sigue siendo un volumen útil para los expertos interesados en el estudio de la recepción y la reinención del patrimonio arquitectónico andalusí de Iberia. Los estudios ponen de relieve las trayectorias sinuosas y transnacionales de intelectuales y arquitectos clave, así como las dimensiones diacrónicas de la difusión artística y tecnológica, que al combinarse contribuyeron a la difusión de las artes de al-Ándalus en el siglo XIX. Los historiadores del arte interesados en las secuelas de la arquitectura andalusí, así como los historiadores interesados en la recepción de la tradición medieval ibérica en la España moderna, aprenderán sobre el aparente proceso de descontextualización y recontextualización al que ha sido sometido este legado artístico desde que Amador de los Ríos dictase las conferencias y se iniciasen las primeras obras de restauración en la Alhambra. Lo que constituye realmente el «arte mudéjar» sigue siendo objeto de debate. Puede que ahora estemos un poco más cerca de reconciliarnos con esos debates de principios del siglo XIX.

² Finbarr Barry Flood y Gülu Necipoğlu, ‘Frameworks of Islamic Art and Architectural History: Concepts, Approaches, and Historiographies’, *A Companion to Islamic Art and Architecture* (2 vols. Oxford: Wiley-Blackwell, 2017), pp. 1-56, en la p. 7.

³ Eric Calderwood, *Colonial Al-Andalus: Spain and the Making of the Modern Moroccan Culture* (Cambridge, MA: Harvard, 2018) [Edición en español: *Al-Ándalus en Marruecos: El verdadero legado del colonialismo español en el Marruecos contemporáneo* (Almuzara, 2019)]